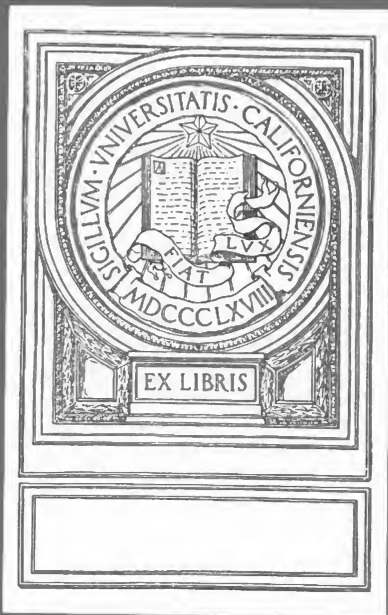


*Vom musikalisch-erhabenen*

Arthur Seidl



SIGILLUM · UNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS

EX LIBRIS





1.75

Herrn Paul Bekker  
in bekannter Hochachtung  
Ihr Prof.

# Vom Musikalisch-Erhabenen.

Ein Beitrag  
zur Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. Arthur Seidl,  
Herzogl. Anhalt. Professor.

Zweite, durchgearbeitete und vermehrte Auflage.



UNIVERSITY OF  
TORONTO

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Herzogl. Anhalt. Hof-



Musikalienhändler.

1907.

ML 3847  
S4  
1907

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

**Prof. Dr. Arthur Seidl.**

**C. F. Kahnt Nachfolger.**

TO VIMU  
AIRROTLIAO

## Dem Andenken seiner Mutter († 1887)

weiht auch diese zweite Ausgabe des Buches

der Verfasser.

Noch immer fühle ich es rinnen  
Geheimnisvoll in mich hinein,  
Und ich empfinde Sein und Sinnen  
Wie einst, noch immer nicht als mein!  
Für dieses Schenken ohne Schranken,  
Für dieses Strömen ohne Ruh',  
Ach, wie und wem nur sollt' ich danken? —  
Denn du bist ich, und ich bin du.  
Hans Böhm, Gedicht „An die Mutter“.





# Vom Musikalisch-Erhabenen.

„Das Schöne ist für ein glücklich Geschlecht,  
ein unglückliches will erhaben geführt sein.“

Fr. Schiller.

## Kurze Inhaltsübersicht.

Einleitung (als „Vorwort“ zur zweiten Auflage): Zur aesthetischen Literatur seit 1887. (S. 1—35.)

I. Hanslick's Theorie „vom Musikalisch-Schönen“ kann zur Erklärung und Ausmessung des gesamten Musikgebietes nicht ausreichen und bedarf der Korrektur bzw. Ergänzung durch die Lehre „vom Musikalisch-Erhabenen.“ Vorgeschichte der Abfassung dieses Buches. (S. 37—49.)

II. Einiges Wenige über die Herkunft und Entwicklung des Erhabenheitsbegriffes: Pseudo-Longin, Caecilius, Swift, Baumgarten, Burke, Home, Reid, Mendelssohn (Rob. Zimmermann, K. Lange, Schlegel, Jak. Bernays, Hettner, H. von Stein), Kant-Herder; die Nach-Kantischen Erhabenheitslehren bis Wundt, Lipps und Dessoir. Eigene Untersuchung des Begriffes mit näherer Umschreibung seiner einzelnen Bestandteile; psychologische Seite der Erhabenheitswirkung und sprachliche Grundlage der Definition; diese selbst — mit Auseinandersetzung gegenüber Anderen. (S. 50—78.)

III. Der Begriff eines „Erhabenen der Musik“ bei namhaften Aesthetikern und einzelnen Theoretikern: Baumgarten, Ph. Em. Bach, Mendelssohn, Sulzer, Körner, Schiller, Schubart, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann, Kahlert, W. R. Griepenkerl, Becker, Michaelis, Herder, Krause, Rochlitz, Müller, Schilling, Hand, Fr. Th. Vischer, Zeising, Bayer, Krüger; Köstlin, Carrière, Ambros, Trahdorff, Herbart, F. K. Griepenkerl, v. Kirchmann; Beauquier, Sully, Fechner, Engel, Wallaschek, Steinitzer, H. v. Stein. Erhabenes der oder in der Musik? (S. 79—109.)

IV. Wie ist ein Erhabenes in der Musik möglich? Kann die Musik Erhabenheit darstellen? Wesen, Wirkung und Inhalt der Tonkunst. Gedanken oder Ideen? Drei besondere Arten von Musik. Ist wirklich nur ein Dynamisch-Erhabenes für die Tonkunst denkbar? Das „Erhabene der Vorstellung“ und das „Erhabene des Willens“ in Anwendung auf das musikalische Gebiet. Einzelne, besonders charakteristische Beispiele erhabener Wirkungen aus beiden Gattungen: Instrumente, Rhythmus, Melodie (hohe und tiefe Töne!), Harmonie, Kontrapunkt (Polyphonic), Dynamik; Massenwirkung und Gemeinsamkeitsgefühl — Herzbeklemmung; Assoziationen, Beseelung und Einfühlung. (S. 110—142.)

V. Neben diesen vereinzelt in der Musik auftretenden Erhabenheitswirkungen gibt es noch ein der Tonkunst spezifisch eigentümliches Erhabenes, welches den positiven Gegensatz zu Hanslick's „Musikalisch-Schönen“ bildet. Die von so vielen Zeugnissen beglaubigte Erhabenheit des Beethoven'schen Styles kann nicht aus dem „Ethos und Pathos“ seiner Schöpfungen allein erklärt werden, auch kann sie nicht mit dem Begriffe des „Charakteristischen“ schlechtweg zusammenfallen; sie muss in ganz bestimmten formalen Elementen ihre Begründung finden. R. Wagner's Theorie eines „Musikalisch-Erhabenen“ und deren spezielle Anwendung nun auf Beethoven. Graphische und plastische Momente in der Musik, als Erzeuger eines Symmetrisch-Schönen und Anreger architektonisch-räumlicher Eindrücke; Beispiele hierfür. Die Natur des Tones; das Wesen und die aesthetische Bedeutung des Rhythmus; das Metrische; das Architektonisch-Symmetrische und Proportional-Schöne im Periodenbau der Musik. Sein Gegensatz. — Alle diese Gesetze waren aus Beethoven, Bach und Palestrina zu ziehen. Wie steht Hanslick diesen gegenüber? Schluss. (S. 143—178.)

Anhang: Anmerkungen, Namenverzeichnis und Berichtigungen. (S. 179 ff.)

Beethoven Klavier - Herr  
Bach - Brahms - Haydn

## Einleitung

(als Vorwort zur zweiten Auflage).

Nicht eigentlich des Verfassers, sondern vielmehr des Verlages Wunsch gibt die Veranlassung zur Neu-Herausgabe vorliegender Abhandlung, deren erste Auflage schon seit Jahren völlig im Buchhandel vergriffen ist. Das hier ausdrücklich voranzuschicken, erscheint immerhin wünschenswert. Denn die als Promotionschrift seinerzeit entstandene Dissertation trägt alle Merkmale — und leider auch Mängel — einer solchen an sich, zumal in den vielen gelehrten Nachweisen und zahlreichen Fussnoten, die für den Hauptteil wenigstens sämtlich nunmehr in einen besonderen „Anhang“ verwiesen worden sind, da sie denn schon nicht gänzlich entbehrt werden konnten, eine Verarbeitung in den laufenden Text aber diesen allzusehr beschwert hätte.

In der Tat würde ich heute, nach vollen 20 Jahren und unter dem wesentlich veränderten Aspekte der Musikaesthetik in unseren Tagen, diese Studie, hätte ich sie völlig neu zu entwerfen, kaum wieder ebenso angelegt haben, auch das gegebene Thema wohl ganz anders nun anzugreifen suchen — obschon ja das Werkchen alsbald beim ersten Erscheinen von der Fachwelt: Namen wie Oskar Bie, Rob. Franz, Carl Fuchs, Karl Grunsky, Friedrich von Hausegger, Friedrich Jodl, Em. Kastner, Cyrill Kistler, Karl von Köstlin, Rich. Pohl, Heinrich Porges, Arthur Prüfer, Lina Ramann, Karl Riedel, Hugo Riemann, Fritz Stade, Bernh. Vogel und Heinrich Wölfflin, auch schon in seiner älteren Fassung mit einem sympathischen Wohlwollen aufgenommen und, zum Teil selbst öffentlich, mit einer auszeichnenden Anerkennung, begrüßt worden ist, die seinem Autor noch heute sehr ehrenvoll dünken wollen. Damals war es zugleich, dass ich für den „Kunstwart“ so etwa die folgende, Absicht und Methode recht wohl kennzeichnende, „Selbstanzeige“ schrieb:

Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen.

„Vom Musikalisch-Schönen“ — so lautete der Titel von Eduard Hanslick's ‚Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst‘, welcher die in Rede stehende Disziplin, nahezu terroristisch, allzu lange schon beherrscht. ‚Vom Musikalisch-Erhabenen‘ nennt sich, nicht ohne Absichtlichkeit einer Gegenüberstellung auch schon im Titel, vorliegende Monographie, die ausserdem noch (wie sich das nun einmal so gehört für hochnotpeinlich-akademische Erörterungen) ‚Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst‘ als gestrengeren Untertitel an ihrer Stirne trägt. Wirklich darf es nachgerade schon Wunder nehmen, dass — in konsequenter, einfacher Verfolgung der von einem Kant mit genialer Hand klar gezogenen, auch heute noch nicht verwischten oder unkenntlich gewordenen, Grundlinien des aesthetischen Bereiches — auf musikaesthetischem Gebiete bisher noch niemand der wissenschaftlichen Aufgabe sich unterzogen hat, durch die zweite der beiden vom Königsberger Philosophen tiefsinnig begründeten Hauptkategorien für die aesthetische Anschauung (das Vermögen der ‚Urteilkraft‘) eine so naheliegende, entsprechend durchgreifende Korrektur der Hanslick'schen Lehre mutig herbeizuführen; während doch schon von künstlerischer Seite aus, in der gehaltvollen Abhandlung R. Wagner's über ‚Beethoven‘ und an zahlreichen anderen Stellen der ‚Ges. Schriften‘ dieses Meisters, geeignete Anregungen die Fülle und Menge hierzu vorliegen. Den systematisch-methodischen Ausbau dieser nachgerade notwendig gewordenen ‚Korrektur‘ habe ich mir nun, fest in Kant wurzelnd und auf Wagner fussend, zum Vorwurfe genommen mit einer Schrift, welche nicht so fast eine negative Polemik gegen den Wiener Musikaesthetiker als vielmehr im Ganzen die ernstgemeinte Vorarbeit zu einer positiven, produktiv aufbauenden und umfassenden Entwicklung jenes Begriffes eines ‚Musikalisch-Erhabenen‘ sein soll, während ihr Hauptergebnis in dem besonderen Nachweis eines räumlichen (linearen) Elementes, als des Trägers eines rein Symmetrisch-, Architektonisch- und Plastisch-Schönen für die Musik (Hanslick's ‚Tonarabeske‘!), und wiederum in der scharfen Erkenntnis seines Gegensatzes, nämlich des Erhabenen als eines A-Taktischen, A-Symmetrischen, A-Plastischen, gipfelt — ein Ergebnis, das zugleich die wissenschaftliche Erläuterung und theoretische Ergänzung der Wagner'schen Praxis mit in sich schliesst. Zum ersten Male sollte hier mit dem gehörigen Nachdrucke darauf hingewiesen werden, dass die Musik, deren Wesen allbekanntlich in der eindimensionalen Anschauungsform der Zeit begründet liegt und deren Wirkung sich

doch allein und nur an das Gehör zu richten hat, da, wo sie lediglich schöne Wirkungen erzielt, dies hauptsächlich durch Aufnahme gleichsam eines räumlichen (mehr plastischen oder doch linearen) Elementes in ihre Sphäre erreicht, also nur dadurch, dass sie sich ihrem eigensten Wesen eigentlich entfremdet, indem sie sich vorwiegend an das ‚Auge des Ohres‘ (ein geistvolles *Aperçu* R. Wagner's) wendet. Dies aber geschieht da, wo sie das Rhythmische um seiner selbst willen in den Vordergrund rückt, den in symmetrischen Proportionen und gleichförmig gebauten Perioden wohlgegliederten Rhythmus als solchen zum End- und Selbstzweck erhebt. Kurz und mit einem Wagner'schen Worte wieder gesagt: Es gilt einmal die einlässliche Erörterung, dass ‚der spezifische Charakter der Musik überhaupt nach ihrem innersten, wahrsten Wesen das Erhabene ist‘, und dass die Musik, indem sie ‚einzig dadurch zu uns spricht, dass sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühls in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden kann‘.

Erst unlängst ist (bei Friedrich von Hausegger) das lichtvolle Wort: Psychologische (Musik-)Aesthetik ‚von innen‘! entscheidend gefallen, und zwar richtete es sich gegen die bisherige Einseitigkeit einer physikalisch-physiologischen Untersuchungsmethode nur immer ‚von aussen‘, indem es jenem Empirismus, da der ‚erschaffene Geist‘ mit ‚Hebeln und mit Schrauben‘ rein mechanisch ins ‚Innere der Natur‘ eindringen will, als notwendige Ergänzung die exakte Realität organischer Innen-Forschung gegenüber stellte. Es bildet dies, in der Umkehrung, ein Analogon zu Gust. Theod. Fechner's berühmter Forderung einer induktiv vorgehenden Aesthetik ‚von unten‘ gegen die alte, spekulativ-deduzierende Aesthetik ‚von oben‘, welche vermeinte, ihr Haus gleichsam vom Dache herein aufrichten und ausbauen zu können. Jenes glänzende Diktum nun, wie es überhaupt das Verhältnis und die heutigen Unterschiede der beiden Hauptrichtungen in unserer Wissenschaft weit klarer und genauer fast bestimmt als noch Fechner's, zum ‚gestügelten Worte‘ mittlerweile gestempelte, ehemalige Definition, dürfte als eine Art von Motto zur näheren Charakteristik wohl auch auf die beiden Haupt-Abschnitte dieses meines Werkchens Anwendung finden. Denn wirklich stellt sich das Verhältnis seiner beiden Hauptteile in der Weise heraus, dass das fünfte und letzte Kapitel, nachdem alles Vorausgehende vergebens versucht hat, von aussen her in das

eigentliche, tiefste Wesen der Musik einzudringen, diesem nunmehr auf umgekehrtem Wege beizukommen trachtet, hier das Problem von innen (d. h. durch Anfrage beim produzierenden Künstler selbst, aus dessen innerstem Schaffensprozesse heraus) anpackt und dann auch zu einer gedeihlicheren Lösung wohl gelangt. Dieses letzte Kapitel verhält sich daher zu den vorausgehenden ungefähr so wie Schopenhauer zu den übrigen Nachfolgern Kants, der bekanntlich einmal von sich ausgesagt hat, dass er durch Umgehung von der Rückseite her in das Schloss Einlass gefunden und es dann von innen heraus genau beschrieben habe, während die Andern das Tor verschlossen fanden und sich einstweilen nur eben damit begnügten, seine Fassade abzuzeichnen. Vielleicht nur ist unsere Methode, d. h. unsere Vereinigung beider Forschungsweisen, erst die allein richtige, insoferne sie erst, nachdem sie schon die Fassade genauer kennen gelernt hat, auch in das Innere des Schlosses vordringt und dieses dann sorgfältig im Innern und von innen durchmustert. Denn nie dürfen wir vergessen, dass wir heutzutage eben doch jener exakten Wissenschaft ‚von aussen‘ strenge Rechnung zu tragen haben, um erst daraus, wenn nämlich die Unmöglichkeit, damit auf das Wesen der Dinge zu geraten, ausdrücklich festgestellt worden wäre — die Berechtigung und die Kraft, ja selbst die Pflicht herzuleiten, ihr an entscheidender Stelle mit gebührender Autorität dann auch entgegenzutreten.\*)

Freilich war ich paradox — oder soll ich sagen: kritisch? — genug, jenes Musikalisch-Erhabene gerade, welchem ich mit der Aesthetik ‚von aussen‘, nämlich der Physiologie, auf den Leib zu rücken suchte, das ‚Erhabene in der Musik‘ zu nennen, während

---

\*) Es ist ein Vertreter der Naturwissenschaften, der geschulte, berühmte Physiologe Theodor Billroth — vgl. „Wer ist musikalisch?“ Berlin, 1895; S. 87, bei dem ich neuerdings und nachträglich folgende, meinen Weg glänzend rechtfertigende Sätze finde: „Ich folge . . . einem wissenschaftlichen Zuge unserer Zeit, in welcher man sich bemüht, alles, was um uns und in uns ist, aus seinem Werden verstehen zu lernen, und erst dann das ‚Immanente‘ oder ‚Angeborene‘, also das ‚Wunder‘ walten zu lassen; wenn wir nämlich mit unseren Versuchen nicht weiter kommen, die Vorgänge in der Natur und um uns her in der menschlichen Gesellschaft mit unserem Empfinden, Beobachten, Denken zu begreifen. Das ist freilich meist bald genug der Fall. Dennoch sind diese Versuche die einzigen [?] Quellen dessen, was uns neues ‚Wissen schaffen‘ kann, und wir sollen uns durch die bisher relativ zum Ganzen freilich geringen Erfolge unserer Arbeit nicht entmutigen lassen. Ob unser Verstand notwendig alles müsse bezwingen können, was in der Welt bestehen und geschehen könne, dafür scheint mir keine Garantie zu existieren“ (Helmholtz).“

ich in jenem auf dem rein psychologischen Wege einer Aesthetik ‚von innen‘ gefundenen und nachgewiesenen Erhabenen das ‚Erhabene der Musik‘ schlechthin sehen zu sollen glaubte. Immerhin verdient aber ein grösserer Kreis von Musikverständigen auf diese feinere Unterscheidung der Begriffe einmal aufmerksam gemacht zu werden. ‚Es sei, dass noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden, so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen‘ — so meint bekanntlich schon Lessing, und der geistvolle Lord Acton pflegte zu sagen: ‚Entlassen wir keinen Irrtum von uns, ohne uns von ihm nicht ein Residuum der Wahrheit zurückbehalten zu haben.‘ Was mich betrifft, so würde ich mich glücklich schätzen, wenn man meiner Arbeit die Bedeutung wenigstens eines solchen ‚Irrtums‘ zusprechen könnte und auch diesem Meinungsstreite die Anerkennung zur Seite stehen dürfte, dass die Wahrheit dabei zum Mindesten nicht verloren habe. Denn mit dem Apostel darf ich wohl ausrufen: ‚Nicht, dass ich es schon ergriffen hätte; ich jage ihm aber nach, es zu ergreifen!‘ —

Wiederum, beim Erscheinen von Friedrich v. Hausegger's gediegenem Werk über „Das Jenseits des Künstlers“ (1893), schrieb ich, in demselben „Kunstwart“: „Was der Name Friedrich von Hausegger für die Aesthetik der Tonkunst geworden ist, dass er mit seiner Losung ‚Musik als Ausdruck‘ nichts weniger als den siegreichen Kampf gegen Hanslicks ‚tönend bewegte Form‘ bedeutet, das brauche ich meinen Lesern nicht erst zu sagen. Dass der vortreffliche Grazer Gelehrte aber mit einem neuen Werke seiner Feder als wissenschaftliche Persönlichkeit und philosophischer Charakterkopf nunmehr auch für das Gesamtgebiet der Aesthetik das geworden zu sein scheint, was man so mit dem Worte ‚epochemachend‘ zu bezeichnen pflegt, dass er mit dem vorliegenden Buche der Führer und Begründer einer völlig neuen Aesthetik aller Künste überhaupt zu werden verspricht, an dessen Untersuchung eine ganze Schule mit der Zeit noch anknüpfen kann: das wird zweifelsohne die bisherigen Erwartungen übertreffen und also sozusagen ‚doppelt hier interessieren‘ dürfen.“

‚Das Schöne ist schön, auch wenn es weder geschaut, noch empfunden wird‘, hatte noch ein Hanslick in den fünfziger Jahren frischweg verkündet. Das war aber eine hochmütige und dazu leichtfertige Aesthetik, die — gleich, als ob ein Kant niemals gelebt und gewirkt hätte — sich ohne Weiteres einbildete, das Kunstwerk als eine Objektivität, isoliert von allem Subjekte, aus den blossen

Formalien seiner zufälligen Erscheinung heraus ergründen zu können; eine Pseudo-Wissenschaft, der man nicht erst das Schopenhauer'sche: ‚Kein Objekt ohne Subjekt und umgekehrt!‘ entgegenzuhalten brauchte, um sie alsbald schon als innerlich unwahr empfinden zu lassen und als wissenschaftlich unhaltbar sie zurückzuweisen. Es dauerte daher auch gar nicht lange, so war ein Helmholtz (1862) von dieser tönend bewegten, im Grunde aber doch toten (Form-), Arabeske‘ und jenem inhaltlosen, leeren ‚Ton-Kaleidoskop‘ zu der ‚Lehre von den Tonempfindungen‘ übergegangen. Steinitzer untersuchte hierauf (1885) die ‚psychologischen Wirkungen‘ eben derselben musikalischen Formen auf das den Kunsteindruck empfangende Subjekt; Dreher schrieb (1889) seine ‚Physiologie der Tonkunst‘; der Arzt Dr. Karl Steinfried wiederum lieferte die überaus wertvollen Beiträge zu einer Art von vergleichender Histologie (d. i. organischer Gewebelehre) der Tonkunst, auf Grund seiner aufschlussreichen Forschungen über bestimmte Urmotive der Freude, der Sehnsucht, der Frage — als Grundtypen und Elementarformen des musikalischen Ausdruckes (vgl. ‚Klavierlehrer‘, Jahrg. 1892/3); und Hausegger seinerseits — abseits bleibend dem Schul- und Gelehrtenstreite einer Aesthetik ‚von unten‘ wider die ältere Forschungsweise ‚von oben‘ — hatte schon damals (vgl. ‚Bayr. Blätter‘ 1888, S. 198f.) jener falschen Aesthetik ‚von aussen‘ das treffende Schlagwort einer Aesthetik ‚von innen‘ entgegengestellt: namentlich aber hatte er, wie wir wissen, in seiner ‚Musik als Ausdruck‘ (‚Bayreuther Blätter‘, 1884) die Forderung nach einer Psychologie des ästhetischen Empfindens, nach einer Erforschung erst einmal der Naturgeschichte des Publikums scharfsinnig genug erhoben. Von der stolzen, unfruchtbaren, längst unzeitgemäss gewordenen Spekulativ-Aesthetik aus war man also, unbefriedigt gelassen durch ihr unzulängliches Wissen und ihre negativen Ergebnisse, ganz folgerichtig zur voraussetzungslosen, erkenntnistheoretisch-psychologischen Forschung mittlerweile fortgeschritten, und es ist noch keine dreissig Jahre her, dass auch der Kathederweisheit unserer Universitätsgelehrten eine dunkle Ahnung davon aufzudämmern begann, dass die annoch verrammten festen Burgen der ästhetischen Grundprobleme möglicher Weise allein vom psychologischen Gebiet aus mit Erfolg eingenommen werden könnten — besonders auf Horwiczens ‚Psychologische Analysen‘ verwies man damals, nicht ohne Witterung für das, was not tat, angelegentlichst in den Kollegien jüngerer Dozenten (z. B. Friedr. Jodl, mein



Münchener Lehrer, anfangs der achtziger Jahre). So meint auch ein neuerer Schriftsteller, Richard Wallaschek (in seiner ‚Aesthetik der Tonkunst‘; 1886, S. 139 — also noch vor Hausegger's Grosstat): ‚Es lässt sich fast sagen, dass die Frage, wie die Musik zu behandeln sei, jetzt auch für die allgemeine Aesthetik die wichtigste und charakteristische geworden ist, und vielleicht wird der ganze Streit in der Aesthetik von der Musik aus noch am ehesten geschlichtet werden können.‘\*) Meint nun vollends ein anderer moderner Aesthetiker und ‚exakter‘ Psychologe, nämlich eben jener Adolf Horwicz (in seinen, 1869 bereits erschienenen ‚Grundlinien eines Systems der Aesthetik‘, S. 90): dass ‚gerade die Schönheit uns den tiefsten Einblick in das Wesen der Dinge gestattet, so dass sich die Vermutung aufdränge, als ob die aesthetische Betrachtung . . . zugleich einen Fingerzeig hinsichtlich der Methode, die uns dem grossen X aller menschlichen Probleme näher bringen könnte, darzubieten imstande sei, — welch' strahlende Perspektiven möchten sich da unserem besonderen Forschungsgebiete, der musikalischen Aesthetik, nicht alsbald wahrhaft verlockend auf tun vor unseren Augen!

Auch noch ein anderer, geradezu sträflicher Hochmut beherrschte übrigens bis dahin die aesthetische Fachdisziplin, ganz ebenso wie die nach streng philologischer Methode arbeitende nüchterne Kunstgeschichte jener Zeit; ein Hochmut wahrlich, der sich mit der Zeit noch gar bitter rächen sollte. Eine anmassende, weil gänzlich unangebrachte, Überlegenheit nämlich des registrierenden, reproduzierenden Gelehrten gegenüber dem Leben spendenden, produktiven Künstler machte sich immerdar breit, als welche gewissenlos, dazu vielfach durch gebieterischen Ton verletzend, dem das Schöne aufnehmenden, geniessenden Subjekte nur immer zurief: ‚Auf die Künstler, wo sie aus der geistigen Werkstatt ihres Schaffens plaudern, wo sie in ihrer subjektiven Befangenheit und persönlichen Einseitigkeit Geheimnisse des Werdeprozesses der Kunst absichtlich und unabsichtlich mitzuteilen versuchen, dürft ihr gar niemals hören!‘ Jener alte, schon aus dem antiken Griechentum

\*) Ähnlich auch Franz Marschner (in den ‚Grundfragen der Aesthetik‘; Berlin 1899, S. 52) und ganz besonders markant neuerdings wieder der modernste ‚psychologische‘ Aesthetiker Stephan Witasek, wenn dieser in dem vor dem Baseler Kongresse der ‚Internationalen Musik-Gesellschaft‘, September 1906 gehaltenen Vortrage: ‚Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses‘ (vgl. den offiziellen Kongressbericht hierüber, Leipzig 1907) es glatt ausspricht, dass die Betrachtung just der Musik berufen gewesen wäre, der ganzen Aesthetik den Pfad zu weisen.

bekannte Satz, dass ‚Gleiches stets nur von Gleichem (also nicht der Künstler vom Gelehrten, das Genie nicht vom Philister) erkannt werden könne‘, er schien wie verschüttet; ein Primat der Wissenschaft vor der Kunst ward auf den Thron erhoben, den ein Richard Wagner zwar theoretisch durch seine Schriften längst wieder gestürzt hatte, dessen praktisches Andauern aber (mit Verdrängung des Künstlerischen durch ein gewaltig, bis zum unleidlichen Übermass, angewachsenes Gelehrtentum) in unserer Epoche dem Erscheinen eines sonst keineswegs einwandfreien Buches wie des unverdient viel gelesenen ‚Rembrandt als Erzieher‘, namentlich aber auch den ersten Erziehungs-Mahnrufen eines Friedrich Nietzsche, Konrad Lange und abermals Friedrich von Hausegger selbst, innerlich eine so starke Berechtigung verleihen musste.

Endlich ist — alles immer zum Verständnis des Friedrich von Hausegger'schen Buches hier angeführt — eines dritten, kaum gelinderen Hochmutes der Wissenschaft noch mit zu gedenken: der bekannten unüberwindlichen, für aufgeklärte Männer ernster Wahrheitsuche aber geradezu lächerlichen Scheu vor allem, was nur irgendwie nach ‚Okkultismus‘, nach Traumleben, somnambulen Zuständen, Hypnose, Suggestion und Psychose von Weitem aussieht — als ob es nicht Dinge gäbe im menschlichen Leben, bei deren Ausforschung und Ergründung unser waches Bewusstsein weit eher hinderlich als förderlich sich gelegentlich erwiese! Was ausserhalb unseres Bewusstseins liegt, braucht darum noch nicht auch ausserhalb unseres Wesens zu liegen; im Gegenteil, es begreift oft gerade die eigentlichen Tiefen unserer Wesenheit, der Seele in sich, deren geheimen Pulsschlag und lebendigen Triebfedern es mit dem inneren, statt mit dem äusseren, Ohre nur erst einmal zu lauschen gilt. Und wenn z. B. Schopenhauer meint, dass der Musiker über Dinge Aufschluss gibt, träumend, wie eine Somnambule, von denen er wachend keine Ahnung hat, so sollte man an einer solchen Äusserung nicht mit vornehmem Achselzucken und überlegener Ablehnung immer nur vorübergehen: sondern vielmehr von ihr eine wahrhaft philosophische Betrachtung lieber einmal auslaufen lassen, um zu sehen, zu welchem Ende diese anders geartete Auffassungsweise, diese bisher noch gar nicht ‚angewandte Methode‘ vielleicht doch noch einmal hinausführen möchte. Es ist dies jenes von Männern der wahren, nicht einer Pseudo-Forschung längst fruchtbar angebaute Gebiet einer „transszendentalen Psychologie“, d. h. derjenigen Psychologie, die das Grenzgebiet vor allem aufsucht und aufzuhellen trachtet, da

Physis und Psyche zusammenstossen und zusammenwirken in den Vorgängen der Physiologie und der Psycho-Physik.

Gegenüber diesen drei ‚Hochmutsteufeln‘ unserer modernen Besserwisseri und des sogenannten ‚gesunden Menschenverstandes‘ bedeutet nun ein Buch, wie das neue eines Friedrich von Hausegger, das von dem Jenseits eben dieser ‚Bewusstseins-Schwelle‘ im Schaffenden handelt, oder doch wenigstens auf dem Grenzgebiete sich bewegt, schier das Ei des Kolumbus. Von der Physik des Kunstobjektes und der Physiologie des Kunsteindruckes wird hier zur Psychologie des Kunstschaffens als solcher durch einen kongenialen, mit empfänglichem, künstlerisch wie dichterisch nachschaffendem Sinne begabten Autor beherzt vorgegrungen; nicht mehr die *natura naturata* der alten Aesthetik ist Gegenstand und Inhalt dieser Forschung, die produktive *natura naturans* bildet ihr neues Thema — mit ruhiger und sicherer Hand werden hier, ganz unabhängig von dem Streite der ‚Deduktiven‘ und ‚Induktiven‘, einer vielverheissenden neuen ‚Aesthetik der Zukunft‘ die Pforten weit geöffnet. Und das Merkwürdige bleibt dabei just noch dies, dass da von musikalischer Seite aus der Angriff auf den Gesamtumfang aller Kunstaesthetik überhaupt erfolgt, ganz wie mir dies jener Universitätslehrer vor Jahren schon einmal prophezeit hatte, indem er mich eben darauf hinwies, dass die gemeinsame Aesthetik sämtlicher Künste aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Umwege durch die moderne Psychologie von der Aesthetik der Tonkunst aus reformiert, erneuert und vertieft werden, dass es das musikaesthetische Problem in seinem Kerne sein würde, welches das aesthetische Gesamtgebiet erhellen und — das ‚Mysterium‘ mit der Zeit auch besser enthüllen werde.

Nicht wird des Künstlers Tun und Treiben in die Kompetenz nur des Biographen mehr verwiesen und der Würdigung des Aesthetikers wie bisher entzogen, vielmehr wird das Kunstwesen von dieser neuen Richtung — statt im Kunstprodukte: im Kunstproduzierenden nun gesucht; das schaffende und allenfalls das im Genusse nachschaffende Subjekt, jener Vorgang des Werdens im Innern (im Gegensatze zum äusserlich Gewordenen, dem Gemacht-Fertigen) ist das Alpha und Omega solcher verjüngten Aesthetik. In den Vorgängen des Traumlebens, der Erscheinung des Wahnsinnes, den Äusserungen der Hypnose und des Somnambulismus werden zudem die physiologischen Analogien, die naturwissenschaftlich exakten Anhaltspunkte zur Erforschung jenes

dunklen Schachtes: genannt ‚Jenseits‘ der Bewusstseinschwelle im Künstler, aufgesucht; alle Probleme der Aesthetik von hier aus — schlimmsten Falles durch einen vorsichtigen Analogieschluss — zu einer gedeihlicheren Lösung nunmehr geleitet.

Natürlich wird sich auch gegen so manche Ergebnisse dieses Buches wieder gar manches einwenden lassen. Ich habe an anderer Stelle (Bayr. Blätter, 1893) solch wissenschaftliche Einwürfe des Ausführlichen bereits verfolgt und dort namentlich ausgeführt, wie sich vielleicht in dem vom Autor entwickelten Symbolbegriff ein einheitliches Betrachtungsmoment für alle Künste gemeinsam aufstellen liesse, das trotzdem doch eine Art Sonderstellung der Musik unter ihren Schwestern (nach Schopenhauer) rechtfertigen würde und sehr wohl noch bestehen liesse. Allein hier kommt es uns nicht so fast auf eine kritische Besprechung als vielmehr auf eine freudige Begrüssung der neuen, gerade für Künstler so sehr interessanten und förderlichen Erscheinung an; und an dem grundwesentlichen, bleibenden Verdienste dieser in hohem Grade kunstwissenschaftlichen, im edelsten Sinne des Wortes zugleich ‚persönlichen‘ Publikation vermögen solche Betrachtungen ohnedies ja kein Jota zu verrücken. Denn ‚alles wahrhaft Persönliche ist das ewig Unwiderlegbare‘ — sagt schon Friedrich Nietzsche. Mit vollem Recht hat auch eine frühere Besprechung des Buches es betont: ‚Vieles, was in ihm noch nicht unbestritten dargestellt werden konnte, würde bei weiterem Ausbau der okkulten Wissenschaften seinen Beweis und die verdiente Würdigung finden‘, und ganz treffend nennt es Heinrich Welter nunmehr eines der ‚*standard works*‘ unserer neuen Kunstanschauung“ . . . . .

Das war also in den Jahren 1887 bis 1893. Seither hat die grosse Hanslickiade — darf man wohl sagen — mehr und mehr schon abgewirtschaftet.\*) Der Name E. d. Hanslick erscheint neuerdings

\*) Man hat Hanslick's „Beitrag zur Revision der Aesthetik“ aus dem Jahre 1854 lange Zeit „epochemachend“ genannt. Wie vorsichtig man aber mit solchen grossen Worten umgehen soll, wie relativ und wenig dauerhaftig dieser Begriff hier gerade angewandt war, das haben bei des Verfassers Ableben so manche Nekrologe erwiesen; ein sie aufmerksam Studierender musste unwillkürlich des Solon'schen Wortes an Krösus dabei gedenken, dass niemand vor seinem Tode glücklich zu preisen. Und die „klassischen Zeugen“ dafür, dass der Name Hanslick aufgehört hat, das Schiboleth für die Musikaesthetik weiterhin zu bilden, sind mir in allerneuester Zeit noch Johannes Volkelt („Aesthetik“) oder Hermann Kretzschmar („Peters-Jahrbuch“, 1905 — S. 56), in Sonderheit aber die einschlägigen Werke eines Karl Stumpf, Konrad Lange, Theod. Lipps u. A., die sich alle

von dem Namen Friedrich von Hausegger so ziemlich abgelöst, oder doch entschieden überstrahlt, in unsrem Spezialfache. Dem früheren „An sich“- oder Absolut-Schönen steht scharf markiert heute das „Jenseits des Künstlers“ und eine „Aesthetik von innen“ gegenüber, die Oskar Bie in der feingeistigen Schrift „Zwischen den Künsten“ (Berlin, 1894), weniger schulgemäss vielleicht als produktiv, weiterhin auszubauen versucht hat; und der „tönend bewegten Form“ wiederum hat sich die „Musik als Eindruck“ und „als Ausdruck“ klar nunmehr entgegengestellt. Ja, der Italiener Benedetto Croce ist in den letzten Jahren (Rom 1902; französisch: Paris, 1903/4; in deutscher Übertragung von Karl Federn erschienen: Leipzig, 1905) sogar so weit gegangen, „Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale“ zu formulieren; er hat also „Aesthetik“ als Allgemein-Wissenschaft des „Ausdrucks“, alles beredt ausdrucksvollen Lebens überhaupt definiert, damit aber die grosse Umwälzung aller Welt zugleich endgültig offenbart, die mit unsrer Wissenschaft und Lehre im Laufe des 19. Jahrhunderts, gegenüber dem Zentralbegriffe der französisch beeinflussten Aesthetik des 18. Jahrhunderts: nämlich dem der „Natur-Nachahmung“, vor sich gegangen ist.\*)

Auch ausserdem noch, in Frankreich, finden wir dieses neue Prinzip heute belebend aufgegriffen — so durch den Träger des Nobel-Preises von 1902, Sully Prudhomme, in der Abhandlung „L'Expression dans les Beaux-Arts“ (Paris, 1898): womit denn wiederum den darstellend bildenden Künsten durch einseitige Andichtung emotionaler Bedürfnisse ungefähr dasselbe Unrecht zu geschehen scheint, wie es seiner Zeit der „Ausdruckskunst“ *kat' exochen*, der edlen Tonkunst, angetan worden war, da man auf sie den Erklärungsgrund der malenden Darstellung bzw. der kopierenden „Natur-Nachahmung“ erbarmungslos anzuwenden beliebte, oder ihr statt der „Sprache der Affekte“ nur das leere, tändelnde Spiel mit Empfindungen, gleich einer „Zeichnung *à la Grecque*“ und im Sinne der angenehm-wohlgefälligen „Gartenkunst“, insinuierte. Zwar wird auch im Auslande da und dort noch immer eine „Philosophie de l'Art“, „Esthétique musicale“ oder „Estetica della Musica“ (vgl. Eugène

schon kaum mehr bei und mit ihm aufhalten; nur Max Dessoir scheint sozusagen noch etwas „für ihn übrig zu haben“.

\*) William Wauer hätte z. B. seine „Der Kunst eine Gasse!“ überschriebenen Vorschläge zur Theaterreform nur eben „Bühnenkunst (oder Szene) als Ausdruck“ zu betiteln brauchen, um mit dem Neuen, das er meinte, sofort ganz anders verstanden und weit besser wohl auch gewürdigt zu werden.

Véron, 1883; A. Galli, Turin 1900; Jul. Combarieu, 1902/3; Fierens-Gevaert, 1904 und Ecorcheville, 1906) geschrieben, handelt oder spricht der Eine und der Andere auch jetzt noch gern in der älteren, bewährten Weise vom „Réalisme et Idéalisme dans l'Art“ (vgl. J. Pérès, 1905), von der „Musik und Moral“ (vgl. Rew'd. Haweis) u. dgl. m. Aber doch klingt es aus Überschriften einerseits wie N. Simonetti's „La Poesia dell' Infinito nel Linguaggio Musicale“ (Spoleto, 1903) oder L. A. Villanis' „L'Infinito nella Musica“ (Rom, 1905) fast schon wie Annäherung und Anschluss an Titel und Tendenz vorliegender Untersuchung wie auch der Hausegger'schen Forschungsergebnisse uns entgegen. Und andererseits sind an die Stelle einer unfruchtbaren „Metaphysik der Musik“, ganz im Sinne Hausegger's, und zwar unter ausdrücklicher Konstatierung zugleich einer bedeutsamen „influence de la musique allemande sur la musique française“, mittlerweile Jules Combarieu's wichtige „Rapports de la Musique et de la Poésie, considérées au point de vue de l'expression“ (um Mitte der 90er Jahre; auch seine Einzel-Studie „La Musique et la Magie“, 1905 gehört wohl hierher) oder aber Alb. Schweitzer's „Seb. Bach — le Poète-Musicien“ und Elie Poirée's ganz unschätzbare „Essais de Technique et d'Esthétique — Etude sur le Discours Musical“ (1902) folgerichtig und zeitgemäss getreten.\*) Des französischen Grafen Laprade ehemaliger Schmerzensruf „Contre la Musique!“ erscheint da von des Spaniers Juan Dominguez Berrueta hoffnungsvollem Vertrauen auf eine „Musica nueva“ verheissungsreich abgelöst; eines Charles Beauquier „Philosophie de Musique“ (1865) wird bei Dauriac schon zur „Psychologie du Musicien“ beherzt umgedeutet und vollends gar bei dem Italiener Mario Pilo (1904; deutsche Bearbeitung von Chr. D. Pflaum, Leipzig 1906) zur „Psicologia musicale“ bemerkenswert fortgebildet. Ja, wir finden nicht allein die „Psychologie des Tonkünstlers“ von jenem Dauriac nun aufgegriffen und die „Psycho-

\*) Ich denke und hoffe mich hierin mit Kurt Mey einer Meinung; denn das zweifellos Wertvolle seines „Versuches einer Metaphysik (!) der Musik“: „Die Musik als tönende Weltidee“ (Leipzig, 1901), hat sich inzwischen eben (vgl. „Bayr. Bl.“ 1904, S. 310 ff.) auf diesen Elie Poirée sozusagen konzentriert, zu dem — nebenbei bemerkt — von Dr. Steinfried's Urmotiven und Elementar-Typen des Ausdruckes über die (soeben in Buchform erschienenen, während der Jahre 1891—1903 jedoch bereits emsig in den „Bayr. Bl.“ zusammengetragenen) „Musikalisch-dramatischen Parallelen“ von Hans von Wolzogen, dem Franzosen Jules Ecorcheville und eben Kurt Mey's Feststellungen nur eine gerade Linie führt.

logie der Musik“ bei diesem Pilo fertig vor, sondern auch von Lucien Arréat sehen wir die „Psychologie du Peintre“ (Paris, 1892) schon behandelt, von A. Binet feinsinnige „Notes psychologiques“ über „François de Curel“ (den französ. Dramatiker, Paris 1895) aufgezeichnet und treffen die „Psychologie musicale“ selbst bei Camille Bellaigue wieder an. Und bis zu welchem Grade innerhalb der gesamten fremdländischen Kunstlehre die Psychologie, „Aesthetik von unten, aussen und innen“, heute förmlich auf das Kunstgebiet losgelassen erscheint, auf das „Jenseits des Schaffenden“ und die Gefühls-Wirkungen im aufnehmenden Subjekt, damit aber auch auf die Zerlegung wie Prüfung der Elemente des Kunsteindrucks und der Grundmomente des ihn begleitenden Seelen-Prozesses das volle Augenmerk anhaltend gerichtet ist, das mögen in aller knappen Kürze noch folgende Forscher-Namen und Bücher-Titel veranschaulichen: G. C. Ferrari, „Primi Esperimenti sull'Imaginazione Musicale“ („Riv. Mus. Ital.“, 1899); Cesare Lombroso, „Genie und Wahnsinn“ (Deutsch in Reclams Univ.-Bibl.) und „Über die seelischen Wirkungen der Musik“; Paolo Mantegazza, „Physiologie des Schönen“ (Deutsch von R. Tenschler und W. A. Kastner); Mariano Patrizi, „Physiologie der musikal. Erregungen“ — Calkins, „An Introduction to Psychology“; H. R. Marshall, „Aesthetic Principles“ (1895) und „The Relation of Aesthetics to Psychology and Philosophy“ (1905); Lillian J. Martin, „Psychology of Aesthetics“ (1905); E. D. Puffer, „The Psychology of Beauty“ (1905); James Sully, „Sensation and Intuition“; W. H. Walsh, „The Colloquial Faculty for Language, Cerebral Localisation and the Nature of Genius“ (1886) — Bain, „L'Esprit et le Corps“; C. Féré, „La Pathologie des Émotions“ und „Sensation et Mouvement“; Victor Gignoux, „Le Rôle du Jugement dans les Phénomènes affectives“ (1905); Gratiolet, „De la Physiognomie et des Mouvements d'Expression“; Maurice Griveau, „Les Éléments du Beau“ (1892); A. Laroppe, „L'Analyse et les Sources du Beau“ (1905); Vernon Lee, „Essais d'Esthétique empirique“ („L'Individu devant l'Art“ — 1905); Maray, „La Machine animale“; Fr. Paulhan, „Psychologie de l'Invention“ (1901), „La Physiologie et l'Esprit“ und „La Moralité indirecte de l'Art“ (1905); Rauh, „De la Méthode dans la Psychologie du Sentiment“; Th. Ribot, „L'Imagination Créatrice“ (1890 — deutsch 1902), „Psychologie des Sentiments“ und „La Psychologie de l'Attention“; Richet, „L'Amour“ und „Sur la Douleur“ etc.; Ed. Le Roy, „Sur la Logique de l'Invention“ (1905); G. Séailles, „Le Génie“ (deutsch 1904); Rob. de la

Sizéranne, „Les Questions esthétiques contemporaines“ (1904); P. Sourian, „L'Esthétique du Mouvement“ (1890) und „La Beauté rationnelle“ (1904); selbst des Russen W. von Bechterew „Die Suggestion und ihre soziale Bedeutung“ (deutsch von Weinberg, 1903) mit einem Vorwort von Prof. Dr. P. Flechsig und der Besprechung von Ed. Sokal („Die Suggestion im sozialen Leben“; „Münchener Allg. Ztg.“ 1903, Beilage) hier nicht zu vergessen, denn — die emotionale Funktion der Kunst einmal zugegeben — gewinnt die Suggestion in solchem Zusammenhange unleugbar auch artistische Bedeutung für das gesamte aesthetische Leben!

Natürlich auch auf deutschem Boden, und auf diesem erst recht, hatte die bezügliche Forschung in der Zwischenzeit die Hände keineswegs lahm in den Schoss gelegt. Freilich, ein überaus arbeitsamer Häuptling der deutschen Musikwissenschaft, wie Hugo Riemann, schwankt zur Zeit noch immer — ja, neuerdings mehr denn je, zwischen beiden Hauptprinzipien: der theoretischen Aesthetik von aussen und der empirischen Psychologie von innen, unentschieden hin und her, indem er bald jeden Ausdruck von der Tonkunst als solcher streng abweisen möchte, bald wieder den „Ausdruckswert musikalischer Motive“ (vgl. Dessoir's neue „Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft“ I, 1—1906) höchst einlässlich einer sehr ernst zu nehmenden, wenn schon einschränkenden, Betrachtung für sich unterzieht. Er, der als „Theoretiker“ in seinen Phrasierungslehren die Gesetze des rhetorischen Ausdruckes der Musik doch geradezu aufsucht und herausstellt, hat die anscheinend unüberwindliche Eigenheit, als „Aesthetiker“ im dogmatischen Formalismus absoluten „Tonspieles“ zuletzt immer wieder stecken zu bleiben. Und der Mann, der noch mit seinem ersten Versuch einer zusammenfassenden Aesthetik der Tonkunst: „Wie hören wir Musik?“ (Leipzig, 1888) sich stark zu v. Hausegger gehalten und in so manchen Anmerkungen, mehr oder minder lebhaft zustimmend, sich auch Ergebnisse vorliegender Schrift gern *ad notam* genommen, also eigentlich für ein „Musikalisch-Erhabenes“ wiederholt und warm sich erklärt hatte, er entpuppte sich bis zu seinem fatalen\*) umfanglicheren Buche von den „Elementen der musikalischen Aesthetik“ (1900) doch mehr als Vertreter einer „Philosophie des Spezifischen“, einen Friedr. von Hausegger (vgl. Vorwort und Namen-Register) nunmehr weit von sich weisend und in offensichtlich rückläufiger Bewegung, jedenfalls

\*) Vgl. meine ausführliche kritische Besprechung in der „Neuen musikal. Presse“, 1901 No. 1—3.



mit ersichtlich rückständigen Anwendungen, auf das Ideal eines rein-instrumentalen Schönen der Symmetrie, parallelen Harmonie und Plastik mehr und mehr wieder sich zurückziehend. Wie er es trotz alledem, überraschender Weise, noch fertig brachte, die zweite Auflage jenes erstgenannten Kompendiums musikalischer Aesthetik in drei Vorträgen volle drei Jahre später, 1903, als „Katechismus der Aesthetik“ herauszugeben, ohne auch nur das Geringste am Texte, dem neu gewonnenen Standpunkte gemäss, zu verändern, das hat er schliesslich mit sich selber abzumachen und bleibt sein eigenstes Geheimnis; besonders hübsch gibt sich dabei ja der wiederholte Hinweis auf Seidl's „soeben erst (!) erschienene Dissertation“, sowie die feierliche Erklärung, dass Hausegger's — NB.: 1884 bereits publizierte — Gedanken dem Verfasser erst nach Abschluss seiner Vorträge, 1888, bekannt geworden seien. Im Übrigen steht die aufrechte Unentwegtheit seines Standpunktes trotz auffälligster Widersprüche der verschiedenen Bücher desselben Autors unter einander ungefähr auf demselben Blatte, wie Riemann's mehr als befremdliche Versicherung zu Ende seiner neueren Schrift über „Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Aesthetik [?] der Musik“ — Leipzig, 1905: des Inhaltes etwa, dass sich in seinen Anschauungen zur strittigen Sache nicht das Geringste geändert habe und er schlechterdings auch nichts zu revidieren finde!

Aber auch schon ein Friedrich Nietzsche hatte vordem bzw. gleichzeitig einen argen Widerspruch für die aesthetische Anschauung herauf beschworen, der sich nicht ohne Weiteres auflösen dürfte. Er, der uns — „das Land der Griechen mit einer begeisterten Musikseele suchend“ — in seiner „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872, vgl. S. W. Bd. I) das „Dionysische“ als den tragischen Pessimismus eines im *Amor fati* das Leben segnenden und bejahenden „Trotz alledem!“ — damit aber zugleich das Erhabene als höchste Potenz auch der „Musik als Ausdruck“, doch geradezu erst gelehrt und gewiesen hatte — er, der Schöpfer zugleich der freien, ungereimten Hymnen und Vertreter einer rhythmischen Prosa in der deutschen Dichtung, gefiel sich ja später (bezw. zu gleicher Zeit) bei seiner anhaltenden „Umwertung der Werte“ u. a. leider auch darin, dass er — zur schmerzlichen Bestürzung aller wirklichen Kenner moderner Musikentwicklung — von einer gewissen Zeit an den „Geist der Tonkunst“ hartnäckig genug so recht eigentlich im apollinischen Wesen eines wohlgefällig-schönen, reinformalen und artistisch-feinen „Tonspieles“ suchte, als Musiker und

Musikaesthetiker dem symmetrischen Prinzip des Rhythmus sich ganz und gar wieder verschrieb. Wenn er da einem Richard Wagner mit einem Male den Namen „Peter Gast“ entgegenstellte und so, den musikdramatischen Bühnendämonismus eines Gewaltigen zur „Maske“ unverbesserlichen Histrionentums umdeutend, jenem dionysischen Genie überlegener Kraft wie überragender Grösse das geschlossenharmonische, aber auch begrenzte Talent eines massvollen Apollinikers unbedingt vorzog, so war dies — *mutatis mutandis* — auf dem Gebiete der Musik zuletzt der gleiche, oder doch ein ganz analoger, Vorgang, wie wenn er (moralisch) den „Willen zur Macht“ im dröhnenden Schritt der „blonden Bestie“ eines Eroberers „jenseits von Gut und Böse“ aufsuchte, um seinen „Übermenschen“ schliesslich im geschmacks-vornehmen Lebensartisten, dem spielerischen „Sternentänzer mit den leichten Füßen“ wiederzufinden; oder wenn er (aesthetisch) den Barbaren Shakespeare — *rectius*: Bacon —, der ihm und seiner Weltauffassung doch am nächsten hätte stehen müssen, zu Gunsten jener feingeistig romanischen Kultur der Franzosen seit den Zeiten eines Louis XIV. gelegentlich recht deutlich abzulehnen wusste. Also: der Unvereinbarkeiten kein Ende! (Vgl. hierzu Nietzsche's Ausführungen über den antiken Rhythmus — S. W. Bd. X, S. 440f., sowie „Briefe“ Bd. I, S. 375ff. bzw. 398ff. — und dazu Seidl: „Was dünket euch um Peter Gast?“ — „Kunst und Kultur“, S. 401ff.) Immerhin hatte er (S. W. Bd. VIII, S. 22 und Bd. XV, S. 375) die Grundlinien zu einer zeitgemässen „Physiologie der Kunst“ noch entworfen, die sich im organischen Zusammenhalte mit seinen übrigen Schriften zudem in's Ethno-Soziologische gar bedeutsam bereits verästelte.\*) Und diese letztere Sparte hat denn auch anderweit Vertreter, wenschon nicht immer nur im Nietzsche'schen

---

\*) Bezüglich eines (naheliegenden) „Jenseits von Schön und Hässlich“: vgl. Friedrich von Hausegger's Ausführungen über Oskar Bie in den „Gedanken eines Schauenden“ (1903, S. 469), sowie Kaberlin's Sonderschrift eben jenes Titels (um Mitte der 90er Jahre); über „Geschlecht und Kunst, Prolegomena zu einer physiologischen Aesthetik“ handelte (Leipzig, 1899) der Verfasser eines „Zarathustra-Kommentares in 4 Büchern“, Gust. Naumann. Ganz in's Ethisch-Politische, Völkerpsychologische, Ethnographische und selbst in's Physisch-Anthropologische haben es dagegen hinüber-gespielt bzw. sich schon verloren: einerseits S. Lublinski („Aesthetik der Weltpolitik“, 1900/1), andererseits der Franzose Erneste Seillière, während H. Spitzer in der wertvollen Abhandlung über „Apollinische und dionysische Kunst“ diese Begriffe neuerdings („Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“ I, 1ff. — 1906), wenn auch hier in modifizierter Übertragung vom Kunstschaffen auf die Kunstwirkung, auf ihren wahren Kunstwert wieder zurückzuführen mit Erfolg

Geist und Sinne, und nicht eben allzu zahlreich, bisher gefunden. Hierher, im weiteren und engeren Verstande — Ch. Darwin, Herbert Spencer und Hippolyte Taine, aber auch P. J. Proudhon („Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale“, Paris 1865) und M. Guyau („Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale“, Paris 1875; „L'Art au Point de Vue Sociologique“, Paris 1889; „Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine“, Paris 1884 etc.) waren darin Allen schon vorausgegangen, wohingegen John Ruskin und Leo Tolstoi die Grundidee mit durchaus einseitiger Akzentuierung allzu stark hatten in's Sozialistisch-Demokratische abklingen lassen, von dem ja auch R. Wagner's Kunstlehre ursprünglich nicht ganz frei geblieben war, — hierher also gehören insonderheit Beiträge, Untersuchungen und Vorarbeiten wie: Max Nordau's „Soziale Aufgabe der Kunst“; Rich. Wallaschek's „Primitive Music“ (1893; deutsch Leipzig, 1903); Ernst Grosse „Die Anfänge der Kunst“ (Freiburg i. Br., 1894); Karl Groos „Die Spiele der Tiere“ (Jena, 1896) und „Die Spiele der Menschen“ (Jena, 1899); Max Burckhardt „Aesthetik und Sozialwissenschaft“ (Stuttgart, 1895); Abraham und Erich von Hornbostel „Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft — musikal. Ethnographie und allg. Tonpsychologie“ (Wien, 1904/5 und Sammelbände der „Intern. Mus. Gesellschaft“, 1904); A. J. Polak „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen“ (Leipzig, 1905) etc.\*); und auch die Forschungen zur vergleichenden Sprachwissenschaft, Sprach-Physiologie wie Völker-Psychologie eines Steinthal, Simmel, Delbrück u. A. dürfen da nicht mehr völlig ausser Acht gelassen werden — Karl Stumpf fasst diese ganze Richtung in seiner Person lebendig zusammen, so weit die Schule als solche nicht schon durch den Namen Wilhelm Wundt inauguriert und repräsentiert erschien.

sich bemüht. Glaubt er übrigens den Gegensatz von affektfreier Aufnahme des Kunstwerkes und mit Affekterregungen einhergehendem Kunstgeniessen darin zu erkennen, so möchten wir, in entsprechender Anwendung, geradezu von einer „Aesthetik als Schauen“ und einer „Aesthetik als Ausdruck“ lieber einmal reden.

\*) Wobei obendrein zu bemerken, dass wir in der hochinteressanten, ebenso anregenden als belehrenden Kontroverse Polak *contra* Abraham-v. Hornbostel durchaus auf seiten dieser gegen jenen stehen; die nähere Begründung solchen Standpunktes beliebe man meinen Schriften „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“ (Berlin, 1900; S. 65) und „Kunst u. Kultur“ (1902, S. 494 ff.), sowie Gg. Capellen „Ein neuer exotischer Musikstil, an Notenbeispielen nachgewiesen“ (Stuttgart, 1906) zu entnehmen.

Hermann Kretzschmar hat sodann in seinen „Musikalischen Zeitfragen“ (Leipzig, 1903) die Musikangelegenheiten und Tonkunstwerte mit wohlberechtigter Abwechslung einmal mehr vom Gesichtspunkte der praktischen Fragen und sozialwirtschaftlichen Interessen, einer staatlichen Fürsorge nämlich und der organisierten Musikpflege wie berufenen Kritikausübung, eingehender behandelt, statt sie aus dem Gesichtswinkel der Produktion und der psychologischen Probleme des Kunst-Eindruckes nur immer ausschliesslich zu betrachten.\*) Auch die dem zielbewussten Vorgehen einer Anna Morsch (vgl. „Klavierlehrer“) und der Tatkraft Prof. Xaver Scharwenka's zu verdankende Begründung des „Musikpädagogischen Kongresses“ (mit seinen wirtschaftlichen, theoretischen und praktischen Sektionen), die Bestrebungen Strauss-Rösch, die sich verdienstlich hieran anschliessenden Enquêtes P. Marsop's zur Untersuchung der „sozialen Lage der deutschen Orchester-Musiker,“ über das Agenturwesen usw., sowie die von Dr. H. Schmidkunz so umsichtig eingeleitete Bewegung um Schaffung einer systematischen „Hochschulpädagogik“ auch für die Musik sind als organisch verwandte Züge, parallel laufend in gedachter, soziologischer Richtung, mit anzusehen und sollen hier wenigstens nicht übergangen werden. — Andererseits aber hat es der bekannte ausgezeichnete Nationalökonom Karl Bücher von seinem ganz entfernten, spezielleren Arbeitsfelde aus vermocht, mit einem tiefgründigen Werke über „Arbeit und Rhythmus“ (2. Aufl. 1899) — einem wahren Meisterbuche — selbst das

\*) Derselbe Autor hat sich aber, jüngster Zeit, doch auch in das Wesen der „deutschen Musikaesthetik seit Kant“ historisch einzuleben und kritisch zu vertiefen gesucht — man lese seine bezügliche selbständige Studie im „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“ (Leipzig, 1905), welcher Artikel erst in einem späteren Jahrgange Fortsetzung und Abschluss finden wird, dessen ersterschienem Teil aber einstweilen schon Karl Nef („Grenzboten“ 1905, No. 27) eine aufmerksame Betrachtung widmet. Kretzschmar lässt das Ergebnis seiner Darlegungen in der Schlussnote: „Wiederbesinnung auf die Affekten-Lehre unserer Alten!“ (d. h. der älteren Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts) zunächst ausklingen, die er schon früher einmal beherzt angeschlagen hatte, als er (ebenda, 1903) gleichsam eine „Vorschule der Musikaesthetik“ in höchst beachtlichen „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik“ zu geben versuchte. Dass im Übrigen jene etwas altertümlich anmutende „Affekten-Lehre“ durch die Affekt-Analysen und Gefühls-Theorien moderner Psychologen noch ganz erheblich revidiert werden muss, wenn sie mit Erfolg wieder durchgreifen soll, das versteht sich ohnedies am Rande. In diesem Sinne habe ich die gleiche Forderung aber *implicit* schon in meiner Studie „Robert Schumann und die Neudeutschen“ (1888 — „Wagneriana“ II, S. 262) eindringlich betont.

engere Gebiet unserer Musikwissenschaft in äusserst erspriesslicher Weise nun auch wieder zu befruchten.

Einer seiner Kritiker wollte dieses weit ausgreifende Werk als eklatante Bekräftigung für die Lehren der Gehaltsaesthetik gegen alle formalistischen Erklärungsversuche der Tonkunst vornehmlich in Anspruch nehmen; ich für mein Teil entnehme seinen Resultaten gern eine andere, mir persönlich höchst erfreuliche Bestätigung. Wenn danach nämlich der Rhythmus gleichsam zur „Teilung der Arbeit“ gehört, d. h. zur Gliederung und Erleichterung des aufgegebenen Werk-Pensums führt und also der Lichtung bzw. Vereinfachung und dadurch besseren Bewältigung eines sonst nicht so leicht Überschaubaren, schwer Überwindlichen, in angemessene Absätze und gleichförmig sich wiederholende Pro-Portionen dient, und wenn somit auch schon nach dieser Darstellung das Harmonisch-Eingeteilte, Wohl-Überschaubare, Ausgleichend-Wohlthuende, Geklärt-Wohlgefällige, Nützliche und Angenehme, zum Begriffe des Schönen füglich gehört oder doch zu ihm hinleitet — nun, so habe ich mich offenbar damals auf gar nicht so unebener Fährte befunden, als ich das Erhabene, gerade auch der Musik, dementgegen vielmehr in einem A-Rhythmischen zu suchen unternahm — noch richtiger heute gesagt, wie schon damals ganz entschieden gemeint: in einem Anti-Metrischen und Dis-Propotionalen; wie ich ja auch in meiner Analyse der Wirkung des Erhabenen nicht etwa von Formlosigkeit und Unzweckmässigkeit, sondern von Formwidrigkeit und Zweckunmass (oder Zweckunmässigkeit) gesprochen. Denn, zur besonderen Beruhigung für besonders ängstliche und alles Erhabene denn auch von Weitem schon fliehende Gemüter, die da vermeinen, hiermit höre alle Tonkunst überhaupt schon auf und das Kunstfremd-Pathologische, Roh-Materialistische, Unförmig-Formlose — kurz: das Hässliche und somit das Ende aller Kunst müsse unbedingt hier allbereits beginnen . . . für diese — sagen wir: „Mozart“-Seelen unserer Tage (man wird mich nach gewissen begeisterten „Zurück!“-Rufen schon verstehen) sei hiermit ein für allemal noch kurz angedeutet: Es handelt sich auch da einfach nur wieder um den alten Unterschied und längst wohlbekannten Widerstreit zwischen rhythmischer Grundform (was auch Prosa schon sein kann) und metrischer Gestaltung (d. h. einem geregelten, gleichförmig gebauten und harmonisch-geordneten oder auch kunstvoll verschlungenen, Rhythmus); oder doch: jener führt sich im Grossen Ganzen auf diesen lediglich zurück, als welcher schon in der alt-

kirchlichen Tonkunst — bei der Entwicklung von der Neumenschrift zu den Mensuralnoten (die wiederum parallel geht dem Verlaufe vom hymnologischen Psalmodiren zum geschlossenen Chorgebilde) — und ebenso auch wieder in dem neueren Kampf um den sogenannten „rhythmischen“ Choral usw. eine so grosse Rolle spielte. Das alles gehört — nicht nur für mein Empfinden — organisch innigst zusammen; durchaus nicht umsonst wollte Wagner die Wurzel auch der gutmodernen Musik just bis auf Palestrina zurückverfolgt haben, und ganz genau weiss ich, was ich tue, wenn ich in einer meiner akademischen Vorlesungen zur Geschichte und Aesthetik des Gesamtkunstwerkes die Erscheinung des Musikdrama's der griechischen Antike mit dem Entwicklungszuge: *dramma per musica* — Gluck — Wagner, durch ein kleines Kapital Palestrina, als streng organisches Bindeglied — beileibe nicht „Intermezzo“, lebendig zu verknüpfen trachte. Auch die Ode eines Klopstock und die eines Alkaios, mehr noch als diejenige eines Horatius, sodann Goethe's und Heine's „freie Rhythmen“ oder Nietzsche's „Dionysos-Dithyramben“ wirken nicht nur erhabener als die gewohnten Dichtungen in geschlossenen, umgrenzt-symmetrischen Formen; sie sind auch für den Ausdruck des Erhabenen selbst, als dessen Gestaltungs- und Gussformen gleichsam, von vorneherein ungleich geeignetere Gefässe, ganz entschieden angemessener und auch wirksamer als die landläufig-übliche „Formvollendung“, bei welcher in der Beschränkung (nicht im Überschäumen gerade und dessen Formung!) sich erst zeigt der „Meister“. Das Sonett z. B. oder eine Stanze, auch ein Distichon u. dgl. — schon vermöge ihrer klaren metrischen Gliederung, symmetrischen Überschaulichkeit, sinnfällig-anmutenden Harmonie im Bau und knappen Kürze — „spezifisch-schön“! Marie delle Grazie („Über die Technik der grossen Lyriker“) spricht einmal davon, wie wichtig es gerade hervorragenden Lyrikern gar oft erschienen sei, die (metrische) Regelmässigkeit der äusseren (rhythmischen) Gestalt zu Gunsten des Empfindungs-Ausdruckes gelegentlich oder grundsätzlich zu durchbrechen. Das ist eine feinsinnige, für unseren Gedankengang zumal höchst wertvolle Beobachtung; und auch aus Louis Benoist-Hannapiers „Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, ihre Rechtfertigung und Entwicklung“ (Halle a. S., 1905) dürfte sich gar mancher Berührungs-, wo nicht gar schätzbarer Stützpunkt in Bezug auf unsere späteren Darlegungen recht wohl ergeben. — Dies alles jedoch hier nur ganz nebenbei noch mit bemerkt: als Einschiesel und, wie gesagt,

zur besseren Verständigung wie weiteren Aufklärung lediglich für die nachfolgenden Hauptpartien dieser Schrift.

Indessen auch auf den (deutschen) Arbeitsgebieten einer exakt-modernen Untersuchung, vorzüglich der empirisch-experimentellen Forschungsmethoden, war man derweilen nicht müßig geblieben; im Bereiche der Physik und Psychophysik, der Physiologie und Psychophysiologie, wie der reinen und der transzendentalen Psychologie für sich, und selbst wieder der Pathologie bis zur Psychiatrie, haben sich seit Helmholtz-Fechner-Wundt und anderen (von mir schon vordem oder im Hauptteile dieser Studie später genannten) Autoren berufene Hände vielfach emsig gerührt. In den Namen: Otto Liebmann („Analysis des Wirklichen“, 1876; „Gedanken und Tatsachen“, 1902); Carl Du Prel („Psychologie der Lyrik — zur Analyse der dichterischen Phantasie“, 1880); Max Nordau („Die Krankheit des Jahrhunderts“, 1889; „Seelen-Analysen“, 1892 und „Kunst und Künstler“, 1905); Paul Mentz („Einwirkung der Musik auf Puls und Athmung“); Willy Pastor (musikpsychologische Aufsätze im „Musik. Wochenblatt“, 1889—1893); Alfred Biese („Assoziationsprinzip und Anthropomorphismus in der Aesthetik“, 1890; „Philosophie des Metaphorischen“, 1891); Otto Fiebich („Physiologie der Tonkunst“, 1891); Georg Hirth („Die Aufgaben der Kunstphysiologie“, 1891); Rob. Sommer („Die psycholog. Grundlage von Schillers Briefen über die aesth. Erziehung des Menschen“, „Bayr. Bl.“ 1891; „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller“, 1892; ferner seine interessanten psychometrischen Experimente „Umsetzung des Pulses in Töne“ 1903/4 und „Darstellung von Ausdrucksbewegungen in Licht- und Farben-Erscheinungen“, 1904); Oswald Külpe („Grundriss der Psychologie“, 1893; „Über den assoziativen Faktor des aesthetischen Eindrucks“, 1899; einige Aufsätze experimenteller Natur in der „Vierteljahrsschrift f. wiss. Philosophie“ oder der „Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane“, sowie der instruktive Vortrag auf dem Kongress für experimentelle Psychologie, Würzburg 1906); H. Kratz („Der Ausdruck der Gefühle“, 1893); Eugen Dreher („Grundzüge der Aesthetik der musik. Harmonie auf psycho-physiolog. Grundlage“, 1894); Ernst Meumann („Zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus“, 1894); Theod. Billroth („Wer ist musikalisch?“ — „anatom.-physiolog. Aphorism.“, herausg. v. Ed. Hanslick; Berlin, 1895); J. Obermann („Grundlinien einer psycholog. Aesthetik“, Wien 1896/7); Ernst

Mach („Populär-wissenschaftl. Vorlesungen“, 2. Aufl. 1897; „Erkenntnis und Irrtum“, 1905; „Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen“, 1906); Kurt E b h a r d („Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempo“, 1898); Paul Stern („Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik“, 1898); Max E t t l i n g e r („Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus“, 1900); Margret Keiver Smith („Arbeit und Rhythmus“, 1900); Paul Möbius („Über Kunst und Künstler“, 1901; „Das Pathologische bei Goethe“, „Nietzsche's“ oder „Schumann's Krankheit“ usw.); F. Rosenthal („Musik als Eindruck“, 1901; „Die Gemütswirkungen religiöser Musik“, 1906 — hier wird die Musik aus einer „expressionistischen“ zu einer „impressionistischen“ Kunst umgedeutet!); R. Strecker („Der aesthet. Genuss auf Grund der aesthet. Apperzeption“, 1901); Stephan Witasek („Zur psycholog. Analyse der Einfühlung“, 1901 und „Grundzüge der allg. Aesthetik“, 1904); Willy Hellpach („Nervosität und Kultur“, 1902); Max Dessoir („Geschichte der neueren deutschen Psychologie“, 1902); Carl Lange („Sinnesgenüsse und Kunstgenuss“ — nach des Verf. Tode deutsch herausg. von H. Kurella, 1903); L. Löwenfeld („Über die geniale Geistes-tätigkeit“, 1903); G. Wernick („Zur Psychologie des aesthet. Genusses“, 1903); Ernst Jentsch („Naturgeschichte des Tonsinnes“ — in der Sammlung „Musik und Nerven“, 1904); C. W. Schmidt („Das Wesen der Kunst, abgeleitet und entwickelt aus dem Gefühlsleben des Menschen. Eine Erklärung der Kunst und ihrer Prinzipien auf Grund empirischer Psychologie“, 1904); Edith Landmann-Kalischer („Über d. Erkenntniswert aesthet. Urteile“, 1905); Meinong („Über Werthaltung und Wert“, „Psycholog.-ethische Untersuchungen zur Wert-Theorie“, „Über Annahmen“, „Über Urteilsgefühle; was sie sind, und was sie nicht sind“); Rob. Saxinger (Beiträge zur Lehre von der emotionalen Phantasie“, 1905); H. Siebeck („Über musikal. Einfühlung“, 1905); Rich. Wallaschek („Psychologie und Pathologie der Vorstellung“, 1905); Fritz Weinmann („Zur Struktur der Melodie“, 1905); Rob. M. Wernaer („Die Einfühlung und das Symbol“, 1905); Kurt Worm („Künstlerische Regelmässigkeit“); R. Ameseder („Über Wertschönheit“, 1906); S. Rahmer („Aus der Werkstatt des dramat. Genie's — Musik und Dichtkunst. Eine psycholog. Studie“ in den „Grenzfragen der Literatur und Medizin“, 1906); L. William Stern („Person und Sache“, 1906); W. Kühn („Der Sitz d. musikal. Sinnes“, 1906); namentlich aber Theodor Lipps (besonders „Grund-Tatsachen des



Seelenlebens“, 1883; „Psycholog. Studien“, 1885; „Zur Lehre von den Gefühlen, insbes. den aesthet. Elementargeföhlen“, 1895; „Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung“, 1899; „Aesthet. Einföhlung“, 1900; „Zur Theorie der Melodie“, 1901; „Von der Form der aesthet. Apperzeption“, 1902; „Psychologie d. Schönen und d. Kunst — I. Teil: Grundlegung der Aesthetik“, 1904; Münchner Vortrag 1905 über den „Ausdruck in der Musik“) und Karl Stumpf („Tonpsychologie“ — I. 1889, II. 1892\*); „Konsonanz und Dissonanz“, 1898; „Über den Begriff der Gemütsbewegung“, 1899; ferner verschiedene Arbeiten des Autors in der „Vierteljahresschrift f. Musikwissenschaft“, der „Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie d. Sinnesorgane“, in den Abhandlungen der Berliner oder Münchener „Kgl. Akad. d. Wiss.“ seit 1885 bis zur jüngsten Zeit herauf — nicht zu übersehen die, gemeinsam mit Prof. Dessoir unternommenen, dankenswert experimentellen Festlegungen über die Tierseele, aber nicht etwa das „Musikverständnis“, des „klugen Hans“!) . . . in allen diesen Namen also begrüßen wir verdienstliche Träger der gedachten Spezialforschung bezw. die vornehmsten Förderer überaus schätzenswerter neuer Einzelergebnisse innerhalb jener spezialistischen Arbeitszweige; in ihren vorstehend aufgeführten Werken erkennen wir gewichtige, wenn auch zum Teil für unseren Zweck noch unbehauene, Bausteine zum stolzen Gesamtgebäude einer wirklich modern gerichteten d. h. neuzeitlich geschulten „Aesthetik“: wobei wir obendrein noch die namhaftesten, in- wie ausländischen Psychologen, Physiologen und Psychophysiologyen, selbst Biologen seit Kant bis auf unsere Tage unausgesetzt scharf im Auge behalten müssen, jeweils die reifen Abfälle ihres Wissenschafts-Betriebes in die Beobachtungen und Erfahrungen unserer Sonder-Disziplin immer wieder mit einzubeziehen haben. Hingegen schien es den etwas umständlichen, aber doch wohlmeinend induktiven „Experimental-Untersuchungen über Musik-Phantome“ („mit einem daraus erschlossenen Grundgesetze der Entstehung, der Wiedergabe und der Aufnahme von Tonwerken“ — Darmstadt, 1898) aus der Feder eines deutschen Fachgelehrten, Namens Ch. Ruths, bisher allerdings nicht beschieden, nachhaltiger in das Leben der deutschen Musik-Aesthetik einzugreifen (vgl. meine Besprechung dieser Publikation im Jahrgange 1898 des „Musikal. Wochenblattes“);

\*) Nach H. Riemann („Probl. d. harm. Dualismus“, S. 17) steht Fortsetzung und Abschluss dieses Stumpfschen Hauptwerkes leider nicht mehr zu erwarten; der Verfasser scheint ein Haar darin gefunden zu haben, auf diesem Wege und nach seiner bisherigen Methode zu einem erspriesslichen Ziele zu gelangen.

ebenso wenig, wie die deutsche Musik-Psychologie den Produktionen einer Traumtänzerin Madelaine bislang irgend welche Aufschlüsse oder haltbare Nachweise irgend welcher Art zu verdanken gehabt hätte, so nahe sich hier auch Somnambulismus und Tonkunst („Magie und Musik“ — vgl. Combarieu weiter oben), Transzendental-Psychologie und Ausdrucks-Theorie, Trance-Physiologie und Traum-Tanz in einem aparten „Grenzfall“ der „Affekten“-Lehre berühren zu wollen schienen.

Sogar auf dem Boden der vokalen und instrumentalen Spezial-Techniken, bis in die Alltagsfragen der Akustik, der Musik-Theorie und Phrasierungs-Lehre hinein, haben diese mehr naturwissenschaftlichen, analytisch-mechanistischen Regungen einer zeitgenössischen Nerven-Kunde und Muskel-Kultur ihre besonderen Ausläufer wieder ausgeschickt und allenthalben sichtbare Ernten bereits heimgebracht — eine reiche Ausbeute, deren Fülle sich verkörpert bzw. nach ihren vielseitigen (ob immer auch verhältnismässig erspriesslichen? — das ist wieder eine andere Frage) Ergebnissen deutlich genug markirt erscheint in den Namen: Garcia-Lankow, Stockhausen, Hey, Iffert, Schultze-Strelitz, Müller-Brunow, George Armin, Lili Lehmann, Nana Weber-Bell, Heinrich Hermann, Heinr. Hacke, Bottermund, Bukofzer, Rutz, Sutro, A. Barth („Über die Bildung der menschl. Stimme usw., vom physiolog.-physikal. Standpunkte betrachtet“, 1903), A. Brömmel („Die Entwicklung der Gesangstimme aus d. natürl. Sprechton“, Theodor S. Flatau („Intonationstörungen und Stimmverlust“, 1899; „Das habituelle Tremolieren der Singstimme“, 1901 und „Die Stimme“, 1906), Paul Bruns („Register-Frage in neuer Forschung“, 1906), Kofler („Kunst des Atmens“); C. L. Merkel („Physiologie der Sprache“, 1866), E. O. Nodnagel („Stimmbildung und Staat“) — diese für den Gesang; die sogen. „Virgil-Methode“, Marie Jaëll („La Musique et la Psycho-Physiologie“, 1896 — deutsch 1905), Elis. Caland („Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel“), Rud. M. Breithaupt („Die natürliche Klaviertechnik“, 1904; „Musikal. Zeit- und Streitfragen“, 1906), Ad. Kullak („Aesthetik d. Klavierspieles“ — Neuausgabe und Bearbeitung von W. Niemann, 1905), Ed. Reuss (über Physiologie technischer Studien, im „Mus. Wochenbl.“ 1905), F. A. Steinhausen („Die physiolog. Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik“, 1905/6) — für das Klavier; F. A. Steinhausen („Die Physiologie der Bogenführung“), Amadeo von der Hoya („Die — psycho-physiolog. — Grundlagen der Technik des Violinspiels“, 1898), Paul Kraemer („Das Geheimnis des Staccato

auf den Streichinstrumenten“, 1903), Goby Eberhard („Ein neues psycho-physiologisches Übungssystem“, 1906) und Hans Fischer (Gerichtsmedizin und Tonkunst) — für die Streich-Instrumente; Zellner („Vorträge über Akustik“, 1892), Carl Stecker („Krit. Beitr. zu einigen Streitfragen der Musikw.“, 1890), H. v. Herzogenberg („Ein Wort zur Frage d. reinen Stimmung“, 1894), Alfred Jonquières („Grundriss der musikal. Akustik“, 1898), Gg. Capellen („Die ‚musikal.‘ Akustik als Grundlage der Harmonik u. Melodik“, 1903 usw.), Fr. L. W. Hoffmann („Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne“, 1905), W. Werker („Die Theorie der Tonalität“, 1898 und „Die bösen dissonanten Obertöne“, 1906) — nicht zu vergessen auch der Konstruktionen und Versuche zur Herstellung eines streng „harmonischen“ Tasteninstrumentes von Mercator-Bosanquet, Thomson, Poole-Appun, G. Engel, Helmholtz-Tanáka, Stumpf, Eitz, Steiner-Austerlitz u. a. — für die Akustik; H. Riemann, Johannes Schreyer („Von Bach zu Wagner“), Herm. Schröder, Stephan Krehl, Max Loewengard, B. Ziehn u. A. m. — ausserdem noch insbesondere für die Theorie; sowie abermals H. Riemann, C. Fuchs, Mathis Lussy („Traité de l'Expression musicale“, 1863 — deutsch 1885, und „L'Anacrouse dans la Musique moderne“, 1903), Franz Kullak („Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrh.“, 1898), Franz Marschner („Klangsschrift“, 1894) und Lavignac, Alb. Maecklenburg, Max Battke — für die Phrasierungsfragen, die Klang- wie Form-Analyse von Tonwerken, das musikalische Diktat usw.; endlich E. Jacques-Dalcroze — für rhythmische Gymnastik durch Gesangsmusik und Tanzgebärde . . . . sie insgesamt seien auf Grund ihrer zeitgemässen, wenn auch nicht allein selig machenden und für die Kunst nicht immer gleich ergiebigen, theoretischen Bemühungen mit den gebührenden Ehren hier verzeichnet.

Ja, selbst die ebenso fleissigen als aufmerksamen Beobachter des „Vogellebens“, die streng wissenschaftlich zu Werke gehenden genauen Belauscher und methodischen Aufzeichner der „Stimmen in der Natur“: ein Brehm, H. Landois, Aug. Weismann, J. A. Naumann, Ed. Baldamus, Alw. Voigt, Karl Söhle (sein Kritiker), Val. Haecker, Sapper, B. Hofmann — haben sich im tieferen Zusammenhange um die Erkenntnisförderung der Voraussetzungen musikalischer Aesthetik nach exakt-realistischen Grundlagen ehrlich verdient gemacht; sie haben an dieser Stelle um so rühmlicher mit-

zuzählen, als ein Ed. Hanslick überaus leichtfertig seinerzeit die tonale Messbarkeit und musikalische Verwertungsmöglichkeit von Tierlauten, in Sonderheit des vielgepriesenen Vogelsanges, als eines äusseren Naturvorbildes für die tonkünstlerische Gestaltung (richtiger: „Stilisierung“ — denn nicht Wiedergabe, blosse Wiederholung, sondern „Wiedergeburt“ der Natur aus einem Ausdrucksbedürfnisse heraus ist Kunst), rundweg ja gezeugnet hatte\*) —: wasmassen man denn in der Gedenkrede des Senators einer hohen Berliner Kunst-Akademie, des Herrn Prof. Dr. Carl Krebs („Über „Schaffen und Nachschaffen in der Musik“), noch im Jahre des Heils 1902, wie bei so vielen Anderen, die es auch nicht besser wissen, den mehr als befremdlichen Satz *ex cathedra* sozusagen verkündet hören konnte: „Im Gegensatz zu allen (!) übrigen Künsten entbehrt die Musik des Naturvorbildes.“ *Berolina locuta est, causa finita!* . . . . Vielleicht dürfen im Gegensatz zu diesen Gesichtspunkten dann aber doch eines anderen Akademikers, Prof. Dr. Eduard Wölfflins historisch-exegetische, recht aufschlussreich-eingehende Studien „Zur Geschichte der Tonmalerei“ (erschieden in den Berichten der „Münchener Kgl. Akad. d. Wissensch.“, 1897/8) — ergänzt wiederum durch Franz Dubitzky's instruktive Sammlung „Tierstimmen in alten und neuen Tonwerken“ („Rhein. Musik- u. Theater-Ztg.“, 1905), ferner desselben Verfassers „Notenmalerei und Notenscherze“ („Bl. f. Haus- u. Kirchenmusik“, 1906) und Ernst Otto Nodnagel's amüsante „Musikalische Menagerie“ („N. Mus. Ztg.“, 1906) — in angemessenem Abstände noch mit angereicht werden. Wie denn überhaupt die so bedeutsame Frage der Tonmalerei und Programm-Musik, als unentbehrlicher Bestandteile und direkt organischer Zweige der gesamten Musik-Historie und der Musik-Aesthetik, seit des alten Joh. Ad. Hiller „Über Nachahmung der Natur in der Tonkunst“ (1753), J. J. Engel's „Musikalischer Malerei“ (1780), nach Nägeli's oder Marxens gelegentlichen Ausführungen zum Thema (1826—1828), sowie mit Brendel — Pohl — Draeseke — Köhler — Raff, aber auch Ambros' verdienstlichen Anregungen zur Sache und der Kontroverse Kossmaly — Alex. Ritter (aus den 50er Jahren) mehr und mehr nun einer wohlthuenden Klärung entgegen schreitet. Wir nennen an zweckdienlichen Äusserungen aus neuester Zeit hier nur:

\*) „Das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf“, hatte er gesagt; mit solchen und ähnlichen Feuilletonwitzchen pflegte nämlich der „geistsprühende Plauderer“ die abgründigsten Probleme wahrhaft „spielend“ zu lösen.

Eduard Kreuzhage („Über Programm-Musik“, 1868), Wilh. Tappert („N. Zeitschr. f. Musik“, 1868), William Wolf („Über Tonmalerei“ — in den „Ges. musikaesth. Aufsätzen“, 1894); Max von Millenkovich („Poetisch und musikalisch“ — „Bayr. Bl.“, 1897), Hermann Abert (Beilage zur „Münchener Allg. Ztg.“, 1897), Richard Hohenemser (Sammelbände der „Int. Mus. Ges.“, 1899/1900), Paul Riesefeld („Allg. D. Mus. Ztg.“, 1900), R. Loew (Wissensch. Beilage z. Bericht über das Gymnasium in Basel, 1900/1), Heinrich Rietsch (Beilage zur „M. Allg. Ztg.“, 1901), Max Vancsa („Musik“, II. Jahrg. 1902/3), Heinrich Guhrauer (Wissenschaftl. Beilage z. Programm des Melanchthon-Gymnasiums in Wittenberg, 1904), Edward Dannreuther („The Romantic Period“ in der „Oxford History of Music“; Vol. VI, Kap. 7 — 1905), insbesondere aber Wilhelm Klatte („Zur Geschichte der Programm-Musik“, 1905). Auch aus nachstehenden Werken der Neuzeit (abgesehen von so manchen der weiter unten noch anzuführenden Spezial-Aesthetiken) dürften sich im Einzelnen geeignete Anknüpfungspunkte oder erwünschte Beisteuern zu der viel umstrittenen Kardinalfrage unserer Tage noch ergeben: Heinr. Ordensstein („Zur Charakteristik der Instrumentalmusik“ — gegen Grell; Karlsruhe, 1887); Phil. Spitta („Zur Musik“ und „Musikgeschichtl. Aufsätze“, 1892 und 1894), H. Riemann („Präludien u. Studien“, 1895), Heinr. Ehrlich („Modernes Musikleben“, 1895), Theod. Billroth („Wer ist musikalisch?“ — IV. Kapitel, 1895), Ed. Wölfflin (über „Rob. Schumanns B-dur-Sinfonie“, „Musikal-Wochenbl.“ 1898), Rud. Louis („Alex. Ritter u. d. symph. Dichtung“, 1897; „Franz Liszt“, 1900; „Die Stellung Wagners zur Programm-Musik“ — „N. Mus. Ztg.“, 1901; „Hector Berlioz“, 1904); H. Gehrman n („K. M. v. Weber“, 1899—1906), Henry Edw. Jost („Über die beste Art, Musik zu hören“, seit 1902), Aug. Göllerich („Beethoven“, 1902), Wilhelm Caspari („Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Anschauung der Deutschen im 18. Jahrh.“, 1903), Alfred Heuss (Arbeiten über die Instrumentalmusik der italienischen Oper des 17. Jahrh. — in den Sammelb. der „JMG.“, Jahrg. IV usw.), Wilh. Kienzl („R. Wagner“ u. a., 1904), Karl Storck („Gesch. d. Musik“, 1904), Alb. Schweitzer („Seb. Bach — le Poète-Musicien“), Leopold Schmidt („Die moderne Musik“, 1905), Fritz Volbach („Beethoven“, 1905), Karl Mennicke („Hase und die Brüder Graun“, 1906), H. Riemann („Ausdruckskraft musikalischer Motive“ — „Zeitschr. f. Aesth.“, 1906) und Olga Stieglitz („Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken“, ebenda 1906); und schliesslich möge

auch dem Verfasser dieses gestattet sein, seine bezüglichen Ausführungen (aus „Wagneriana“ II, 270—275 u. a.; „Moderner Geist“ usw., S. 66—71) nebenher bescheidenlich noch mit anzuziehen.

Eine überaus verlockende Aufgabe würde es ferner auf alle Fälle bilden, mit gewissenhafter Zusammenstellung der bezüglichen Literatur von Künstler-Selbstzeugnissen all' den vielen Quellen weiterhin nachzugehen, welche, an die tiefen Geheimnisse der eigentlichen Werkstatt des Genie's rührend, über die dunklen Vorgänge vor und beim Schaffensprozess in der Seele des Künstlers Erkenntnisse uns erschliessen können, die das Rohmaterial hinwiederum erst vorstellen würden zu einer wahrhaft umfassenden Psychologie des Schaffenden und wohlfundierten „Aesthetik von innen“. Doch würde dies hier entschieden zu weit führen und in diesem Rahmen auch kaum erschöpfend gelingen dürfen; die reichen Fundgruben und köstlichen Schätze, die — erstaunlich ungenutzt — der Forschung schon jetzt bereit liegen, sind allzu unerschöpflich, als dass sie hierselbst vollständig Aufzeichnung finden könnten: gehört doch im Grunde die gesamte bio- und monographische, Memoiren- und Brief-, Skizzen- und Tagebuch-, Konfessions- wie Enquête-Literatur aller Künste vollständig mit hierher. Allein, darauf hingewiesen sei zum Mindesten doch im Vorbeigehen, dass uns für unser Spezial-Gebiet selbst eine orientierende Übersicht, wie etwa Hermann Popp's „Maler-Aesthetik“, als unentbehrliche Unterlage für eine durchaus gesunde und reife „Musik-Aesthetik“, leider bislang noch völlig fehlt. Der erste Band zu einer korrekten „Geschichte der Aesthetik“ sollte aber doch unbedingt das dickleibige Buch einer „Meister-Aesthetik“ sein!

Was die sonst seit 1886 vorliegende aesthetische Literatur im Besonderen anlangt, so stellen im Bereiche der allgemeinen, reinen Aesthetik teils die einzelnen Etappen ihres fernerer Entwicklungsganges während der letzten 20 Jahre, teils auch die abgesteckten Richtpunkte der mit einander im Streit liegenden Haupt-Heerlager,\*) zumeist aber doch würdige Zierden auf diesem ganzen Wege, dar: Friedrich Th. Vischer („Das Schöne und die Kunst“ — Vorträge aus dem Jahre 1884, herausg. von Rob. Vischer; 1898), Johannes Volkelt („Aesth. Zeitfragen“, 1895; „Zur Psychologie der

\*) denn nicht allein die spekulativ-metaphysische und die empirisch-psychologische Richtung, auch „Illusionismus“ und „Wert“-Auffassung, „Historismus“ wie „Einfühlungs“-Lehre, „effektive“ Prinzipien und „intuitive“ Erkenntnis stehen sich heute in unserer Aesthetik mehr oder minder schroff gegenüber.

aesthetischen Beseelung“, 1896; „Aesthetik der Tragischen“, 1897; „System der Aesthetik“ — Bd. 1, 1905; „Arbeitererfahrungen“, 1906), Conrad Fiedler („Ursprung der künstlerischen Tätigkeit — das Schaffen des Künstlers“, 1887; „Über die Kunst“ — herausg. von H. Marbach, 1896), W. Diltey („Die Einbildungskraft des Dichters“, 1887; „Das Erlebnis u. die Dichtung“, 1905), Jul. Bergmann („Über das Schöne, analytische und historisch-krit. Untersuchungen, 1887), Döring („Zur Geschichtschreibung der Aesthetik“, 1887), Ed. v. Hartmann („Aesthetik seit Kant“, 1886 und „Philosophie des Schönen“, 1887), Sibbern („Nordische Aesthetik“ und „Abriss der Aesthetik“ — deutsch von Wilken, 1887/8), Theod. Alt („System der Künste“, 1888 und „Vom Charakteristisch-Schönen“, 1893), H. Cohen („Die Begründung der Aesthetik durch Kant“, 1889), Alb. Grün („ABC der Aesthetik“, 1889), Karl Köstlin („Prolegomena zur Aesthetik“ — richtiger wohl: Nachlese zu seiner grossen „Aesthetik“, 1889), Wilh. Koopmann („Die Kunst u. d. Schöne“, 1889), M. J. Monrad („Aesthetik“, 1889), Albert Stoeckl („Lehrbuch der Aesthetik“, 1889), F. von Feldegg („Das Gefühl als Fundament der Weltordnung“, 1890), Hans Marbach („Das Mysterium der Kunst“, 1890), P. Schulz („Kant, Schiller, Vischer über das Erhabene“, 1890), A. Holz („Die Kunst, ihr Wesen u. ihre Gesetze“, 1891), M. Diez („Theorie des Gefühls, zur Begründung der Aesthetik“, 1892), Carl Groos („Einleitung in die Aesthetik“, 1892; „Aesthetisch u. Schön“, 1893; „Der aesthet. Genuss“, 1902 und „Zum Problem der künstlerischen Erziehung“, 1906), Otto Harnack („Die klassische Aesthetik der Deutschen“, 1892), Konrad Lange („Künstlerische Erziehung“, 1893; „Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses“, 1895; „Gedanken zu einer Aesthetik auf entwicklungsgeschichtl. Grundlage“, „Das Wesen der Kunst“ — 2 Bde., 1901; „Das Wesen der künstlerischen Erziehung“, 1902; „Die aesthet. Illusion im 18. Jahrh.“, 1906), Lothar Abel („Der gute Geschmack“, 1894), Adolf Hildebrand („Das Problem der Form“, 1894), Richard von Kralik („Weltschönheit“, 1894; „Die histor. und aesthet. Grundlagen der modernen Kunst“ — drei Vorträge, 1906), K. Vorländer („Ethischer Rigorismus und sittliche Schönheit“, 1894), F. Ballauf („Zur Ursprünglichkeit des aesthet. Urteils“, 1895), Jul. Milthaler („Das Rätsel des Schönen“, 1896), H. Spitzer („Krit. Studien zur Aesthetik der Gegenwart“, 1897 und „Herm. Hettners kunstphilosoph. Anfänge“, 1903), Heinrich v. Stein („Die Aesthetik unserer Klassiker“, 1887 und „Vorlesungen über Aesthetik“ — herausg.

von R. Huber und F. Poske, 1897), Willi Nef („Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis“, 1898), Franz Marschner („Die Grundfragen der Aesthetik im Lichte der immanenten Philosophie“, 1899), E. Grosse („Kunstwissenschaftl. Studien“, 1900), Jonas Cohn („Allg. Aesthetik“, 1901), Schlapp („Kants Lehre vom Genie u. die Entstehung der Kritik d. Urteilkraft“, 1901), R. Streiter („Eine neue Aesthetik“, 1901 und „Illusionsaesthetik“, 1902), Eberhard Freih. von Danckelmann („Charles Batteux und sein aesthet. Lehrgebäude“, 1902), R. Hamann („Das Symbol“, 1902 und „Individualismus und Aesthetik“, 1906), Theod. Dahmen („Die Theorie des Schönen“, 1903), G. von Keussler („Die Grenzen der Aesthetik“, 1903), Stef. von Czobel („Die Entwicklung der Schönheitsbegriffe“, 1904), K. Frankhauser („Prinzipien der Aesthetik“, 1904), Heyfelder („Aesthet. Studien“, 1904), K. S. Laurilla („Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie“, 1904), Hermann Oeser und Gust. Jenner („Kunst u. Künste“, 1904), Wilh. Wätzoldt („Das Kunstwerk als Organismus“, 1904), Karl Wyneken („Der Aufbau der Form beim natürlichen Werden und künstlerischen Schaffen. Ein neues morphologisch-rhythmisches Grundgesetz“, 1904), Leo Baillo („Fundamentale Aesthetik, Ethik u. deren Zusammenhang“, 1905), Paul Bjerre („Der geniale Wahnsinn“, 1905), Paul Dahlke („Das Buch vom Genie“, 1905), Graf Adolf Dzieduszycki („Das Gemüt. Eine Erörterung der Grundlagen der Aesthetik“, 1905), Albr. Eleutheropoulos („Das Schöne, Aesthetik auf das Allg.-Menschliche und das Künstlerbewusstsein gegründet“, 1905), Emil Geiger („Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik“, 1905), M. Haberlandt („Die Welt als Schönheit“, 1905), Hans von Hollen Haag („Vom Typus in der Kunst“, 1905), Karl Horst („Plotins Aesthetik. Vorstudien zu einer Neu-Untersuchung“, 1905), K. Langen („Der aesthet. Wert“, 1905), Kurt Münzer („Die Kunst des Künstlers. Prolegomena zu einer prakt. Aesthetik“, 1905), J. Segal („Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des aesthet. Genusses“, 1905), Herwarth Zander („Aesthet. Neuerungen“, 1905), „Die Aesthetik auf Grund der Erkenntniskritik“ (1906), Paul Chrobrock („Die aesthet. Gedanken von Herder's Plastik in ihrem Entwicklungsgange“, 1906), Max Dessoir („Richard Wagner als Aesthetiker“, 1891; „Beiträge zur Aesthetik“, 1898; „Die Grundfragen der gegenwärtigen Aesthetik“, 1905; „Die Seelenkenntnis des Dichters“; „Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft“ und „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1906), F. Drobny („Vom Wesen u. von der Be-



dingtheit der Kunst“, 1906), Adolf Göller („Das aesthet. Gefühl“, 1906), A. von Hofmann („Grundlagen bewusster Stilempfindung“, 1906), Wilh. Jerusalem („Wege und Ziele der Aesthetik“, 1906), Conr. Wilh. Kambli („Kunst und Leben in ihrer Wirkung auf einander dargestellt“, 1906), Paul Wilh. von Keppler („Aus Kunst u. Leben“, 1906) und O. Krack („Die Gesetze der Kunst“, 1906); endlich auch R. M. Werner und Arthur Drews in bezüglichen Arbeiten, sowie Anna Tumarkin in dem gründlichen „Bericht über die deutsche aesthet. Litteratur 1900—1905“.

Die Musik-Aesthetik ganz im Speziellen hinwiederum hatte in diesem selben Zeitraume nachstehende Beiträge zu begrüßen: Alfr. Chr. Kalischer („Musik und Moral“, 1888 und „Lessing als Musikaesthetiker“, 1889), Jos. Kohler („Aesthet. Streifereien“, 1889 und „Aus Kultur und Leben“, 1905), Alfred Schüz („Die Geheimnisse der Tonkunst“, 1891), Paul Schneider („Über das Darstellungsvermögen der Musik“, 1892), F. Gotthelf („Das Wesen der Musik“, 1893), William Wolf („Gesammelte musikaesth. Aufsätze“, 1894 und „Musik-Aesthetik“ — I, 1896 und II, 1906), Martin Seydel („Schopenhauers Metaphysik der Musik“, 1895), C. R. Hennig („Über Beethovens IX. Sinfonie“, 1888 und „Aesthetik der Tonkunst“, 1897), Rudolf Louis („Musikaesthetik“, 1897), Edm. Bailly („Das tönende Phänomen in der Natur“, 1900), Heinrich Rietsch („Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh.“, 1900 bzw. 1906 und „Die deutsche Liedweise“, 1904 — ein sehr wichtiger und charakteristischer Beitrag zur Erweiterung der aesthet. Fach-Disziplin nach der historisch-philologischen, musik- u. sprach-psychologischen Seite hin!), L. Liebrecht („Die Kunst der Töne und der Laute“, 1900/1), H. Günther („Über J. G. Herders Stellung zur Musik“, 1903/4), Rudolf Kassner („Musik u. Moral“, 1904 — die extremste Spitze spezifisch-„neuroromantischer“ Aesthetik einer Vermischung, aber auch Verwischung, der Künste durch einen ausschweifenden Mystizismus, der in der Umkehrung leere Skepsis ist!), Otto Alb. Schneider („Das Barock in der bild. Kunst und der Musik“, 1904), Paul Cohn („Das Geheimnis der Musik“, 1905), Max Dessoir („Das musikal. Genießen“, 1905), Max Graf („Probleme der modernen Musikaesthetik“, 1905), R. Münnich („Zur Musikaesthetik“, 1905), H. Albert („Musikanschauung des Mittelalters u. ihre Grundlagen“, 1905), Rudolf M. Breithaupt („Musikalische Zeit- und Streitfragen“ — zwei Bde., 1906), Hugo Marcus („Musikaesthet. Probleme auf vergleichend aesthet. Grundlage“, 1906), Max Strauss („Inhalt und Ausdrucksmittel der

Musik“, 1906), Otto Waldapfel („Über das Idealschöne in der Musik“, 1892; „Philosophie u. Technik der Musik“, 1895; „Einfach-Wesentliches der Musik“, 1898; „Musikal. Idealwissen“, 1906). Nicht einmal Gerhard Gietmanns katholische „Aesthetik“ (1900) will ich hiervon ganz ausschliessen, obwohl der Herr Autor, als Mitglied der „*Societas Jesu*“ naturgemäss den Spuren der Scholastik ohne jedes Erröten folgend, die sattsam bekannten Pfade bis zur Kirchenmusik, als dem höchsten Gipfel aller Tonkunst, hinan in mehr oder minder gebunden er Marschroute nur wieder ausschreitet und dabei von den modernen Errungenschaften der freien Wissenschaft, wie üblich in diesen Kreisen, nur eben aufnimmt, was in den streng dogmatischen Rahmen passen will; aber er verkennt doch wenigstens nicht den „sinnlichen“ Charakter der Schönheit wie der schönen Künste, noch auch den Wert einer mehr „realistischen“ Untersuchungsweise auf diesem Gebiete, und das ist in dieser seraphisch-ekstatischen Sphäre schon immer etwas Grosses, wenn es auch hier wieder mehr beim „Prinzip“ bleibt und man den frommen, sonst so aufgeklärten und sympathischen, Mann im letzten Grunde wohl nicht beim Worte nehmen dürfte. Warum nur diese Gelehrten der „Thomistischen“ *contra* „atomistische“ Wissenschaft sich dann wenigstens nicht auf die musikalische Erhabenheit, als ihre allereigenste Domäne, stürzen? — da müssten sie doch *ex fundamento* Bescheid tun können!

Nebstbei stritten sich noch Friedrich Rösch („Musikaesthet. Streitfragen“, Leipzig 1897) und O. G. Sonneck („Protest gegen den Symbolismus in der Musik“, Frankfurt a. M. 1897) um den Symbolbegriff in der Tonkunst herum, den Ernst Otto Nodnagel durch die Bezeichnung „Symbolie“ (für „Sinfonie“ oder „Sinf. Dichtung“) und der „Leitmotive“ als „Tonsymbole“ auf den Thron zu erheben versucht hatte, — das Ganze sehr anregend; Richard Batka („Musikaesthet. Streifzüge“, Leipzig 1899, S. 189) sekundierte und parierte. Es erschienen ausserdem Bücher und Aufsätze: von Rudolf Louis — „Der Widerspruch in der Musik“, Leipzig 1893; Franz Marschner — „Kant's Bedeutung für die Musik-Aesthetik der Gegenwart“, in den „Kant-Studien“ Jahrg. 1901; Kurt Mey — „Musik als tönende Weltidee“, Leipzig 1901; Hermann Stephani „Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst“, Leipzig 1903 . . . . Schriften, die sich ausdrücklich auf vorliegende Abhandlung „Vom Musikalisch-Erhabenen“ (Druckjahr 1887) bereits bezogen und — sei es unter Berufung auf sie, sei es in kritischer Auseinandersetzung mit ihr — weitere ernste Studien daran knüpfen. Und zuletzt trat auch

noch ein ganz ausgezeichneter Ehrenmann\*) mit auf den Plan: Paul Moos mit Namen, der uns alle als „Gehalts-Aesthetiker“, „Formalisten“, „Naturalisten“, „Pessimisten“, „Eklektiker“, „Physiologische Akustiker“ etc. fein säuberlich rubrizierte in einem stattlichen historischen Werke, betitelt: „Moderne Musikaesthetik in Deutschland“, Leipzig (später Berlin) 1902. Das empfindliche Manko dieses Buches hat sein Verfasser zwar später durch die grössere Sonder-Publikation „Richard Wagner als Aesthetiker“ (Berlin, 1906) wieder wett gemacht, deren Vorwort bemerkenswerter Weise wenigstens die Tatsache verzeichnet: „Das deutsche Volk besitzt in den aesthetischen Reflexionen seiner grossen Denker einen Schatz, um den es in späteren Zeiten von allen Völkern beneidet werden wird“ . . . , und deren Schlusskapitel in die hocheufreulichen Sätze doch ausklingt: „Wir scheiden von Wagner voll Bewunderung vor der unversiegliehen Frische seines Temperamentes, der Schärfe seines Verstandes, der Tiefe und idealen Wärme seines Gefühles, der unbeugsamen Kraft seines Willens, der Klarheit, Offenheit und männlichen Selbständigkeit seines ganzen Wesens. Für immer steht er vor unserem inneren Auge als ein grosser Künstler, ein grosser Denker und ein grosser Mensch.“ Auch so indessen bleibt bei dem erstgenannten Buche aufrichtig doch zu beklagen, dass Verfasser an einem Schiller und Herder nur eben „vorbeigeht“, Goethe völlig ignoriert, von der Musikaesthetik der Novalis, Schlegel, Tieck, Jean Paul, Bettina von Arnim, E. T. A. Hoffmann, Fr. Rochlitz, selbst Karl Maria v. Weber und Rob. Schumann kein Sterbenswörtlein verrät, aber auch eine ganze Reihe anerkannter Aesthetiker schmerzlich noch vermissen lässt\*\*). Und dann müsste

\*) Ich meine dieses Prädikat wirklich allen Ernstes, im strengsten Sinne des Wortes als ein *epitheton ornans*; denn unsere Wissenschaft hat alle Ursache, auf einen solchen Kollegen stolz zu sein, der die Unabhängigkeit seiner Überzeugung, tiefere aesthetische Einsicht und gewissenhaft formulierte theoretische Meinung „männlich“ einem Kulitum der journalistischen Feder eines Tages vorzog, da denn schon bei diesem Berliner „Nachtwächter“-Dienste den Musik-Referenten der „öffentlichen Meinung“ gelegentlich durch einfachen Federzug des Herrn Chefredakteurs über Nacht aus Schwarz — Weiss gemacht wird! Auch das gehört schliesslich zum Kapitel: „Musikaesthetik in Deutschland“.

\*\*\*) Es fehlen da folgende Namen der deutschen Aesthetik: Bohtz, Bayer, Bie, Böhm, Brücke, Byk, Eckardt, v. Dalberg, Dippel, Ficker, Feldegg, der König von Hannover, Hauser, Henningk, Kahlert („Das musikal. Element in der Sprache“, „N. Zeitschr. f. Musik“ 1837 und „Tonleben“, Breslau 1838), Lemcke, Michaelis, Milthaler, Muff, Mundt, Rosenkranz, Ruge, Schaul, Schneider, Schütze, Schweisthal, Steinfried, Stoeckl, Thiersch, Trendelenburg, Unger, Wienberg —

man sich über den Begriff „objektive Historie der neueren Musik-Aesthetik“, der vielfach auf das Werk angewendet wurde, noch mit dem Autor verständigen. Denn ist es wohl so ganz „objektiv“ zu nennen, wenn alles *sub specie* Ed. von Hartmann gestellt erscheint? Was ist überhaupt „objektiv“ (möchte man in solchem Falle schon gerne fragen), wenn eben nicht die vollste, voraussetzungslose Hingabe des Referenten und Historiographen an das der Öffentlichkeit zu vermittelnde Objekt (die aesthetischen Verlautbarungen also jener Schriften), zur Erforschung und getreuen Wiedergabe gerade der eigensten Meinung des dahinter stehenden, sie kundgebenden „Subjektes“? — und man möchte danach wohl zur Revision dieses verhängnisvollen Begriffes mit seinem verwegenen Spiel in der Historie u. a. O. alsbald laut aufrufen. Denn die „kritische Ader“, „unbarmherzige Nüchternheit“ und „kühler Tatsachensinn“ sind es meines Erachtens gerade nicht, wie sie z. B. an dem Historiker Riemann unlängst erst wieder so sehr gerühmt wurden; weit eher schon vermag ein „parteiischer Enthusiasmus“ (nach Goethe) dem Objekte wirklich „gerecht“ zu werden — und in diesem Sinn ist Moos z. B. einem Ed. v. Hartmann gegenüber allerdings streng „objektiv“ zu nennen. Immerhin ist das Ganze als ein ebenso fleissiges und umsichtiges, wie ernstes und ungemein anregendes Werk von lauterem Geiste und gediegenem Gehalte anzuerkennen, das uns unter allen Umständen den ansehnlichen Fortschritt so recht vor Augen zu führen vermag, den unsere engere Fachdisziplin als solche und ihre Geschichtschreibung, zumal seit H. Ehrlich's völlig unzulänglicher „Musikaesthetik von Kant bis auf die Gegenwart — ein Grundriss“ (Leipzig, 1881), mittlerweile doch zurückgelegt hat: ein Verdienst, das ihm trotz aller sachlichen Einwände aufrichtig hiermit gedankt sein, mit Nichten geschmälert werden, sondern dauernd unvergessen bleiben soll. . . .

Alle diese Vorgänge, und ganz gewiss noch so manch andere mit nebenher, die mir selbst bisher noch entgangen sind, trugen sich nun also auf dem in Rede stehenden Gebiete, das seine Grenzen überdies immer weiter ausdehnt, seit 1886 bis heute zu. Grund

---

ganz abgesehen noch davon, dass das Ignorieren eines Dreher, Horwicz (der nebenbei auch eine „Aesthetik“ geschrieben), Ruths, Rob. Sommer, Steinthal u. a. Psychologen ehrlich befremden muss, nachdem doch die Helmholtz, Fechner, Wundt, Stumpf, Külpe (dieser zu wenig) wohlweislich mit aufgenommen und so manche der Modernen von Stern bis Smith mit Fug und Recht nun schon einmal einbezogen sind.

genug wohl, hierzu im Einzelnen Stellung zu nehmen — das will besagen: der vorliegenden Monographie unter'm derzeitigen Datum auch eine völlig andere Form und Fassung, Anlage und vor allem Frontrichtung nunmehr zu geben! Andererseits jedoch — so viel Ergänzendes und womöglich Verbesserndes da und dort, sonderlich im Anmerkungsteile, hinzugefügt wurde und selbst der Haupttext hin und wieder noch revidiert, redigiert oder vervollständigt erscheint — erwächst für den Autor auch wieder eine gebieterische Pflicht, die zweite Auflage einer Publikation in ihrem wesentlichen Kern unangetastet zu lassen, deren erste Ausgabe nach ihrem Duktus und Grund-Tenor gleichsam nun schon einmal „historisch“ geworden ist — man beliebe, ausser den schon oben genannten Louis, Marschner, Mey, insbesondere aber Stephani und Moos, noch zu vergleichen: Ferdinand Unruh „Studien zu d. Entwicklung des Erhabenheitsbegriffes seit Kant“, Königsberger Progr. 1898 (S. 1, 13, 16 f., 25); Fr. v. Hausegger's „Gedanken eines Schauenden“, München 1903 (S. 443 ff.) in Verbindung mit „Wagneriana“ II, S. 490—520 meiner eigenen Feder; sowie Heinrich Wölfflin's „Renaissance und Barock“, München 1888 (S. 72—74). Und so wird mir denn — sagen wir: „nach berühmten Mustern“ — wohl nicht viel anders übrig bleiben, als gleich meinem Herrn „Antipoden“ Hanslick eines hübschen Wortes von Fr. Theodor Vischer mich zu getrösten und mit diesem Ausspruch es auch meinerseits grundsätzlich hier zu halten, der da lautete: Ich gebe diese Studie wieder in Druck, „ohne sie gegen Angriffe, die sie erfahren hat, zu schützen. Auch verbessernden Überarbeitens habe ich mich enthalten, ausgenommen kleine, unwichtige Nachhülfen. Ich würde jetzt manches vielleicht anders sagen, mehr auseinandersetzen, gedeckter, beschirmter hinstellen; wem gefällt eine Arbeit ganz, wenn er sie nach Jahren wieder liest? Allein man weiss auch, wie leicht mit nachbesserndem Eingreifen mehr verderbt als besser gemacht wird.“ Dieses schöne Wort steht zu lesen in „Altes und Neues“; Stuttgart 1881, S. 187 — und findet sich zitiert von Hanslick im Vorworte zum „Musikalisch-Schönen“ seit der 6. Auflage, dessen 2. Ausgabe in ihrer Vorrede ehemals den Satz noch enthalten hatte: „Dergleichen gedankenmässige Entwicklungen, welche organisch aus der Überzeugung ihres Verfassers herauswachsen, lassen sich späterhin äusserst schwer umarbeiten.“ Weniges in den Schriften Eduard Hanslick's ist mir so sehr aus der Seele gesprochen.

## I.

Wer es sich zur Pflicht macht, die etwa seit dem Jahre 1855 erschienenen. Aesthetiken, Musiktheorien und aesthetisch-kritischen Schriften über Musik zu studieren, der wird — auch ohne dass er Hanslick's vielgenannte Schrift (erschieden in erster Auflage 1854) schon kannte, ihr dort auf Schritt und Tritt begegnen; er kann ihre wesentlichen Grundzüge dort indirekt, im „Negativ“ gleichsam, sehr wohl nach und nach studieren lernen. Höchstens noch Helmholtzens berühmte „Lehre von den Tonempfindungen“ vermöchte — ausser Richard Wagners Kunst-Theorien — mit einiger Aussicht auf Erfolg dieser Hanslick'schen Schrift für die gedachte Zeit allenfalls Konkurrenz zu bieten. Steht der Name Hanslick doch gleich einem fatalen Blocke mitten auf dem Wege der Musikaesthetik, wie ein Hindernis, um das man nicht herum kommt, ehe man zu ihm nicht beherzt Stellung genommen, sich mit ihm nicht so oder so auseinander gesetzt hat. Allein „hier stock' ich schon“ — um mit dem Faust zu reden! Denn: Grund- und Bau-, oder aber Eckstein, den die Bauleute verworfen haben, also „Stein des Anstosses“ der deutschen Musikaesthetik? — *that is the question*. So ist denn freilich sein Verdienst ein mehr negatives zu nennen, denn als positive Tat zu bezeichnen; gegen die Gesamt-Tendenz seines „Libells“ (wie R. Wagner sagt) oder seines „Pamphletes“ (wie es H. Kretschmar neuerdings kurzweg nennt) lehnt sich das allgemeine Empfinden und bessere Bewusstsein immer von Neuem wieder auf — und das mit gutem Fug und vollem Rechte, wie wir noch im Näheren zu erkennen haben werden. Von den verschiedensten Seiten her hat man denn auch schon ernstlich den Anlauf dazu genommen, diese allzu stolze, wiewohl nicht übermässig feste Scheinburg zu Falle zu bringen, und eine ganze Reihe von Schriften, ge-

schrieben und gedruckt zu diesem speziellen Zwecke, haben die Jahre seither auf den Büchermarkt geworfen — Schriften, die teils in rein polemischer Weise, teils produktiv-kritisch vorgehend, Hanslick's unheilvollen Einfluss auf dem in Rede stehenden Gebiete mehr oder minder entsprechend zu paralysieren trachteten.<sup>1)</sup>

All' diese vielen, bald glücklichen, bald verfehlten Angriffsversuche um einen weiteren zu vermehren, kann nicht meine Absicht sein, wenn es auch bislang noch an einer umsichtigen Totalarbeit fehlte, die etwa aus einer erschöpfenden, historisch-getreuen Zusammenfassung aller der Für und Wider, welche zu den Hanslick'schen Theorien in den verschiedensten Schriften und Aesthetiken bislang schon vorgebracht worden sind, eine möglichst umfassende Gesamt-Widerlegung der gewiss sehr anfechtbaren Dialektiken des Wiener Essayisten schöpfte. Ich muss im Gegenteil weit eher annehmen, dass gar manche — und zwar gerade die entscheidendsten — von jenen Hanslick'schen Theorien einer spezifisch-klimatischen Notwendigkeit des Denkens und oro-hydrographischen Voraussetzung des Fühlens sozusagen ihre literarische Entstehung wie Herkunft verdanken, als solche Begleit-Erscheinungen aber, notwendige Folgen und natürliche Wirkungen eines besonderen „Milieu's“ — Übertragung der Lehre Hippolyte Taine's auf die Aesthetik! — im tiefsten Grunde doch unwiderlegbar bleiben, weil eben der Sphäre des „Willens“ und nicht der des „Intellektes“ zuletzt angehören.

Ermisst man nämlich und vergegenwärtigt sich erst einmal genau, dass selbst für die berühmte antike, griechische Plastik das Schönheits-Ideal doch kein anderes war noch gewesen sein konnte als eben der idealisierte Typus des damals und dort in bestimmter Rasse lebenden, wohlgebauten Menschen, so wird man es auch ganz begreiflich finden, dass z. B. der Japaner — ich wähle absichtlich ein von europäischer Kultur bereits stark beeinflusstes, unserer Zivilisation längst ausserordentlich genähertes Volk — einen durchaus anders gearteten Schönheitsbegriff vom Menschen und damit auch von der Skulpturen-Kunst oder der Malerei usw. haben muss als eben wir Abendländer. Bedenkt man ferner, dass (worauf schon H. A. Köstlin in seiner „Aesthetik der Tonkunst“, S. 5 aufmerksam macht) die Neger oder die Chinesen eine Musik schön oder erhaben finden — bekannt ist die Anekdote von Persiens älterem Schah, der bei einem Europa-Besuch das „allererste Tonstück“ einer Paradeoper (nämlich das Zusammenstimmen der Instrumente) für „das Schönste vom Ganzen“ erklärt haben soll! —, welche Musik uns diesen Eindruck

ganz und gar nicht zu machen vermag, während wiederum sie selbst eines unserer grossen Sinfoniekonzerte ganz gewiss abscheulich finden bzw. als wüsten Lärm erklären würden<sup>2)</sup> (was ja übrigens auch „guten Europäern“ ganz gelegentlich noch heute begegnen soll): so muss aus diesem Grunde allein schon die Aufstellung eines absoluten Schönen in der Musik versagen, zum Mindesten mehr als bedenklich erscheinen.<sup>3)</sup> Allerdings bedenklich gar nicht weiter in dem Sinne, wonach ein Schönes überhaupt wohl nur erst für die gereifte Alters- und eine gewisse Kulturstufe des Menschen aufgestellt werden kann, wogegen dem wilden Naturmenschen, dem einfältigen Bauern usw., wenn sie zum ersten Male ein kompliziertes Tonstück zu hören bekommen, dieses nichtssagend, unverständlich, wo nicht höchst „kurios“ vorkommen muss; ähnlich wie ja am Ende auch einem einjährigen Kinde der erste Schluck selbst noch so guten, für unseren geläuterten Geschmack: köstlichen, Weines auf der Zunge weit eher brennen als gerade angenehme Empfindungen erregen wird. (Vgl. das Beispiel bei Dr. C. Fuchs: „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst“ S. 107, sowie H. A. Köstlin, a. a. O. S. 275.) Vielmehr dürfte denn für Formulierung unserer ästhetischen Hauptfrage weit eher die im Klima, in besonderen Ort- und Zeitumständen, in charakteristischen Wesenseigentümlichkeiten der menschlichen Natur, überhaupt im nationalen Charakter usw. jeweils begründete (und nun einmal vorhandene), natürliche Verschiedenheit des Geschmackes, bei unterschiedlichen Völkerschaften oft auch von einer und derselben Rasse und auf einer und derselben Kulturstufe, als massgebend zu erachten sein.<sup>4)</sup>

Und in der Tat: Dringt der nördliche, germanische Geist nicht mit Vorliebe auf ideellen Gehalt und geistigen Inhalt? Bevorzugt, dem entgegen, nicht der südliche Romane weit eher die sinnlich-schöne Form bei aller Kunstbetrachtung? Schon Hand erklärt in seiner „Aesthetik der Tonkunst“ (Leipzig 1837; I, 185): „Italiener haben nicht selten genug an formaler Schönheit und werden schon durch eine Musik befriedigt, welche über diese Grenzen nicht hinausreicht, wenn der Deutsche nach charakteristischem Ausdruck und idealer Beseelung verlangt . . .“ (Ganz ähnliche Betrachtungen finden sich bereits auch bei dem Vorgänger Hand's, in Bearbeitung des „Versuchs einer Aesthetik der Tonkunst“ aus dem Jahre 1830: Wilhelm Chr. Müller, und zwar S. 8, 304 f.) Und woher kommt es schliesslich, dass der Herbart'sche Formalismus auf den Universitäten gerade in Österreich, dem südlicheren Lande,



bekanntlich so sehr an Boden gewonnen hatte, während sein Widerpart, der Hegel'sche Idealismus und dessen weitverzweigte Schule, im Norden Deutschlands, dem protestantischen Preussen zumal, geradezu zur Staats-Philosophie proklamiert werden konnte? Sollte sich aus dieser Wahrnehmung nicht der alte Streit zwischen Idealisten und Formalisten in der deutschen Musik-Aesthetik sehr wohl erklären und aufklären, wenn auch nicht schon schlichten und beilegen lassen? (Vgl. hierzu Ambros: „Kulturhistorische Bilder“ usw., 1865, S. 79 und Phil. Spitta: „Ein Lebensbild Rob. Schumann's“; Leipzig 1882.) Sollte sich aus eben dieser Wahrheit also nicht auch eine Art von zureichendem Grund spezieller für Hanslicks persönlichen Standpunkt ergeben — als des Vertreters sowohl einer mehr südlichen Geistesrichtung und vorwiegend sinnlichen Kunstanschauung, als auch des Herbart'schen Formalismus in seiner wissenschaftlichen Methode? Ich verkenne ja gewiss nicht, dass selbst er gelegentlich, mehr *en passant* gleichsam, wohl von der notwendigen idealen Beseelung des von ihm zergliederten „mathematischen“ Musik-Schema's und mechanischen Ton-Kaleidoskopes spricht (S. 35, 67 u. a. m. — ich zitiere hier durchgängig nach der 6. Auflage). Allein, wo hätte er solche Zugeständnisse durch allzu rigoristische Bekräftigung des Gegenteils nicht wieder hübsch zurückgenommen, durch tendenziöse Betonung seines, von den Vorgängern diametral abweichenden Standpunktes nicht wiederholt entkräftet? So darf denn — meiner festen Überzeugung nach — seine direkt einseitige Neigung zur Formidee auch in der Tonkunst zweifellos auf ein dunkel bei ihm vorwaltendes, in ihm zuletzt unüberwindliches, mehr Südlich-Wienerisches Schönheitsgefühl zurückgeführt werden: auf jenen dort grassierenden, sensualistischen Hedonismus des guten Essens und der leichten Verdauung, der es sich gern an dem reizvollen Formspiel genügen lässt, auch hier nur das Angenehm-Wohlgefällige, Bequem-Übersichtliche sucht und in mehr oder minder naiver Oberflächen-Kultur nach einem (tiefer liegenden) Inhalte gar nicht weiter frägt. Freilich hätte Hanslick dabei immer noch von einem anderen grossen Österreicher und späteren Wiener Kinde lernen können, von Mozart nämlich, den doch sein gewissenhafter Biograph Jahn gar oft über vorgelegte Kompositionen Anderer sich äussern lässt mit einem: „Da ist nichts drin!“ Denn ohne Zweifel enthält doch dieser drastische Ausspruch in aller schlichten Ehrlichkeit den Begriff „Inhalt“ auch für die Tonkunst als *petitio principii* — zu deutsch: als stillschweigende Voraussetzung. Aber, wie sagt doch Ad. Bernh. Marx („Beethoven“ I, 257): „Das ist das Ge-

brechen der allermeisten Kunstphilosophen, dass sie das Zeugnis der Künstler und der Kunstwerke versäumen, um den Faden ihrer Abstraktionen unbeirrt auszuspinnen!“<sup>5)</sup>

Nicht ganz so verhält es sich natürlich mit einzelnen Punkten der Hanslick'schen Erörterungen, die uns weniger auf eine (geographisch-nationale) Verschiedenheit des Geschmacks als vielmehr auf wissenschaftliche Entgleisungen und insbesondere auf rein logische Sophismen hinführen. So erscheint es mir beinahe unbegreiflich, dass man in den verschiedenen Gegenschriften gegen jenes Buch — allein Stade macht davon eine rühmliche Ausnahme — bis heute noch kaum irgendwo einen höchst angreifbaren Satz aufgegriffen hat. Ich meine den folgenden: „Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmässig schönen Tonkörpers, sie sind nicht mehr er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn“ (S. 194). Beinahe möchte man glauben, hier nur den geistreichen — Feuilletonisten Hanslick wieder reden zu hören. Es klingt fast schon, wie an jener Stelle seiner „Modernen Oper“, wo er sich gegen Rob. Schumann's Ausspruch wendet: „seine ‚Genoveva‘ sei in jedem Takte durchaus dramatisch“, — indem er diesen Satz grausam also zerpfückt: „Jeder Takt darin mag für sich wohl dramatisch sein, jedoch das Ganze . . .“; worauf ihm denn der alte, etwas nüchterne, aber durchaus gerade Schasler die entsprechend grobe Antwort wahrlich nicht schuldig geblieben ist! (Vgl. „Über dramat. Musik u. d. Kunstwerk d. Zukunft“, 1883.) Denn wie? — um noch einmal auf obiges Hanslick-Wort hier zurückzugreifen — das Blut in unsern Adern wäre nicht zugleich auch unser Körper? wäre nicht feinsten, reinsten Extrakt des Stofflichen in uns? Wie? es wäre nicht sichtbar als das frische, schöne Rot organisch blühenden Lebens an uns? Es flösse nicht, wenn der Arzt mit dem Messer in den Körper schneidet, und bekundete damit nicht, dass es fliehen müsse, wenn man mit dem Seziermesser des Verstandes einem Organismus auf mechanische Weise beizukommen sucht? Ebenso möchte ich doch eigentlich wissen, mit was anderem, als indem man sich betrinkt, man das Wesen des Weines, als eines spezifisch berausenden Getränkes, wohl am ehesten ergründe? (vgl. bei H., S. 12) — wobei immer noch gerne der alchinesische Spruch zu Rechte bestehen mag: „Der Rausch ist nicht der Fehler des Weines, sondern des Trinkers“ (der Rausch, eben als Laster gedacht). Oder betrinkt man sich etwa mit purem Wasser? . . . Ferner, wenn H. meint, es sei ein zu überwindender und erst nur untergeordneter Standpunkt,

wenn der Mensch von der rein elementaren (pathologischen) Wirkung der Musik zu sehr beeinflusst werde und noch nicht bis zum freien, wahrhaft ästhetischen (!) Erfassen der Tonformen, der schönen Tonverhältnisse, und zwar dieser lediglich als Selbstzweck, sich erhoben habe — nun, so brauchte er sich doch gelegentlich nur das Bild zu besehen, wie gerade umgekehrt sein postuliertes Tonspiel, seine „tönend bewegten Formen“, d. h. eben das leere „Tonkaleidoskop“ — wie es von Invaliden auf Strassen und Plätzen der Stadt abgeorgelt wird — auf unsere liebe Jugend elementar wirkt, welche mit offenen Augen und offenem Munde festgebannt vor dem Kasten des Leiermannes stehen bleibt, während doch jeder erwachsene und diese „schönen Tonverhältnisse“ frei erfassende, „ästhetisch“ gebildete Hörer sich mit Grausen von solchem ausdruckslosen Tongetändel gerade abwenden muss! Noch schlimmer steht es aber mit seiner Lehre (S. 6): „Das Schöne ist und bleibt schön (auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja) wenn es weder geschaut noch betrachtet wird, also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjektes, aber nicht durch dasselbe“,<sup>6)</sup> eine Anschauung, die allerdings zu der auf Seite 4 aufgestellten Forderung, dass „in ästhetischen Untersuchungen vorerst das schöne Objekt und nicht das empfindende Subjekt zu erforschen sei“, ein würdiges Gegenstück bildet. Man könnte nach solchen Blüten des H.'schen Kritizismus wirklich ernstlich zweifeln, ob es überhaupt einen Kant'schen Kritizismus je gegeben habe. Wie sagt doch gleich Schopenhauer? „Kein Subjekt ohne Objekt, und umgekehrt!“ — Auch soll (S. 125) etwas durch eine „Hypothese“ (!) von Helmholtz „klar gelegt“ (!) worden sein; Seite 86 haben Töne und Gefühle einen „gewissen Zusammenhang“, während derselbe Verf. sich doch auf S. 169 gegen ein von Krüger gebrauchtes „gewissermassen“ ganz über Gebühr ereifert. Dies alles sind indes nur auf's Geratewohl herausgegriffene Einzelheiten. Ganz besonders auffallend hingegen und wie nur irgend etwas eine Verständigung erschwerend, wo nicht gar illusorisch machend, ist nun vollends die nachweisbare, ausgedehnte Amphibolie der Begriffe: Gefühl und Gemüt (S. 11), Inhalt, Stoff, Material, Sujet, Form, Formung, Gehalt, Gedanke, Idee etc. bei Hanslick.<sup>7)</sup> (Vgl. bes. S. 23, 64, 66, 70, 141, 171, 182 — namentlich hier tritt die Verwirrung stark zu Tage; Was Inhalt eines Musikstückes sei, fragt der Verf. und meint: „Die Töne, aus welchen es bestehe“; man fragt aber doch: Was ist Inhalt der Tonkunst oder der Musik? also was enthalten die Töne, aus welchen diese Kunst eben besteht? —

sodann noch S. 188 u. 189.) Er sagt zwar selbst (S. 182), die Begriffe Inhalt und Gegenstand seien vielfach verwechselt und durcheinander geworfen worden; aber ich meine doch, er selbst hat — während er sich doch auf die zeitgemässe Auseinanderhaltung von „Gefühl“ und „Empfindung“ nicht wenig zu Gute tut — seinerseits nicht allzuviel getan, um diese Verwirrung in der deutschen Musik-aesthetik systematisch zu lösen. Schon Fr. Th. Vischer, der seinerzeit jene oben genannten Begriffe einer näheren Untersuchung gewürdigt hat (s. bes. „Aesth.“ III, 2; S. 811, 817) macht sehr glücklich darauf aufmerksam (ebendasselbst, S. 790): „Was Hanslick sehr richtig gegen die falsche Trennung von Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Notwendigkeit, beide Begriffe zu unterscheiden, und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form, und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten.“ Wirklich scheint mir dies auch der eigentliche Haupteinwand bzw. Grundfehler in den H.'schen Begriffsdeduktionen zu sein, auf den schon Stadelhaarscharf hingewiesen. Denn nicht nur herrscht überhaupt in der Aesthetik noch immer eine ganz merkwürdige Unklarheit und Unsicherheit gerade in Bezug auf diese wichtigen Grundbegriffe — eine Unsicherheit, die freilich aus der Relativität dieser Begriffe zugleich datiert, Hanslick insbesondere gebraucht mitunter Form für Inhalt, verwechselt Form mit Formung, trennt nicht genugsam Stoff von Form, sagt uns nicht, dass der Begriff „Form“ in der Musik eine dreifache Anwendung findet, (nämlich Form als: a) geordnete Töne, geformtes Tonmaterial: die aesthetisch-künstlerischen Formen der Melodie, Harmonie, des Kontrapunktes — d. h. alles, was zur Generalbass-, Harmonie- und Kontrapunktlehre gehört usw.; b) Fassung einer tonalen Idee in einem bestimmten Tonmaterial — Vokalmusik oder Instrumentalmusik? oder welche Instrumente? Orchester? Orgel? Klavier? c) Form als: historisch überlieferte und geistig begründete Kunstart, Schema, Façon, Gebilde, Satz — Sonate, Sinfonie, Suite, Fuge, Lied ohne Worte etc.) und scheidet endlich Gehalt von Inhalt, als ob beides nicht schliesslich doch auf eins und dasselbe hinausliefe! Ist die Form bildende, plastische Kraft? oder ist sie vielmehr das in Raum und Zeit erscheinende, persönlich gemodelte Stoffliche? Sind die „Formen“ wirklich — wie man annehmen sollte — der Plural des Begriffes „Form“? Das sind die Fragen und ersten Bedenken, die uns bei der Lektüre seiner Schrift nur zu oft bestürmen. Es freut mich ausserordentlich, diese kaum glaubliche Verwechslung der Begriffe durch H. auch

schon bei Dr. C. Fuchs, in dem bereits mehrfach zitierten Schriftchen „Praeliminarien“ usw. (S. 137, Anm.) heftig angegriffen zu finden: „Die gewohnheitsmässige Zusammenstellung von ‚Form und Inhalt‘, als wären sie Korrelata, verdreifacht den Irrtum. Sie ist offenbar ein Gleichnis, von einem Gefäss und dem darin Enthalteneu hergenommen. (Daher wohl auch bei Hanslick der Ausdruck „Gehalt“ für „Inhalt“? — der Ref.) In diesem entspricht die Form, welche das Gefäss hat, gar nicht seinem Inhalt, sondern dem Stoff, daraus es gemacht ist, und wovon seine Façon in der Tat abhängt; der Inhalt aber entspricht dem Gefäss nur überhaupt als dem Behälter, welche Form dieses auch habe, da er sich in jedem Falle nach dieser richtet. In dieser letzteren Hälfte ist das Gleichnis überhaupt zu empirisch roh, um auf Kunst und Kunstwert angewendet zu werden . . . . .“

Alle diese Schwierigkeiten und Differenzen im logischen Ausdrucke sind vielleicht noch Kleinigkeiten und vorübergehende Mängel, die wohl bei einigem guten Willen auf beiden Seiten ausgeglichen bzw. beigelegt werden könnten, gegenüber einem grossen Grundirrtum, dem einen stark einschneidenden Kardinal-Fehler, der H.'s Theorie leider durch und durch beherrscht und zuletzt unbrauchbar zu einer befriedigenden Erklärung des Wesens und Bereiches der Tonkunst in ihrem Gesamt-Umfange macht. Ist es denn so sehr ausgemacht — so fragen wir —, gleichsam ohne weitere Beweisführung und Voraussetzung als Axiom festgestellt, dass „Gehalt und Wesen“ der Tonkunst ein „spezifisch Schönes“ sein müsse? Ist wirklich das „Schöne“ schlechthin und ganz ohne weitere Einschränkung als einziges Prinzip für eine Aesthetik der Musik aufzustellen? Abermals ist es die vortreffliche Schrift „Praeliminarien“ usw. von Dr. C. Fuchs, welche mir in dieser Frage hilfreich zur Seite steht. In deren § 2 würdigt der Verfasser die bei Hanslick offenbar vorausgesetzte Berechtigung des absoluten Schönheitsprinzips für die Aesthetik der Tonkunst einer eingehenden Untersuchung und kommt dabei schliesslich zu dem interessanten Ergebnis, eine solche überhaupt in Zweifel ziehen zu müssen. Nicht einverstanden mit dem Verf. bezüglich dessen, was er am Eingange dieses Paragraphen von der Kant'schen „Kritik der Urteilskraft“ sagt: als habe der Philosoph diesen „Versuch über die Kunst“ „offenbar nur zur Komplettierung seines Systems“ angestellt, — stimme ich mit ihm in allen den Ausführungen doch vollkommen überein, welche ich der leichteren und besseren Verständigung halber im Nachfolgenden noch wörtlich zitieren will. „Der Irrtum (nämlich: die Frage nach dem Schönen als den obersten — wohl

gar als den alleinigen Gesichtspunkt in der Betrachtung der Kunst aufzustellen) zieht sich durch die ganze Geschichte der sogenannten Aesthetik in Deutschland hindurch, wie aus der Darstellung derselben von Hermann Lotze zu ersehen ist.<sup>8)</sup> Freilich musste zu dem Zwecke, diesen Gesichtspunkt zu dem herrschenden zu machen, der Begriff des Schönen über seine ursprüngliche Sphäre hinaus erweitert werden . . . .“ (S. 7.) „Die ursprüngliche Heimat des Begriffes Schön ist unzweifelhaft und nachweislich das Sichtbare, das plastisch oder malerisch Anziehende, den Augen durch Proportionalität der körperlichen Formen, durch Reichtum und Sinnlichkeit der Farben Wohltuende.<sup>9)</sup> Der zu allernächst liegende Sinn des Wortes ist sogar der populäre, wonach ein jeder schön heisst, was seinen Augen wohlgefällt. (Also das Gefällige, Wohl-Eingängliche, Leicht-Fassliche, Gut-Überschaubare! D. Ref.) Es ist erst ein höherer . . . . Sinn, in welchem man Schönheit von einer Gestalt prädiert, die man ohne persönlich-sinnliches Interesse betrachtet,<sup>10)</sup> nämlich der Sinn, dass diese Erscheinung deutlicher, als generell mit ihr gleichnamige, das Wesen ihrer Gattung, . . . . die Idee, welche in ihr erscheint, dem Auge zu erkennen gibt . . . . Hiermit gelangt denn zuerst, noch mit Recht, ein mystisches Moment in den Sinn des Wortes Schönheit, welches dann aber beliebig erweitert wurde“ . . . . (S. 8.) „Zulässig ist der von uns gekennzeichnete zweifache Sinn des Schönheitsbegriffes, weil der eine allemal dem populären, der andere dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch anheim fällt.“ (S. 10.) „ . . . . Es gibt kein Recht und keine Möglichkeit, einen Begriff, der aus der Welt des Sichtbaren stammt, auf die weder sichtbare, noch sonst äusserlich anschaubare ‚Welt des Gemütes‘ (wie doch Musik so oft definiert wird) zu übertragen,<sup>11)</sup> die sich dem Auge in Mienen und Gebärden doch niemals ihrem zarteren Getriebe nach zu erkennen gibt.“ (S. 11.) „Es erhellt, dass der Gesichtspunkt der Schönheit (in der Musik) niemals ein summarisches Prinzip der Rezension, als der auf das Ganze eines Werkes angewandten Kritik, abzugeben vermag, daher denn auch ein etwa darauf abzielendes Unternehmen verdächtig erscheinen muss, wenn es mit der Erklärung anhebt, es handle vom Musikalisch-Schönen.“ (S. 11.)<sup>12)</sup>

Dies alles erst einmal festgestellt, gehen wir nun einen Schritt weiter und legen uns die Frage vor: Kennen wir nicht seit (Burke-) Kant einen Gegensatz des Schönen und Erhabenen in Natur und Kunst? Beherrscht dieser Gegensatz als klare Systematik nicht beinahe die gesamte Nach-Kantische deutsche Aesthetik in Form

einer Koordinierung beider Begriffe zu sehr, als dass wir hier bei der Musik so ohne Weiteres mit einem Male von ihr abstrahieren dürften?<sup>13)</sup> Sagt doch selbst ein so kritischer Forscher wie F e c h n e r („Vorschule der Aesthetik“; II, 163): „In der Tat pflegt nächst der Kategorie der Schönheit die Kategorie der Erhabenheit als der wichtigste Begriff der Aesthetik behandelt und sozusagen als Nebenbuhler jener Kategorie in der Herrschaft über das aesthetische Gebiet betrachtet zu werden“; und konnte doch F. O. Lindner in seinen „Abhandlungen zur Tonkunst“ (Berlin 1864; S. 194) unverhohlen darüber klagen: dass es „z. B. bei der Kunst kein Ende nehme mit dem Schönen und Erhabenen, bei dem einzelnen Kunstwerke jedoch dergleichen sich ausweise als jene Schlüssel mit krausem Bart, die selbst für einen Faust keine Riegel heben“. Man kann allerdings — und selbst nach obigen Fuchs'schen Ausführungen — noch darüber streiten — ob beide Begriffe als absoluter Gegensatz zu fassen seien, oder ob sie nur im relativen, engeren Sinne gemeint sind und, als solche, noch innerhalb des Bereiches eines höheren, absoluten und allgemeinen Begriffes des „Ästhetischen“ liegen, der wieder in diese beiden (aber auch das Hässliche, Komische, Tragische usw.) als seine Unterarten zerfallen würde;<sup>14)</sup> allein man hat doch zum Mindesten die Verpflichtung, dieses gewichtige Moment, d. h. eine solch genauere Unterscheidung mit zu berücksichtigen. Von alledem findet sich nun aber bei Hanslick kaum eine Spur. Nur an einer einzigen Stelle (S. 109) huscht, wie ein flackerndes Irrlicht, die Unterscheidung eines „graziösen“ und eines „erhabenen“ Komponisten am Leser vorüber. S. 84 bringt nicht einmal die so naheliegende Andeutung eines Musikalisch-Erhabenen.<sup>15)</sup> Selbst mit dem Satz: „Ein solcher Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Überschrift kann nur auf gewisse charakteristische Eigenschaften lauten, dass nämlich die Musik erhaben oder niedlich, düster oder froh klinge,“ (S. 177) — selbst mit ihm vermögen wir nichts Rechtes anzufangen. Und das Diktum auf S. 88: „Das Musikalisch-Schöne in dem von uns angenommenen spezifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das ‚Klassische‘, noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem ‚Romantischen‘. Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht Bach so gut als Beethoven, Mozart so gut als Schumann. Unsere Thesis enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme“ (NB. *qui s'excuse s'accuse!*) — ich sage: dieses Diktum erscheint doch mehr als hinfällig, wenn wir Hanslick's Verständnis des Beethoven'schen Wesens vor einem Werke wie dessen

IX. Symphonie, zu dessen Beurteilung und Ausmessung eben sein vorgefasster Begriff vom Musikalisch-Schönen nicht mehr ausreicht, plötzlich ein Kreuz schlagen sehen (vgl. a. a. O. S. 100, Anmerkung) und auch seine Verehrung für den gewaltigen Thomas-kantor durch das ganze Buch hindurch als eine immerhin recht kühle und reservierte, mehr als „platonische“ empfinden müssen.<sup>16)</sup> Und ob schliesslich das, was er vom Architektonischen, als einem blossen Zweige des Musikalisch-Schönen, sagt (S. 93), nicht doch, wenigstens zum Teil, weit eher auf ein Musikalisch-Erhabenes gelegentlich Anwendung zu finden hätte, das wollen wir hier vorerst noch gänzlich auf sich beruhen lassen. Gleichwohl begreifen wir, wenn wir nur erst einmal auf Herbart'sche Prinzipien zurückgehen, diese Scheu, das Erhabene in seine aesthetischen Untersuchungen mit aufzunehmen, recht gut. Herbart schreibt nämlich einmal: „Alle aesthetischen Gegenstände wirken bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand; hat man nun vom Schönen nicht abstrahiert, so wird man in den Erregungen die Prinzipien der Aesthetik suchen und sie deshalb verfehlen.“ Zu diesen „Erregungen“ zählt er dann: „Das Erhabene, das Hübsche, Reizende, Anmutige, Niedliche, Schmückende, Grosse, Edle, Feierliche, Prächtige, Pathetische, Rührende, Wunderbare, welche sämtlich von der Wirkung eines wahrhaft Schönen entfernt sind.“ Diese Theorie<sup>17)</sup> ist wichtig genug, erwähnen sie doch alle drei „Geschichten der Aesthetik“ von Zimmermann, Lotze und Schasler (S. 1098), während Lotze sie mit gewichtigen Gründen sogar ausdrücklich widerlegt (a. a. O. S. 253). Wie erklärlich also, wenn Hanslick, der „Schüler (vornehmlich) Herbart's“, durch Aufstellung eines Musikalisch-Erhabenen nicht mit dem von ihm selbst so sehr perhorreszierten „Pathologischen“ der Musik ernstlich in Konflikt kommen wollte! Was uns aber ausserordentlich verwundern muss, ist die Tatsache, dass bisher keiner von seinen ausgesprochenen Gegnern diese Frage entschieden genug aufgegriffen und weiter verfolgt hat; Gf. Laurencin, Stade, Hostinsky und die Übrigen bringen noch nichts dergleichen vor. Kullak gibt mehrere interessante Andeutungen über ein Erhabenes in der Tonkunst; mehr als rudimentäre Ansätze, eine irgendwie ausführlichere Erörterung im obigen Sinne bringt auch er nicht. Ambros — den Hostinsky „den ersten Repräsentanten der gesamten, gegen das Buch ‚Vom Musikalisch-Schönen‘ gerichteten Polemik“ nennt<sup>18)</sup> — führt zwar einiges Wenige über jenen Begriff in seiner Schrift an; seine Notizen hierüber scheinen ihm aber selbst nicht Befriedigung gewährt zu haben, denn in der



Vorrede spricht er sich ausdrücklich dahin aus: dass es „sehr leicht gewesen wäre und verlockend genug war, an den Schluss des Buches eine weitere Abhandlung über die Ausdrucksfähigkeit der Musik im Erhabenen — und in dessen verschiedenen Brechungen, als tragisches u. s. w. — ebenso im Komischen, über den Humor in der Musik u. s. w. anzuknüpfen“. Warum hat er doch dieser Lockung widerstanden, diese Idee nicht weiter verfolgt und diese Studie nun nicht zur Ausführung gebracht hat? — so muss man da wohl klagend ausrufen. Wie viel hätte ein Mann von solch' umfassendem Wissen und solch' vielseitigen Geistesanlagen, vor allem aber von solch' tiefen, historischen Kenntnissen wie er, damit Gutes stiften, wie viel hätte er durch Veröffentlichung der beabsichtigten Abhandlung von vorne weg Klarheit schaffen können! Von anderen wichtigen Aesthetikern oder Theoretikern fand ich wohl bei Rochlitz, Schilling, Hand, Zeising, Vischer-Köstlin, Carrière, Karl Köstlin, Eckardt, Krüger, Fechner, Engel, (H. A. Köstlin) u. A. einzelne, zum Teil immerhin höchst dankens- und beachtenswerte, Anhaltspunkte über ein Erhabenes bezw. über erhabene Wirkungen der Musik vor; nirgends jedoch traf ich auf eine erschöpfende Behandlung oder selbst genauere Fixierung und wissenschaftliche Umgrenzung des Begriffes vom Musikalisch-Erhabenen als solchen, wie er den allein richtigen Gegensatz zu Hanslick's Begriff vom „Musikalisch-Schönen“ bilden müsste und für diese Untersuchung die allein sachgemässe Vorarbeit hätte liefern können. Der einzige R. Wagner hat, wiewohl auch wieder nicht mit direkter Anknüpfung an seine Polemik gegen Hanslick, sondern an anderer Stelle, den Versuch gemacht, jenen Begriff in aller Kürze einmal zu formulieren und ihn für die Musikaesthetik als Postulat aufzustellen, (vgl. „Ges. Schriften und Dichtungen“; Leipzig 1873, Bd. IX, S. 96 f., 114, 124); wir werden uns später noch eingehender damit zu beschäftigen haben.

Eine nach Kräften mögliche wissenschaftliche Ausgestaltung, d. h. die historische Begründung und philosophische Einführung dieses „Musikalisch-Erhabenen“ in die Aesthetik, (und zwar auf dem Umwege sowie unter dem Nachweis eines Erhabenen in der Musik, durch Gegenüberstellung zu diesem), — das ist es nun, was sich vorliegende Abhandlung zur Aufgabe macht, bei deren Ausarbeitung dem Verfasser das oben mitgeteilte Wort des vortrefflichen Musikhistorikers Ambros und die soeben erwähnten, man darf sagen: grundlegenden, Ausführungen eines genialen, denkenden Künstlers wie R. Wagner die freundlich leuchtenden Leitsterne waren. Seine

Schrift im Ganzen soll nicht so fast eine negative Polemik gegen Hanslick, als vielmehr die ernstgemeinte Vorarbeit zu einer positiv wirksamen und produktiv aufbauenden, umfassenderen Entwicklung unseres Begriffes sein. Hat sie in Vorstehendem gleichsam eine Art Geschichte der Anregungen gegeben, welche den Verfasser bis zur Inangriffnahme dieser Arbeit leiteten (woraus sich dem Leser zugleich der mehr aphoristische Charakter so mancher Partien dieses Kapitels erklären mag), so wird sie im nächsten Abschnitt (II) als notwendige empirische Grundlage zu allen späteren Untersuchungen eine gedrängte Erörterung über die geschichtliche Herkunft des Erhabenheitsbegriffes überhaupt und, daran anknüpfend, den Versuch seiner selbständigen Formulierung vorführen, in einem weiteren (III.) Abschnitt sodann eine historische Übersicht über die bei namhaften Aesthetikern und Theoretikern bereits mannigfach sich vorfindenden, gelegentlichen Äusserungen und lichtvollen Andeutungen über erhabene Wirkungen der Musik mit beibringen, um erst nach solchen Prämissen (im IV. Kapitel) — nicht ohne zuvor noch die Frage nach Wesen und Inhalt der Tonkunst näher geprüft und womöglich tiefer genommen zu haben — die beabsichtigte Deduktion eines Erhabenen in der Musik (nach einzelnen, besonders charakteristischen Beispielen) in Angriff zu nehmen. Ein abschliessender (V.) Teil vollends soll uns über den wichtigen Begriff eines „Musikalisch-Erhabenen“, als eines Erhabenen der Musik schlechthin, die erwünschte Aufklärung schaffen.

## II.

Hatte schon Longin,<sup>19)</sup> oder vielmehr ein Schriftsteller aus dem 3. Jahrh. nach Chr., (um 213) die Wirkungen und Eindrücke des Erhabenen auf die Gemüter einer näheren Untersuchung gewürdigt — wenn auch vorerst jenen Begriff erst nur auf die Rhetorik angewendet, und lange nachher Baumgarten in seinen „*Aesthetica*“ (1750) dem Erhabenen ein besonderes Kapitel mit der Überschrift „*Magnitudo aesthetica*“ gewidmet, so sind es vornehmlich englische und schottische Philosophen: nämlich Edm. Burke (1730—1797), H. Home (1696—1782) und Th. Reid (1710—1796) gewesen, welche sich die philosophische Einführung und Begründung jenes Begriffes besonders angelegen sein liessen; Ersterer in seinem Buche „*A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*“ (1757), der Zweitgenannte in seinen „*Elements of criticism*“ (1762—1765), der Letztere in dem „*Essay on taste*“ (1785).<sup>20)</sup> Namentlich ersteres Werk sollte für die spätere Entwicklung unseres Begriffes grundlegende Bedeutung gewinnen, insofern es durch scharfe Unterscheidung eines Geselligkeits- und eines Selbsterhaltungstriebes,<sup>21)</sup> sowie durch Zurückführung der Idee des Schönen auf ersteren, der Idee des Erhabenen dagegen auf letzteren, einen Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Erhabenen in der Aesthetik scharf begründete.<sup>22)</sup> Wenn es dabei jedoch zu dem Resultate gelangt: „Gefahr und Schmerz, in der Nähe durchaus schrecklich und untauglich, uns zu gefallen, könnten in gewissen Entfernungen und mit gewissen Einschränkungen ergötzend werden und seien es auch wirklich“ — so klingt darin zwar Konrad Lange's Motiv von der „bewussten Selbsttäuschung“, als Erklärungsgrund für die aesthetische Wirkung, d. h. dessen neuzeitliche „Illusions-Aesthetik“ *antecipando* offenbar schon mit an (vgl. übrigens desselben Autors Studie: „Die aesthetische

Illusion im 18. Jahrh.“ in Dessoir's „Zeitschr. f. Aesth.“ 1906, S. 30 ff.); Rob. Zimmermann aber hat wohl auch nicht so ganz Unrecht, dagegen zu bemerken,<sup>23)</sup> dass es auf solche Weise nichts Erhabeneres geben müsste, als vom sicheren Strand aus ein Schiff mit Mann und Maus untergehen zu sehen, und dass insofern also niemand geeigneter sein könnte, das Erhabene zu geniessen, als gerade der feige Spiessbürger. Zudem wäre auch Burke's Wirkung des Erhabenen zuletzt eine solch' rein physiologische,<sup>24)</sup> dass Schlegel später sagen konnte: sein Erhabenes könne man in der Apotheke kaufen! (Jacob Bernays — nebenbei bemerkt — sollte es späterhin mit seiner „medizinischen“ Interpretation der Aristotelischen Lehre von der „tragischen Katharsis“ ganz ähnlich ergehen: man sagte, sein „Tragisches“ wäre danach schon das reine Purgier-Mittel.) Home anderseits scheint zwar auch das Erhabene vom Schönen getrennt, jenes indes noch zu sehr mit dem Begriffe des Regelmässig-„Grossen“ in einen Topf zusammengeworfen zu haben,<sup>25)</sup> durch welche Bestimmung es sich gerade der Schönheits-Anschauung wieder nähern würde.<sup>26)</sup> „Bei Kant sind die Anregungen Burke's bis in's Einzelste hinein zu verfolgen“, sagt Herm. Hettner in seiner „Literaturgeschichte des 18. Jahrh.“, und in der Tat existiert sogar eine längere, ausführliche Anmerkung des Königsberger Philosophen am Schlusse seiner Erörterungen über das Erhabene (vgl. „Kritik der Urteilskraft“ § 29, Anm.), welche sich mit Burke und seinen Ansichten eingehender befasst, dessen Schrift im Jahre 1773 in einer sehr guten, von Chr. Garve besorgten und seither berühmt gewordenen, deutschen Übersetzung (zu Riga, bei Hartknoch) eben erschienen war. Hier war der grosse „Kritiker“ denn auf sie aufmerksam geworden, und die in jenem Buche niedergelegten, fruchtbaren Ideen gewannen auf ihn so sehr bestimmenden Einfluss, dass die im Jahre 1790 zu Berlin erschienene „Kritik der Urteilskraft“ — sein aesthetisches und letztes Hauptwerk — zum ersten Male für weitere Kreise in Deutschland eine systematisch vorgehende und tiefer schürfende Begriffsbestimmung des Erhabenen versuchte, indem sie dieser einen eigenen, mit dem über das Schöne gleichwertigen, grossen Abschnitt widmete.<sup>27)</sup> Ganz im Verhältnisse zu der grundlegenden Bedeutung und Wichtigkeit dieses „Meisterstückes der Kant'schen Aesthetik“ — als welches der verstorbene Heinrich v. Stein zu Berlin dieses Kapitel, mir sehr sympathisch, einmal bezeichnete<sup>28)</sup> — seien im Folgenden die wesentlichsten Haupt- und Grundzüge jener Begriffsbestimmung,

zumeist getreu dem Wortlaute nach und so ausführlich wie nur möglich, wiedergegeben.

Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt. Das Schöne kommt mit dem Erhabenen darin überein, dass beides für sich selbst gefällt. Allein das Schöne in der Natur betrifft die Form des Gegenstandes in seiner Begrenztheit; das Erhabene ist dagegen auch an formlosen Gegenständen zu finden, sofern an ihnen Unbegrenztheit vorgestellt wird. Also: das Wohlgefallen ist dort mit der Qualität, hier mit der Quantität verbunden. Ersteres ist direkt mit einem Gefühle der Beförderung des Lebens ausgestattet, dieses entspringt indirekt durch Hemmung und daraufhin um so stärkere Ergießung der Lebenskräfte. Das Wohlgefallen am Erhabenen ist nicht positive Lust, sondern negative Lust, d. h. Bewunderung und Achtung. Denn, finden wir im Naturschönen Zweckmässigkeit, so ist dem Erhabenen in der Natur Zweckwidrigkeit für unsere Urteilskraft, Unangemessenheit unserem Vorstellungs- (? Kant sagt: „Darstellungs-“) Vermögen wesentlich. (Verfasser spricht an einer Stelle — a. a. O., S. 98 — vom Chaos und der wilden Regellosigkeit der Natur als vorzüglich erhabenen Momenten.) Der Begriff des Erhabenen der Natur — meint Kant weiterhin — sei nicht so wichtig wie der des Schönen in ihr. Zum Schönen in der Natur müssen wir einen Grund ausser uns suchen, zum Erhabenen aber nur einen in uns: „Das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein.“ Daher ist auch nicht der Gegenstand selbst erhaben zu nennen, sondern vielmehr jene Geistestimmung, welche dieser Gegenstand bei uns hervorruft. Der Gegenstand kann eben nur zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sein. (Vgl. „Kritik der Urteilskraft“ — Reclam-Ausg., Leipzig; S. 95 ff., 103, 109 f., 120 und 124.) Setzt nun der Geschmack am Schönen eine ruhige, kontemplative Stimmung des Gemütes voraus, so zeichnet sich das Gefühl des Erhabenen durch eine Bewegung des Gemütes aus, welche durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- oder auf das Begehrungs-Vermögen bezogen wird. So ergibt sich, unabhängig von der bei der Bestimmung des Schönen beliebten Einteilung nach den vier Kategorien: Quantität, Qualität, Relation und Modalität, hier noch die besondere Gliederung in die zwei Hauptabschnitte: vom Mathematisch-Erhabenen und vom Dynamisch-Erhabenen. (A. a. O., S. 98 ff., 112.)

Nach solchen Voraussetzungen geht Kant zur Namenerklärung des Erhabenen über und gibt diese in folgender Weise: Erhaben ist das, was schlechthin gross, d. h. mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist; mit anderen Worten: es ist eine Grösse, die bloss sich selber gleich ist, die keinen ihr angemessenen Maßstab ausser ihr, sondern nur in ihr kennt. Oder, auf die Geistesstimmung übertragen: was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemütes beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft. (S. 100 ff.) Dies ist wichtig; denn mit dieser Bestimmung hängt offenbar zusammen eine unter der Kategorie „Qualität“ besprochene, auf dem Kontraste zwischen Einbildungskraft und Vernunft (beim Schönen: auf der Einhelligkeit zwischen Einbildungskraft und Verstand) beruhende, subjektive Zweckmässigkeit. (110, 113.) Während es der rein logischen, mathematischen Grössenschätzung unmöglich ist, durch unendliche Zahlenreihen das gegebene Unendliche nicht nur auf-, sondern als Ganzes, als eine Totalität zusammenzufassen, geraten wir bei der aesthetischen Betrachtung des Erhabenen auf ein übersinnliches Vermögen in unserem Gemüte, welches, als Erweiterung unserer Einbildungskraft an sich selbst, uns das Unendliche ohne Widerspruch denken lässt — eine Lust, welche nur auf Grund einer aesthetischen Unlust möglich ist.<sup>29)</sup> Daher ist die Natur erhaben in denjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt (103—115, 120); d. h., genau genommen: das Gefühl des Erhabenen in der Natur ist Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption erweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unseres Erkenntnisvermögens über das grösste Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht. (111 f.) Gehen wir weiter zum Dynamisch-Erhabenen, so ist die erste, wesentlichste Beobachtung, die wir hierbei zu machen haben, die: dass die Natur, als eine Macht betrachtet, welche über uns keine Gewalt hat, dynamisch-erhaben zu nennen sei. Es kann aber die Natur für die aesthetische Urteilskraft als dynamisch-erhaben gelten nur, insofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird. Andererseits kann man auch wieder einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, indem man sich eben den Fall denkt, da man ihm etwa mit Widerstand begegnen wollte und da dieser Widerstand durchaus vergeblich sein würde. Und dies ist von Belang; denn wer sich vor der Natur und ihren Phänomenen noch fürchtet, kann über das Erhabene in der Natur überhaupt gar nicht

urteilen. Die Natur, wie sie als erhaben von uns beurteilt wird, ruft in uns eine Kraft wach, die nicht Natur ist. Sie erhebt die Einbildungskraft zur Darstellung (= Vorstellung)<sup>30)</sup> derjenigen Fälle, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung selbst über die Natur sich fühlbar machen kann, und diese Selbstschätzung verliert dadurch nicht, dass wir uns sicher fühlen müssen, um dieses begeisternde Wohlgefallen zu empfinden. (115—120.) Darum wird der Wilde, der rohe Mensch, der ohne Entwicklung sittlicher Ideen sich ganz der Furcht vor den drohenden Naturvorgängen hingibt, das was wir erhaben und furchtbar nennen, nur abschreckend finden können. Aber wenn auch das Urteil über das Erhabene der Kultur bedarf, so ist es doch dadurch nicht eben erst von der Kultur erzeugt, sondern hat seine Grundlage in der menschlichen Natur selbst, d. h. in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, welche man mit dem gesunden Verstand zugleich jedermann ansinnen und von ihm fordern kann. Und so sprechen wir bei Beurteilung des Schönen von einem Mangel an Geschmack, hier in der Beurteilung des Erhabenen dagegen von einem solchen des Gefühls. (121 f.) In einer „Allg. Anmerkung zur Exposition der aesthetischen, reflektierenden Urteile“ gibt uns der Philosoph noch eine Art resümierenden Fazits zum Besten, eine wechselseitige Gegenüberstellung und Beleuchtung der bisher erörterten Begriffe: Angenehm, Schön, Erhaben und Gut, — eine Darstellung, in welcher noch gar manch' interessantes, neues Licht auf das Erhabene zurückfällt und vor allem gar manche Andeutungen späterer, Schiller'scher Ideen deutlich hervortreten. Mit einer Widerlegung jener von Burke versuchten, rein physiologischen und s. z. s. medizinischen Erklärung der Wirkung alles Erhabenen schliesst das Ganze ab. (123—138.)

So weit also Kant. — Um nun einen, in der gesamten deutschen Aesthetik seither immer wieder als Ferment wirkenden, philosophischen Widerstreit in dieser Sache (die Frage nämlich: ob das Erhabene den Gegensatz zum Schönen bilde, oder ob es selbst ein Schönes sei) schon von Anfang an klar zu fixieren, lassen wir hier gleich die Anschauungen Herder's, seines grossen Antipoden, folgen. Dass der ingrimmige — *sit venia verbo* — „Metakritiker“ auch an diesem Abschnitte der Kant'schen Lehre allerhand auszusetzen haben würde, war ja vorauszusehen. Er bringt einiges Wichtige, sachlich Belangreiche und namentlich zahlreiche neue und fördersame Beispiele mit herzu. Allein man darf sich doch auch nicht verhehlen, dass er sich hinsichtlich der logischen Schärfe und zwingenden Konse-

quenz seiner Urteile nicht eben allzu sehr (und schon gar nicht vor seinem Gegner) auszeichnet. So polemisiert er vor allem gegen einen Begriff des Erhabenen, den Kant — meines Erachtens — gar nicht einmal gemeint hat. Folgende Sätze mögen das klar erweisen. Das Erhabene ist nicht Fiebererschütterung — so ungefähr argumentiert er —, nicht unlustiges Gefühl unmächtiger Anstrengungen, sondern gerade und reine Bewunderung, Quell neuer Tätigkeit und Tugend, bei dem sich das Herz erweitert und die Brust hoch aufschlägt, die Stimme: „Aufwärts!“ ruft und mit neuem Geiste begabt wir frisch emporsteigen.<sup>31)</sup> Erhabene Gefühle können keine anderen sein, als die sich wirklich erhaben, das ist vom Niedrigen entfernt und in einer Höhe fühlen. Sie stehen nicht drunten und krümmen sich hinauf; sie fühlen sich droben. Ein Gefühl des Erhabenen oder am Erhabenen kann nichts als die Empfindung seiner Höhe und Vortrefflichkeit sein, mit einem Masse zu sich selbst, vielleicht auch mit Sehnsucht, zu ihm zu gelangen, gewiss aber mit der Hochachtung, die dem Erhabenen gebührt. Das ist die Elevation, die Erhebung. Es erhebt zum erhabenen Gegenstand . . . . . „Verwirrung der Begriffe ist's, wenn man des Erhabene in Nacht und Nebel, in Höhlen und Tiefen, in Grauendem und Furchtbarem, gar im Formlosen sucht. Verwirrung der Gefühle ist's, wenn man die seligste Empfindung, über sich selbst erhoben zu werden, zum Kampfe der Titanen macht.“ (A. a. O., S. 663 f.) Und in dieser poetisierenden Art und Weise geht es bei ihm fort! Man sieht, Herder philosophiert mehr im Allgemeinen und auf seine besondere Art, ohne seinen Gegner recht entschieden anzupacken bzw. wirklich zu treffen; oder, wo er ihn schon einmal fasst, missversteht er ihn. Müsste ich das Wesen des Gegensatzes zwischen Beiden auf eine kurze Formel bringen, so würde ich sagen, dass Kant mehr eine detaillierende Psychologie des interessanten, seelischen Prozesses anlässlich erhabener Wirkungen gibt, während Herder weit mehr die bereits gefestigte erhabene Seelenstimmung meint und aus diesem Gesichtspunkt heraus mehr eine Aesthetik fertiger erhabener Gemütszustände und erhebender Gegenstände selbst entwickelt. Kant meint das Erhobenwerden durch Depression hindurch zur Lust, Herder aber *eo ipso* schon das Erhoben-, über die gemeinen irdischen Schranken Hinaufgehoben-sein beim Erhabenen. Aber Letzterer vergisst, dass der Mensch irdisches, sinnliches Geschöpf bleibt, und dass die physischen Gesetze von ihm erst als hindernd überwunden werden müssen, bevor es zur übersinn-



lichen, idealen Höhe emporsteigen kann. Ohne Zweifel liegt eine Erklärung für seine Ansichten zum Teil schon in seinem einseitigen Sprachgebrauch und seinen eigentümlichen Anschauungen eben von der sprachlichen Herkunft des Begriffes Erhaben — so wertvolle Fingerzeige diese immerhin für uns abgeben mögen. So sagt er (S. 648): „Im Worte heben atmet die Mühe, die hinaufstrebt; im Worte erhaben wird schon die Ruhe des Dahingelangten bezeichnet.“ (Sehr treffend weist er übrigens an dieser Stelle, S. 649. auch darauf hin, wie der Anblick des ruhigen Ozeans das Gemüt eigentlich „weite“, nicht „hebe“; aber er hätte darüber billiger Weise stutzig werden sollen, dass auch dieser, nach seiner Ansicht nur „weitende“, Ozean mit erdrückender Majorität dennoch „erhaben“ genannt wird.) Nach einer sehr hübschen Erläuterung der Begriffe „hoch“, „Hochachtung“, „Stauen“, „Erstaunen“, „Entsetzen“, „Schaudern“ stellt er (662 f.) fest: „Erhoben ist, was durch eigene oder fremde Kraft emporstieg. Die Sprache abstrahiert von dieser Mühe des Hebens, wenn sie das, was in der höheren Region seiner Natur nach ist, erhaben nennt.“ „Das Erhabene muss Mass und Ziel haben; nur eine grenzenlose Phantasie schreitet in's Unendliche, nur eine Vernunft, die ihr Richtmass verloren hat (wohlgemerkt: das schleudert Herder dem Verfasser der „Kritik der reinen Vernunft“ und der „Kritik der Urteilskraft“ entgegen!) träumt von einer absoluten Totalität.“ (659.) Mit dem letzteren haben wir nun allerdings den Hauptpunkt berührt, und er ist es vor allem, welcher den entschiedensten Widerspruch zwischen Herder'schen und Kant'schen Anschauungen uns bezeichnet. Gleich Winckelmann meint nämlich Herder: den Griechen sei das Erhabene nur das „höchste Schöne“ gewesen. „Nicht Gegensätze sind das Erhabene und Schöne, sondern Stämme und Äste eines Baumes; sein Gipfel ist das erhabenste (!) Schöne.“ Dieser Satz ist ebenso charakteristisch für Herder's ganze Anschauungsweise selbst, wie er bedeutsam bleibt für die späteren, gar mannigfachen und heissen Kämpfe um diese „brennende“ Grundfrage in der deutschen Aesthetik.

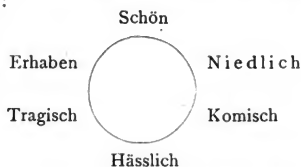
Eine genauere und ausführlichere Darstellung nun dieser Kämpfe, sowie der historischen Entwicklung und Ausgestaltung unseres Begriffes bei den Nach-Kantischen Aesthetikern, würde uns zu weit führen und den uns hier gesteckten Rahmen um ein Beträchtliches überschreiten. Verfasser dieses glaubt um so leichter an dieser Stelle darauf verzichten zu dürfen, als er zugleich auf seine eindringenden Untersuchungen „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant“ (Leipzig, 1889), als auf die natürliche und erschöpfende Ergänzung

zu Vorliegendem, heute mit verweisen darf. Nur zwei Werke aus dieser ganzen Weiterentwicklung möchten wir in solchem Rahmen nicht gern übergehen, da sie, an sich eklatante Zeugnisse fortschreitender Wissenschaft, auch in ihrer besonderen Fassung des Erhabenheits-Begriffes als charakteristischer Ausdruck der neueren, empirisch-exakten Psychologie gelten dürfen und unseren Begriff zweifelsohne in eine ebenso neue wie interessante Beleuchtung noch zu rücken vermögen, die für den späteren Teil unserer Abhandlung zugleich entsprechende Aufklärung schaffen soll und wird. Ich meine zunächst das umfangreiche und für den betreffenden Zweig der Wissenschaft Epoche-machende Werk einer „Physiologischen Psychologie“ von Wilh. Wundt (Leipzig, 1874; 2. Aufl. 1880 — ich zitiere nach dieser zweiten Auflage), in welchem Buche (vgl. II, S. 188 f.) die „Psychologie“ des Erhabenen wie folgt des Näheren entwickelt wird: „Beim Erhabenen erreicht oder überschreitet der vorgestellte Gegenstand durch seine Grösse die Grenze, wo er leicht in eine Vorstellung zusammengefasst werden kann, während doch seine Beschaffenheit solches verlangt. (Beim Komischen und Lächerlichen stehen die einzelnen Vorstellungen, welche ein Ganzes der Anschauung oder des Gedankens bilden, unter einander oder mit der Art ihrer Zusammenfassung teils in Widerspruch, teils stimmen sie zusammen.) So entsteht ein Wechsel der Gefühle, bei welchem jedoch die positive Seite, das Gefallen, nicht nur vorherrscht, sondern auch in besonders kräftiger Weise zur Geltung kommt, weil es, wie alle Gefühle, durch den unmittelbaren Kontrast gehoben wird.“ Ganz exakt und streng empirisch wird es vollends, wenn wir weiter lesen: „Das Erhabene hat als sinnlichen Hintergrund starke Innervationsempfindungen, indem wir die Spannung unserer Muskeln nach der Kraft des Eindrucks zu steigern versuchen.“<sup>82)</sup> Wo das Erhabene zum Ungeheuern anwächst, da verengern sich reflektorisch die Hautgefässe und bewirken so die sinnliche Empfindung des Schauderns, mit der sich zugleich leise der Affekt der Furcht kombiniert. Darin ist die Hinneigung des Erhabenen zu Unlustgefühlen angedeutet, die es auch als ästhetisches Gefühl schon enthält, insofern in ihm eben die Grenze massvoller Verbindung der Vorstellungen erreicht oder sogar überschritten wird. (Das Hässliche erregt gleichzeitig Schaudern und Abscheu.)“<sup>83)</sup> — S. 190 fügt der Verfasser noch hinzu: „So bestätigt sich überall, dass die sinnlichen Gefühle, welche den ästhetischen Wirkungen zum Hintergrunde dienen, in ihrer Natur den einzelnen ästhetischen Gefühlen

verwandt sind; das Nämliche gilt von den Affekten, die sich hinzugesellen,“ — und wir begreifen dieses Wort aus der Feder des Verfassers der „Physiologischen Psychologie“ vollkommen, der doch unter der Bezeichnung einer „Mechanik der Nerven-elemente“ (I, 270) den Grundsatz aufgestellt hat: „Die psychologischen Lebens-äusserungen sind seit der frühesten Differenzierung der Funktionen an die physiologischen Leistungen des Nervensystems gebunden.“ Das klingt nun freilich stark realistisch, nüchtern naturwissenschaftlich, ich meine: gegenüber den Idealisten z. B. der Hegel'schen Schule.<sup>34)</sup> Der „spekulative“ Aesthetiker Carrière hatte noch gesagt: Der Schauer, der durch unsere Glieder rieselt, . . . . „lässt die im Geiste gewonnene Idee auch in der Leiblichkeit nachklingen“ (vgl. seine „Aesthetik“ I, S. 133) — das war damals die „metaphysische“ Formel!

Eine Art von moderner „Synthese“ nun aber und höherer Zusammenfassung gleichsam der beiden gegensätzlichen Standpunkte in dieser Frage: nämlich des „spekulativen“ einer metaphysisch-idealistischen Richtung und des „empirischen“ einer mehr psychologisch-realistischen Methode, bildet nun geradezu die neueste „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (Stuttgart, 1906) von Max Dessoir, wie sich für den aufmerksamen Leser sofort aus nachstehenden Erörterungen klarlich herausstellen mag: „Die Skepsis der Gegenwart beginnt daran zu zweifeln, ob wirklich das Schöne, das Aesthetische und die Kunst in einem Verhältnis zu einander stehen, das fast eine Identität genannt werden kann. Schon früher ist die Alleinherrschaft des Schönen angegriffen worden: da die Kunst doch auch das Tragische und das Komische, das Zierliche und das Erhabene, ja selbst das Hässliche in ihren Kreis einbezieht, und da an alle diese Kategorien das aesthetische Gefallen anzuknüpfen vermag, so ist deutlich, dass mit dem Schönen etwas Engeres gemeint sein muss als mit dem künstlerisch und aesthetisch Wertvollen. Immerhin könnte Schönheit den Endzweck und Mittelpunkt der Kunst bilden, und es könnten die übrigen Kategorien den Weg zur Schönheit bezeichnen, gleichsam werdende Schönheit sein.“ (S. 3.) Klingt diese Einleitung schon vielverheissend, wenn auch für uns nicht durchaus akzeptabel, so noch mehr sollen uns die eigentlichen Formulierungen interessieren, wie sie sich namentlich S. 195 f. und 216 (vgl. übrigens auch S. 15, 16, 19, 27, 31, 33 f., 44, 46, 49 und 51) ergeben. „Die ältere Aesthetik“ — heisst es da u. a. — „hat gewöhnlich das

Schöne und Erhabene an die Spitze gestellt und das Komische aus dem Erhabenen durch Umschlagen abgeleitet: nebenbei bemerkt eine Anwendung dialektischer Technik, die nach dem Muster des Umschlagens des reinen Seins in das Nichts auch noch in modernen Theorien den Satz ausnutzt, dass vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt sei. Ebenso gut mag man das Erhabene und Komische für die Grundkategorien erklären und das Schöne als den Übergang von der einen zur andern Kategorie ansehen. Am zweckmässigsten dürfte es sein, die Kardinalschönheiten (!) so anzuordnen, dass von jeder einzelnen der Übergang zu den beiden benachbarten begrifflich leicht von statten geht und die inhaltlich entgegengesetzten sich gegenüberstehen.“ So kommt Verfasser denn zu diesem anregenden Schema:



— wie man sieht, einer Art „Drehbühne“ der „Modifikationen des Schönen“, auf welcher der Begriff des „Niedlichen“ zum ersten Mal eine ganz aparte, ebenso neue als bedeutsame Rolle mitspielt. Dabei bespricht er bald darnach „die geheime und grauenerweckende Verwandtschaft zwischen dem Tragischen und dem Komischen“ und konstatiert hier, wie „in beiden Kategorien Momente stecken, die die innere Disharmonie unseres Wesens grell beleuchten . . . . Das Erhabene, das Hässliche, wie das Tragische und Komische kann gleicherweise groteske Züge enthalten, in denen Ungeheuerliches zum Ausdrucke kommt“. Das Wichtigste, Fein-Kombinatorische (s. oben) findet sich endlich S. 203ff.; da lesen wir: „Am Erhabenheitsgefühl fällt zuerst der Einfluss der Objektgrösse auf . . . Die (hier eintretende) Ergriffenheit angesichts von Kraft und Kampf unterscheidet sich unverkennbar vom beglückenden Hinnehmen des Schönen. Es fragt sich nur, worin ihre ästhetische Besonderheit wurzelt. Doch wohl darin, dass eine gewisse Grenzenlosigkeit und Uner-schöpflichkeit uns die Brust weiten. Äusserlich betrachtet sind Kunstwerke natürlich enge begrenzt; selbst der Anblick des

gestirnten Himmels oder der Gehörseindruck des grollenden Gewitters finden schnell ihr Ende. Aber in der Gleichförmigkeit und Grösse solcher aesthetischen Gegenstände liegt etwas, was sie über sich und uns über uns selbst hinaus hebt . . . . . Burke verdanken wir die Einsicht, dass in dem Erhabenheitsgefühl stets Staunen und Furcht, also Unlust enthalten ist, und dass daraus eine Erhebung hervorgehen kann. Erhabenheit bedeutet eine solche Übermacht des Objekts — so wollen wir sagen, dass kleinliche Empfindungen der persönlichen Furcht aus der Seele entschwinden, und es ist deutlich, dass dies von der Gewalt des Objektes bewirkte Vergessen seiner selbst gegenüber dem kunstgeformten Erhabenen am leichtesten und sichersten auftreten kann. Denn die negative Bedingung ist doch das mehr oder weniger unbewusste Gefühl der Sicherheit vor einer überlegenen Macht. . . . . Wenn Dessoir hier folgert: „Die Grundstimmung ist daher nicht nur die der Überwältigung, sondern auch die des Vertrauens“ — so möchten wir unserseits, zumal aus seinem Nachsatze: „und sie muss, wie gesagt, beim Kunstwerke leichter auftreten als beim Naturschönen“, weit lieber schon den Schluss ziehen, dass das „Vertrauen“ zum „Schönen“ gerade gehöre und diesem eben jene „Überwältigung“ beim „Erhabenen“ nunmehr gegenüberstehe. Doch, fahren wir weiter im Text! „Alle Arten körperlicher sowie geistiger Grösse, die im Leben imponieren, bewirken in der Kunstform eine genussvolle Erhebung des Aufnehmenden. Das extensive oder intensive Quantum bedarf indes einer gewissen absoluten Grösse, um als erhaben wirken zu können. Es genügt nicht, dass ein Gegenstand . . . viel grösser sei als seine Umgebung, er muss so gross sein, dass er an das Unendliche grenzt; und das ist nur von einer gewissen Quantität ab möglich“, die NB.: überdies noch mit dem Wandel der Anschauungen, je nach örtlicher Gewohnheit und zeitlicher (geschichtlicher) Entwicklung wächst! „Fernerhin scheint es, als ob das Erhabene selbst in der Kunst immer mehr sich von der Formenschönheit lossagt. Formlose Kolosse ziehen unser Gefühl deshalb schon in das Erhabene hinein, weil wir bei Formen — selbst bei den gewaltigsten — zu deutlich die Konstruktion, d. h. etwas rational Schönes, herausfühlen.“ „Die Schulung des Auges (und des Gehöres — möchten wir hinzufügen!) hat derart zugenommen“, dass „uns mehr Massenhaftigkeit

bereits vonnöten ist, als dem Kunstsinne der Vergangenheit.“ „Logisch angesehen“ bedeuten nun die „Erhabenheitswerte“ „eine Unfähigkeit des Subjektes, scharfe Grenzen zu ziehen, eine Niederlage des Gedankens, dem bei der Übermacht schwindelt. Doch, wo dem Denken Ohnmacht droht, winkt der Anschauung ein Genuss. (Ist es aber nicht doch gerade umgekehrt? D. Ref.) Dieser Genuss (!) erhält eine physiologisch bedingte Färbung durch das Auftreten von Empfindungen in den Gelenken — sie lösen sich — und von Hautempfindungen des Schauers. (Vgl. oben bei Wundt, Carl- und Konrad Lange; wo aber bleiben die „Innervationen“, die als Überwindung jenes ersten Zustandes doch eintreten müssen, wenn es wirklich zum Erhabenheits-Eindrucke kommen soll? D. Ref.) Wichtiger indessen ist das rein Geistige des Vorganges. Wir bezeichnen es als Erhebung. Man kann der Übergewalt feige ausweichen oder sie leichtfertig missachten. In keinem dieser beiden Fälle tritt der Eindruck der Erhabenheit auf, sondern dazu gehört, dass der Mensch über sich selbst hinausgelangt, ohne sich selbst zu vergessen.“ (Vgl. Heinrich von Stein; wir würden vielleicht sagen: „sich, sein Selbst zwar vergisst, aber ohne sich dabei zu verlieren“ oder „seine Person verliert, ohne die Persönlichkeit aufzugeben“ u. dgl. D. Ref.) Und nun folgt die äusserst wertvolle Konklusion: „Wer wirklichen Sinn für Erhabenheit besitzt, der darf sich nicht als harmonisches Wesen in einem harmonischen Weltganzen fühlen (das bewirkt zuletzt das Schöne in ihm! D. Ref.), sondern er muss das Ausserordentliche, das ihm entgegentritt, als das eigentlich Menschliche in ihm selber erfassen. Dass der Mensch als Mensch ein massloses Wesen ist, das lehrt der gewaltige Eindruck des Erhabenen (und auch der ähnlich geartete Eindruck des Tragischen). Und sie sind ein Hinweis darauf, wie einseitig der freundliche Optimismus der Schönheitsanbeter den Sinn des Weltalls darstellt, indem er über die Rätsel hinweggleitet und nichts als seligen Frieden anschaut. (Vgl. darüber Schopenhauer! D. Ref.) Tragisches Bewusstsein (insbesondere) ist das Wissen von der unentrinnbaren Leidensbestimmung alles Guten, vermählt mit der Kraft, aus dieser Zwiespältigkeit einen erhöhten End-Zustand zu gewinnen.“ (Vgl. hierzu wieder Nietzsche! D. Ref.) — Ich glaube, wir können und dürfen mit dieser unserer Ausbeute einstweilen schon ganz zufrieden sein.

Alle die anderen, vielen Theorien des Erhabenen aber, von deren Vorführung im Einzelnen wir hier selbst Abstand genommen haben, bergen in sich einen Kern der Wahrheit: sie alle behalten von einer Seite aus Recht. Doch herrscht überall eine „Systematik“, ein Schematismus, welcher nur der bestimmten Geistesrichtung des betreffenden Verfassers jeweils entspricht oder aus dem betreffenden „System der Aesthetik“, als dem zugehörigen philosophischen Gedankenbau, entsprungen scheint. Diese besondere Systematik Zug für Zug, durch und durch, organisch nach- oder gar auszudenken und vollends sie in allen ihren Teilen zu akzeptieren, dürfte für einen ausserhalb jenes Systems Stehenden ganz ausserordentlich schwer, wo nicht etwa (in den meisten Fällen gewiss) unmöglich werden, bleibt sie doch für ihn der Regel nach nur ein Objekt, ohne je persönliche, subjektivierte Anschauung und erlebt-lebendige Überzeugung werden zu können (welches wichtige Moment man auch in der Wissenschaft ja niemals unterschätzen möge). Es geht uns hier, im Grunde genommen, nicht viel anders wie mit den ungleichartigen „Systemen der Künste“ bei den verschiedenen Aesthetikern, denen Lotze's vortreffliches Wort gegolten hat („Gesch. d. Aesth.“, S. 459), dass „keine der erwähnten Klassifikationen nur Unrecht habe; jede hebe eine dieser giltigen Beziehungen, einen gewissen Durchschnitt der Sache nach einer der Spaltungsrichtungen hervor, die ihr natürlich sind, aber wunderbarlich sei der Eifer, mit dem jeder Versuch sich als den endgiltigen und einzig wahren ansieht und die vorangegangenen als nüchterne und überwundene Standpunkte betrachtet“. (Die Polemik Ed. v. Hartmann's hiergegen — vgl. dessen „Aesthetik“; I. Historisch-Kritischer Teil, S. 524 — verrückt den Standpunkt Lotze's leider vollständig.) So mache ich denn in der Tat kein Hehl daraus, dass ich nicht nur keinen „neuen“, angeblich „einzig wahren und endgiltigen“ Versuch, das Erhabene zu bestimmen, hier aufstellen, sondern vielmehr das Richtige geradezu aus jeder dieser vielen Theorien des Erhabenen zu retten und, ich gebe zu, mehr oder minder „eklektisch“ für meine Formulierung zu verwerten trachten werde: — was ja eine im Allgemeinen vielleicht angreifbare Methode sein mag, in unserm Falle mir jedoch als die bestgeeignete trotzdem erscheinen will. Allerdings bin ich, indem ich auf solche Weise die Berechtigung meiner Auffassung des Erhabenen aus meinen historischen Untersuchungen bezw. der genetischen Entwicklung des Begriffes selber zu begründen suche, auch wieder gar manchen Missverständnissen ausgesetzt. Würde ein überzeugungs-

tüchtiger Hegelianer hier doch ohne Zweifel schon seinen beliebten Satz in Anwendung bringen: Die Totalität aller bisher vorliegenden Theorien des Erhabenen ist das Erhabene; d. h. mit anderen Worten: die Geschichte eines Begriffes als solche macht seine Wahrheit aus. Allein „man“ ist eben heutzutage nicht mehr Hegelianer, und ich brauche nach allem Vorausgegangenen wohl nicht erst besonders zu versichern, dass dergleichen von mir auch nie und nimmer hier beabsichtigt sein kann; vielmehr hoffe ich zugleich, dass sich meine Anschauung immerhin in einem wesentlichen Punkte noch von so ziemlich allen anderen, nach Kant laut gewordenen Auffassungen über das Erhabene einigermaßen unterscheiden werde: ich meine, in dem stark betonten Zurückgreifen auf diesen Kant selber. Denn, wie bekanntlich schon einmal auf allgemein-philosophischem Gebiete, von Fortlage und Zeller, der Ruf: „Zurück zu Kant!“ laut genug erhoben worden war, so möchte ich — nur weit weniger scharf als jene Männer im tobenden Parteien-Kampfe — diesen Ruf nun in Bezug auf das Erhabene als Leitmotiv für mich anstimmen.<sup>85)</sup> Ich bemerke indes ausdrücklich: nicht in reaktionärer Tendenz tue ich dergleichen, sondern mit dem vollen Bewusstsein des seither auf diesem Gebiete Hinzugewonnenen soll das geschehen. Auffällender Weise finden wir nämlich bei Kant nicht nur so ziemlich alle die späteren Theorien, mit ihren Vorzügen und Fehlern, teils deutlich ausgeprägt, teils doch wenigstens im Keime angelegt, bereits mit vor, wir treffen dort auch noch auf einiges Andere, von den späteren Forschern kaum ernstlich Aufgegriffene, oder doch nicht genügend nutzbar Gemachte und Verarbeitete, dessen wir, als eines wertvollen Gutes und schätzbaren Besitzstandes, doch nicht eben verlustig gehen möchten.

Nach Kant wären in Sonderheit drei Momente als entscheidend für eine Begriffsbestimmung des Erhabenen fest im Auge zu behalten: 1) Zurückführung des ästhetischen Problems auf ein psychisches; 2) Gegensatz zweier Geisteskräfte, Kontrast der Anschauungen; 3) unser vom Objekt bedrohtes Ich behauptet sich, gleichsam in höherer Form, während es beim Schönen hingebend sich verliert; hier „Erlösung“ — dort „Erhebung“! Im weiteren Gefolge dieser drei wichtigen Grundbestimmungen ergibt sich als charakteristisch für den psychologischen Prozess bei allem Erhabenen dann auch ein Widerspruch zwischen Unlust- und Lustgefühl bei der Aufnahme jenes ästhetischen Eindruckes im Subjekt, und wir werden dabei um so strenger beharren müssen, als diese



Erscheinung von fast allen, und selbst so exakten Forschern wie Fechner und Wundt, ausdrücklich zugegeben und bestätigt ist. (Der einzige Herder will im Erhabenen lediglich das Lustgefühl des „Aufschwunges“ vorhanden wissen.) Nur darüber scheint sich die Theorie noch nicht ganz einig geworden zu sein, ob etwa ein Neben- oder ein Nacheinander, ein „Wechsel“ (mit Hin- und Herpendeln zwischen zwei Polen gleichsam) oder eine „Mischung“ von beiden in Einem vorliege. Krause setzt — im Gegensatz zu fast allen übrigen Philosophen — das Lustgefühl dem Unlustgefühl temporär voraus; Zimmermann scheint es gar zweimal, vor und nach dem Unlustgefühl, anzunehmen; Paul Deussen wiederum lehrt („Elemente der Metaphysik“; 1877, S. 109), „dass die persönliche Beängstigung im Hintergrunde des Bewusstseins noch stehen bleibe“, und dürfte also für eine Mischung plaidieren — ähnlich, wie schon vor ihm Jungmann („Aesthetik“, S. 222 f.), Lemcke und noch früher Schiller, welch' Letzterer ausgesprochenermassen ein „Gemisch von Wehsein und Frohsein“ beim Erhabenen betonte. Die meisten aber sprechen sich für eine „negative“ oder „indirekte“, d. h. eine „durch Unlust erst vermittelte Lust“ aus, nehmen also „Unlust als erste Stimmung“ beim Erhabenen an: so vor allem Vischer, Bohtz, Carrière, Kahlert, Trendelenburg, (Fechner) usw.; Wundt, wie wir oben gesehen haben, spricht unzweideutig von einem „Wechsel der Gefühle“ — man vgl. auch noch Carl Lange, Konrad Lange, Victor Cherbuliez („Die Kunst und die Natur“ — deutsch; Ascona 1905, S. 102) und H. Stephani. Leider lässt Kant gerade in diesem Punkte die wünschenswerte Klarheit und Deutlichkeit einigermassen vermissen, indem er einmal einen Wechsel, ein ander Mal wieder eine Mischung beider Gefühle zu meinen scheint.<sup>86)</sup> In diesem Punkte möchte ich mich nun mit J. H. v. Kirchmann („Realistische Aesthetik“ II, S. 5) dafür entscheiden, dass Unlust und Lust auch beim Erhabenen nur hinter- und nacheinander im Subjekt auftreten können, insofern ich es, psychologisch-exakt betrachtet, für vollkommen unmöglich erachte, dass beide, Hemmung und Förderung des Lebensgefühles, in einem und demselben Organismus mit vollem Bewusstsein zugleich wahrgenommen werden können.<sup>87)</sup> Ganz ähnlich verhält es sich sodann auch mit der Furcht, dem Substrate des Unlustgefühles — wenn ich so sagen darf, beim Erhabenen. Schon Mendelssohn (in den von G. Karpeles — „Sonntagsbeilage“ zur „Vossischen Zeitung“ 1886, No. 1 und 2 — veröffentlichten „Anmerkungen zu dem Burke'schen Buche“) hält

Burke entgegen, dass die Quelle des Erhabenen nicht nur Furcht und Selbsterhaltungstrieb sei, und auch Kant betont es ja, dass, wer sich noch fürchte, einer erhabenen Wirkung gar nicht zugänglich sein könne (wie im letzten Grunde gewiss auch seine vortreffliche Scheidung zwischen Religion und Superstition auf den gleichen Grundsatz wieder hinausläuft). Das heisst aber, anders gesprochen: es findet beim Dynamisch-Erhabenen (denn nur dieses kann hier füglich gemeint sein) ein Wechsel zwischen Furcht und Achtung statt, das Erhabene erweckt eine negative, d. i. eine durch das Moment der Furcht hindurchgegangene, indirekte Achtung, *alias* Bewunderung, besser Ehrfurcht;<sup>38)</sup> die Furcht muss nämlich erst in Bewunderung übergegangen, zu solcher „Ehrfurcht“ geworden sein, bevor ein erhabener Eindruck im Subjekte Platz greifen kann. Und zwar wäre hier die Descartes'sche Unterscheidung zwischen *admiration* und *vénération* nicht ganz zu übersehen, nach welcher — im Gegensatze zu Mendelssohn, der nur *admiration* (wenn auch mit der Unterscheidung von Verwunderung und Bewunderung; s. S. 315 der S. W. I., sowie Kant: a. a. O., S. 130) zu kennen scheint — für das Mathematisch-Erhabene, als ein wesentlich auf die Anschauung, den Verstand (Intellekt), wirkendes: *admiration*, für das Dynamisch-Erhabene, als ein vorzüglich das Gefühl (den Willen) treffendes, hingegen: *vénération* als massgebende Begleiterscheinung festzuhalten sein möchte, welch' letzterer Begriff (*vénération*) nach Descartes überdies wieder zusammengesetzt wäre aus *admiration* und *crainte*. („*Les passions de l'âme*“; vgl. Max Steinitzer: „Psycholog. Wirkungen musikalischer Formen“, S. 68 Anm.).

Ein zweites, aus unserer stärkeren Akzentuierung Kant's bezüglich der Elemente zu gewinnendes, Resultat wäre die Statuierung eines Gegensatzes von Schön und Erhaben, der unstreitig nun einmal vorliegt. Finden wir in allem Schönen Zweckmässigkeit (wenn gleich ohne Zweck), so stossen wir beim Erhabenen geradezu auf Zweckwidrigkeit; gefällt uns daher das Schöne durch seine Form, so gefällt das Erhabene nur indirekt, auf Grund einer bestimmten Formlosigkeit. Das Erhabene braucht darob noch keineswegs etwa hässlich zu sein; das Hässliche klingt darin nur noch nach und, als ein endgiltig Überwundenes, mit an. Die Sache stellt sich vielmehr, genauer unterschieden und im Widerspruche zu Weisse, Rosenkranz und Andern, nach unserer Auffassung so dar: Das Hässliche ist ein noch nicht, das Erhabene dagegen ein nicht mehr Schönes<sup>39)</sup> — es bildet sozusagen das „Jenseits von Schön und

Hässlich“.<sup>40)</sup> Sind ferner die Begriffe Proportionalität, Regelmässigkeit, Symmetrie, Parallelismus, Harmonie, Konkordanz usw. konstitutive Momente des Schönen, so werden die Begriffe Disproportionalität, Regellosigkeit, Asymmetrie, Kontrast, Disharmonie, Diskordanz usw. als (freilich nicht etwa alleinige) Charakteristika des Erhabenen gelten können.<sup>41)</sup> Ebenso könnte man sagen: Im Schönen ruhen Idee und Bild, Geist und Materie anscheinend friedlich versöhnt und harmonisch in Eins gebildet bei einander; so spricht z. B. Carrière von der „versöhnenden“ Seite des Schönen. Motto: Es lässt sich alles recht wohl vereinigen; man erhält den Eindruck: die Welt ist doch gar hübsch und freundlich, das Leben auf Ausgleich und harmonisches Glück wohl-angelegt, die Schöpfung ist gut! Im Erhabenen kommt aber der urewige Zwiespalt zwischen Geist und Materie, der Kampf der Idee mit dem Bilde, der bisher geschlummert und geschwiegen zu haben schien, zu mehr oder minder heftigem Durchbruch und beim anschauenden Subjekte zugleich zu stärkendem Bewusstsein; denn diesen Kampf kämpft das anschauende Subjekt selbst mit, insofern es, als mit Geist begabte, nach dem Ideal gerichtete sinnliche Erscheinung, diesen Konflikt schon in sich selber trägt. Es fühlt dann seine Einbildungskraft durch den Kampf des Geistes mit der Sinnlichkeit erweitert: höher gehoben. Motto hier: Die Welt ist schlecht, weil nur endliche Erscheinung eines Unendlichen, weil unvollkommene Realisierung der Idee, welche Realisierung der steten Vervollkommnung noch bedarf, während letztere (die Idee) als Mahnung stets noch ausserhalb, als Ziel darüber stehen bleibt und so als Anregung zur Erhebung, Stachel und Sporn fortwirkt. So ist denn diese Welt ein steter Kampf des Geistigen mit dem Materiellen, des Idealen mit dem Realen; ein unlöslicher, tiefer Zwiespalt ruht in ihr: lassen wir uns durch die sichtliche Übermacht der Idee über die Erscheinung zu Höherem hinanziehen! — Alles in allem genommen und das Ganze auf eine kurze Formel gebracht, muss es nun lauten: Das Schöne ist ein Kompromiss, das Erhabene ist die Aufdeckung und Bestätigung dieses Kompromisses. Diese meine radikale Auffassung, schon 20 Jahre vor Dessoir hier ausgesprochen, erscheint durch dessen Ausführungen (vgl. S. 61) neuerdings ja nun einigermaßen gedeckt. Immerhin möchte ich nicht verfehlen, nachfolgend einige wenige Sätze aus Schiller's Abhandlung „Über das Erhabene“ noch zu zitieren, Sätze, in denen auch der „Sänger des deutschen Idealismus“ solchen Ausführungen schon sehr nahe gekommen ist. „Bei dem Schönen“ — so sagt der

Dichter-Philosoph — „stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns. Durch die Schönheit allein würden wir ewig nie erfahren, dass wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen, und eben in diesem Widerspruche zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift. Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt bei der Abhängigkeit keinen Übergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte (*sic!*) . . . Die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, ist also eine der herrlichsten Anlagen der Menschennatur, die sowohl wegen ihres Ursprunges aus dem selbständigen Denk- und Willensvermögen unsere Achtung, als wegen ihres Einflusses auf den moralischen Menschen die vollkommenste Entwicklung verdient. Das Schöne macht sich bloss verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm . . .“ Und: „Die Schönheit ist für ein glücklich Geschlecht (*sc.*: das goldene Zeitalter), ein unglückliches (*sc.*: eines, das sein Paradies, den Frieden verloren hat) muss man erhaben zu rühren suchen“ — so sagt er in dem Brief an Prof. Süvern, vom 26. Juli 1800. Mehr oder minder deutlich, bzw. auch wieder in undurchdringliche Nebel eingehüllt, zieht sich jener Gedanke ja durch beinahe die ganze deutsche Aesthetik seit Kant hindurch (man vgl. vor allem diesen selbst, dann Schopenhauer, Schelling, Vischer, auch Ruge, Bohtz, Fischer usw.). Solger entdeckt solchen „Widerspruch“ oder „Gegensatz“ (wie er es nennt) allerdings sowohl im Erhabenen, als auch im Schönen (siehe „Vorlesungen“, S. 87) und gerät damit denn sofort wieder in die alte, heillose Konfusion der beiden Begriffe. Hingegen finden wir bei Weisse („Aesthetik“, S. 161) eine ausserordentlich starke Andeutung hiervon, ganz in unserem Sinne. Auch Trendelenburg's Begriff einer „Disharmonie“ beim Erhabenen ist mir in diesem Zusammenhange wohl aufgefallen (vgl. „Niobe. Ein Vortrag“, S. 23) und wäre hier vielleicht mit zu nennen; ganz deutlich aber spricht wieder L. Eckardt, wenn er sagt (S. 98 seiner „Vorschule der Aesth.“): „Versöhnt das Schöne uns mit der Erde, so mahnt das Erhabene uns an einen höheren Beruf.“<sup>43)</sup>

Nun läge aber nach Zimmermann („Gesch. der Aesth.“ S. 726) u. A. der Widerspruch des Erhabenen nur im Subjekte — „es deprimiert und erhebt zugleich“ (?) sagt er übrigens, und diese subjektive Seite des Erhabenen hat ja zuerst wieder Kant berührt, wenn er (a. a. O., S. 97) bemerkt, „das eigentlich Erhabene könne in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern treffe nur Ideen der Vernunft“. Indem er aber an der selben Stelle noch weiter fortfährt, dass diese, „obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und in's Gemüt gerufen werden“, setzt er doch zugleich auch ein Objektives. Der gleiche Gedanke liegt dann auch dem Satze Schiller's zu Grunde, welcher, indem er die objektiven Gegenstände nur „erhebend“ (nicht erhaben) nennt, von diesen aussagt, dass sie uns „Veranlassung“ sind, „uns selbst zu einer unendlichen Grösse zu werden“, d. h. uns zur unendlichen Grösse zu erweitern, zur Unendlichkeit zu erheben. Man wird also gut daran tun, selbst wenn man — wie Verfasser dieses — gewillt ist, mit Kant auf jenen subjektiven Charakter des Erhabenen in erster Linie den Akzent zu verlegen, allsogleich bei Aufstellung dieser Theorie auch die bewährte Schopenhauer'sche Korrektur mit eintreten zu lassen: „Kein Subjekt ohne Objekt, und umgekehrt.“ Demnach wird schon der objektive Gegenstand durch die bestimmte Natur seiner Gestaltung, durch seine besondere Art von Form selbst, die Anregung dazu geben müssen, dass im Subjekte jene Stimmung des Erhabenen geweckt und ausgelöst werde. Sollte man mir hiergegen jedoch einwenden wollen, dass mit meinem Begriffe „Form“ die Einreihung des Erhabenen in die Sphäre des Schönen, und damit nur wieder die Aufhebung des ursprünglich von mir postulierten Gegensatzes zwischen beiden, stillschweigend zugestanden sei, so hätte ich dem gegenüber eben zu erwidern, dass „Form“ allein keinesfalls schon = „Schönheit“ bedeutet. Das Nilpferd hat auch eine Form, — aber was für eine!<sup>43)</sup> (Wir stossen hierbei nur wieder einmal auf einen schon in unserem ersten Kapitel gerügten Mangel im Sprachgebrauche hinsichtlich der Begriffe Formung, Formgebung, Gestalt und Gestaltung, Gefäss und Gehalt, Form als Ausdruck und Form als Eindruck usw.) Dahingegen wäre zu konstatieren, dass mein oben in Gebrauch genommener Begriff „Form“ (Art der Gestaltung) so ziemlich identisch ist mit dem, was Kant rein aesthetisch eben durch seinen Begriff „Formlosigkeit“ in diesem Falle bezeichnet hat, so dass also das, was wir am Nilpferd

„Form“ nannten, geradezu seine Missgestalt und Hässlichkeit ausmachen würde. Der Begriff „Form“, in strenger Übertragung auf das ästhetische Gebiet, wird nun einmal leider immer schon mit der Nebenbedeutung „schöne Form“ in Anwendung gebracht. Somit wäre, nach diesen meinen Erläuterungen — und wenn ich oben meinte, der objektive Gegenstand werde schon durch seine besondere Art von Form selbst dem Subjekte die Anregung zu erhabenen Eindrücken und Empfindungen geben müssen, damit nur gesagt, dass ein formloser Gegenstand, ein objektiver Gegenstand von bestimmter Formlosigkeit, die Veranlassung für das Subjekt sein müsse, sich zur unendlichen Grösse zu erweitern. Wobei, mit Kant, noch anzumerken bliebe, dass „schon die blosse Grösse eines Objektes, dessen Existenz uns ganz gleichgiltig sein mag, selbst wenn es als formlos betrachtet wird, ein Wohlgefallen bei sich führen kann, das allgemein mitteilbar ist . . . . ; aber nicht ein Wohlgefallen am Objekte, wie beim Schönen . . . . , sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst“. (S. a. a. O., S. 101 f.)

Wir haben seinerzeit von Kant gehört, dass das Erhabene an sich in keiner sinnlichen Form enthalten sein könne. Die Eleaten sagten: das Unendliche sei nie anders als *δυνάμει*, niemals jedoch in Wirklichkeit, gegeben. Sollte beiden Behauptungen nicht eine Tatsache, oder doch eine ganz ähnliche Beobachtung zu Grunde liegen? Sollten wir sie nicht beide unter einen Gedanken bringen können und sagen dürfen: Das Erhabene kann in sinnlicher Erscheinung, Gestalt, Formung stets nur *δυνάμει*, lediglich der Potenz nach, vorhanden sein? Wie wäre dies dann aber zu verstehen? Kant selber gibt uns Aufschluss darüber (S. 96 und 106). Es muss Unbegrenztheit an dem betreffenden Gegenstande vorgestellt und doch wieder Totalität hinzugedacht werden können — so meint er. Die Idee des Übersinnlichen (welche wir nicht weiter bestimmen, mithin die Natur als deren Darstellung nicht erkennen, wohl aber ausdenken können) wird in uns durch einen Gegenstand geweckt, dessen ästhetische Beurteilung die Einbildungskraft bis zu ihrer Grenze, es sei der Erweiterung (mathematisch) oder ihrer Macht über das Gemüt (dynamisch), anspannt . . . (S. 125). Wir haben hier also bereits die Ansätze zur späteren Vischer'schen Theorie vor uns, wären damit aber zugleich auch bei der alten Kant'schen Einteilung des Erhabenen in ein mathematisches und ein dynamisches nochmals angelangt. Auch wir wollen an dieser bewährten, tatsächlich von keinem der späteren Theoretiker gänzlich

überwundenen (und auch von Lotze, Jungmann oder Lipps nicht widerlegten, von Stephani<sup>44</sup>) aber nur geistvoll vermehrten) Einteilung bezw. trennenden Unterscheidung festhalten, indem wir uns lediglich, zum Teil schon als Vorausnahme für unsere spezielleren musik-philosophischen Zwecke, eine engere und genauere Benennung jener beiden Klassen von „Erhabenen“ gestatten. Wir bezeichnen nämlich das von Kant sogenannte „Mathematisch-Erhabene“, insofern es vorzüglich den Intellekt: die raumzeitliche Anschauung, den Verstand beschäftigt, als „ein Erhabenes des Intellektes“, noch besser: „der Vorstellung“; das „Dynamisch-Erhabene“ dagegen, als welches vornehmlich das Empfindungsleben, die Sphäre des Gefühls (und Gemütes) trifft, möchten wir ein „Erhabenes des Willens“ nennen. Hier ist der Körper des Individuums bedroht, dort der Geist. Der Grund, warum trotz solcher Bedrohung des Ichs nach körperlicher und geistiger Seite hin der Aufschwung stattfinden, die „negative Lust“ eintreten kann, liegt natürlich beide Male in dem übersinnlichen Substrate des Menschen, als eines *νοούμενον*; und dies war es ja wohl auch, was Lotze und Andere die beiden Gebiete zuletzt unter dem einen Begriff „Dynamisch-Erhabene“ zusammenfassen liess. Dabei sehen wir uns aber doch<sup>45</sup> genötigt, jede Analogie mit dem Kantianer W. Tr. Krug auf's Entschiedenste abzulehnen, als welcher (s. dessen „System der theoretischen Philosophie, I. Abschnitt: Geschmackslehre“; Königsberg 1810, S. 117) zwar auch ähnlich ein Geistig- und ein Körperlich-Erhabenes unterscheidet, aber nun ersteres mit dem Intensiv- oder Dynamisch-Erhabenen, letzteres dagegen mit dem Extensiv- oder Mathematisch-Erhabenen identifiziert, also gerade das umgekehrte Verhältnis hier annimmt, weil er eben vom Objekt ausgeht, während wir, wie billig, beim Subjekt unseren Standpunkt nehmen wollen. Wir werden später noch erfahren, welch' wichtigen und entscheidenden Vorteil gerade obige, feinere Spezifizierung des Begriffes für unsere noch bevorstehenden Untersuchungen eines Musikalisch-Erhabenen bringen wird, und erwähnen hier nur, dass auffallender Weise gerade dieses Mathematisch-Erhabene des Geistes, der „Vorstellung“, ein Erhabenes für jedermann, auch den Ungebildeten und namentlich für das Kindheitsalter der Völker sein wird, während hingegen das Dynamisch-Erhabene des Körpers, des „Willens“, für Ungebildete, für kleinliche Herzen und niedrig rohe oder doch gemeine Gesinnung als mehr oder minder unzugänglich sich erweisen kann, weil dieser Art fast stets nur furchtbar bleiben muss. Aus dem nämlichen Gesichtspunkte dürften

wir ferner zu dem von Kant (S. 121) über die notwendige „Kultur“, als Voraussetzung einer Wirkung des Erhabenen und der Empfänglichkeit dafür, Gesagten noch anmerken, dass die Anerkennung des Mathematisch-Erhabenen ohne Zweifel bei jedermann vorauszusetzen, ja zu fordern ist, da sie (vermöge der Bedingung eines *νοούμενον* als Substrates des *φαινόμενον*) eine — ähnlich wie die des Schönen — für alle Menschen gleicher Organisation in gleicher Weise giltige, „subjektive Notwendigkeit“ bleibt. Nicht so aber auch das Dynamisch-Erhabene, dessen Beurteilung und Anerkennung als eines Erhabenen wir eben schlechterdings nur von denen fordern können, welche ihr moralisches Gefühl bereits entwickelt haben. Zum Überflusse wäre schliesslich an diesem Ort auch festzustellen, dass keine Grösse und keine Kraft wirklich erhaben sein und erhaben wirken kann, bevor im Subjekte selber aus dem Phänomenon des Objektes nicht ein Noumenon des Subjektes geworden ist; denn „nur durch das Vermögen des menschlichen Gemütes und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstattet, aber doch der Weltanschauung als blosser Erscheinung zum Substrat untergelegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt in der reinen intellektuellen Grössenschätzung unter einem Begriffe zusammengefasst, ob zwar es in der mathematischen, durch Zahlenbegriffe, nie ganz gedacht werden kann“. (Kant, S. 108.)

Wir gehen nun einige Schritte weiter und lenken jetzt unsere Aufmerksamkeit auf eine, leider weder von Kant selbst noch sonst von irgend einem seiner kritischen Nachfolger genügend oder auch nur entsprechend selbständig behandelte,<sup>46)</sup> kurze Untersuchung des Sprachgebrauches wie insbesondere der sprachlichen Herkunft des Wortes „Erhaben“: welche Untersuchung doch von Fechner (in dessen „Vorschule der Aesthetik“; I, S. 6) als eine der wesentlichsten Vorbedingungen zu einer erspriesslichen und gesunden Begriffsbestimmung, einer Aesthetik „von unten“, bezeichnet wurde. Haben wir uns also bis hierher so ziemlich streng und fest an Kant's theoretische Ausführungen anschliessen dürfen, — hier entbehren wir zum ersten Male seiner starken, leitenden Hand und sehen uns gezwungen, einmal ganz nur unsere eigenen Wege zu wandeln. Und doch entbehren wir nicht vollständig des Mentors auf diesen unseren Wanderungen; wir haben einen getreuen Führer und väterlichen Freund (den man uns noch dazu als kompetenteste Autorität in unserer Frage ohne Weiteres wird anerkennen müssen), wofern wir nur unseren deutschen Haus- und Bibelschatz, das „Wörter-



buch“ der Brüder Grimm, einmal nachschlagen und ernstlich mit zu Rate ziehen wollen. Dieses gibt uns nämlich unter dem Begriff „Erhaben“ folgende willkommene Auskunft: „1) Erhaben ist die organische, bis in's 17. Jahrhundert unverkümmerte Form des *Part. praet.* von erheben. Damals aber begann, wie von heben: gehoben, auch von erheben: erhoben, etwa nach falscher Analogie von weben: gewoben, einzudringen.<sup>46)</sup> 2) Erhaben ist bis auf heute noch, zum Unterschiede von erhoben, für die adjektivische Bedeutung hoch, *sublimis, altus, celsus, excelsus, ὑψηλός, μετέωρος* behalten worden, vielmehr konnte es aus dieser geläufigen und hergebrachten nicht verdrängt werden. Gerade so war *altus* ursprünglich *Participium* von *alere* . . . . Wir nennen Gott, ein königliches Geschlecht, einen Berg und Thron, eine Gestalt, einen Gedanken erhaben, die sich über andere erheben, darüber erhoben sind, . . . . der erhabene Philosoph (Kant!); eine regelmässige Beziehung der erhabenen Gegenden gegen die tiefen. (Folgt noch eine Anführung der Hauptbestimmung des Erhabenen nach Kant.) 3) Erhaben in der Bedeutung von ergraben, getrieben, *caelatus, sculptus*.“ Auch 4) von einer „Erhabenheit des Ausdruckes, des Bildes, der Rede“ weiss uns das Wörterbuch zu berichten; desgleichen unterscheidet es noch 5) „Erheben: *excellentiorem facere, evehere*: das erhebt uns, durch die Vaterlandsliebe werden wir erhoben“, sowie endlich 6) ein „Erhebend: *animum extollens* — erhebende Lehren, Beispiele, Lieder, Reden, erhebender Trost; er sprach die erhebenden Worte“. — Pseudo-Longin hatte seinen Traktat bekanntlich mit „*Ἐπι ὑψους*“ überschrieben; Baumgarten hingegen noch „*De Magnitudine*“ gehandelt. In der französischen Sprache sodann liegt ein Gebrauch vor von *sublime* (erhaben = hoch, hinausragend, über alles Andere gross), *élevé* (erhaben = erhoben, relativ hoch und gross) und *auguste* (erhaben = etwa der Summe von prächtig, glorreich, herrlich, feierlich, majestätisch, ohne Vergleich usw.); und ganz ähnlich verhält es sich im Englischen mit *sublime, elevated (raised)* bzw. *august*. Nach allem Vorstehenden werden wir gut daran tun, zunächst eine genauere, sprachliche Unterscheidung zwischen erhaben und erhoben aufzustellen — zwei Begriffen, die im gewöhnlichen Leben nur zu oft durch einander gemengt werden. Nach meinen Beobachtungen findet nämlich ein doppelter Sprachgebrauch von erhaben (*excl.* der Bedeutung: „ergraben, getrieben“) noch heute statt, und zwar in dem Sinne a) von erhoben (erhebend) — hier klingt die vom „Wörterbuch“ *sub* 1 betonte ältere sprachliche Form noch nach, und b) in dem

von erhaben. (Die Redensart: „Das ist über allen Zweifel erhaben“ scheint mir an den beiden Bedeutungen zu partizipieren.) Je nachdem man nun im Erhabenen nur ein Erhebendes bezw. Erhobenes (Emporgehobenes) sehen will, wird man Herder's Ausführungen zum grossen Teile bestimmen können; allein diese bleiben nur unter jenem Gesichtswinkel betrachtet richtig, sie sind durchaus einseitige, weil den Begriff noch lange nicht erschöpfende — fehlt ihnen doch vor allem das den sinnlichen Menschen in uns Deprimierende. Sein Erhabenes ist ihm nur das „entschiedenere Schöne“; es ist subjektiv ein Erhebendes, objektiv ein Hinaufgehobenes und Erhobenes, aber nicht ein über alles Andere weitaus Erhabenes. Was den anderen Sprachgebrauch b) betrifft, so handelt es sich bei diesem „Erhabenen“ nicht mehr um ein Relativ-Erhabenes, lediglich Hohes,<sup>47)</sup> wie dort, um etwa ein innerhalb der menschlichen Sphäre bloss über das gewohnte Mass Hinausgehendes, Hinausgreifendes und auch Hinaushebendes zu bezeichnen, sondern um eine über jede menschliche Analogie hinausragende Grösse, um ein schlechthin Grosses (*absolute non comparative magnum*; vgl. Kant a. a. O., S. 100 und 102), welches sein Mass nun einmal ganz allein in sich selbst findet, an keiner andern Grösse mehr gemessen werden kann, — wie Kant sagt (S. 102 f.): im Vergleich zu welchem alles Andere klein ist und, als nicht in Betracht kommend, schlechthin verschwindet. Dieses Erhabene ist dann nicht ein zufällig Erhobenes und Emporgehobenes (verhältnismässig sich Heraushebendes, uns Erhebendes und Emportragendes), es ist ein „Hinausgehobenes“, ist schlechterdings droben, transszendent.<sup>48)</sup> Etwas von dieser Wahrheit scheint mir in dem Worte Fechner's zu liegen, wenn er sagt: „es gehöre zum Genusse des Erhabenen, dass es nicht bloss etwas Grosses, sondern auch etwas Ausnahmsweises sei“ („Vorschule der Aesthetik“ I, S. 44). Dass es ein, eine solche Ausnahmestellung einnehmendes, absolutes ist, darüber mag uns auch wieder der Umstand belehren, dass sich korrekter Weise von „erhaben“ kein Komperativ und Superlativ mehr bilden lässt.<sup>49)</sup> Allerdings dürfte sich wohl auch von unserem Begriff a) nicht so leicht ein Komperativ aufstellen lassen. Allein dort bei a) liegt das an der sprachlichen Unmöglichkeit (der Begriff ist ja ursprünglich *part. praet.*!),<sup>50)</sup> hier bei b) jedoch wäre es die Folge einer inneren, logischen Notwendigkeit.<sup>51)</sup> Dass dem psychologischen Prozesse bei der Wirkung eines solchen absolut Erhabenen im Individuum ein Hinausgehobenwerden über jede Sphäre der Sinnlichkeit zu Grunde liegen muss, wird zudem nicht mehr bestritten

werden können (vgl. auch Kant, S. 112); und indem der Philosoph im Abschnitt über das Mathematisch-Erhabene (ebenda, S. 111) dar- tut, dass das Erhabene „bei der aesthetischen Beurteilung eines so unermesslichen Ganzen nicht sowohl in der Grösse der Zahl liege als vielmehr darin, dass wir im Fortschritte immer auf desto grössere Einheiten gelangen, wozu die systematische Abteilung des Welt- gebäudes beiträgt, die uns alles Grosse in der Natur immer wiederum als klein, eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit und mit ihr die Natur als gegen die Ideen der Vernunft, wenn sie eine ihnen angemessene Darstellung verschaffen soll, verschwindend vorstellt“, — bestätigt er nur dieses Grund- phänomen des Hinausgehobenwerdens über allen sinnlichen Mass- stab, des Abstrahierens zuletzt von allem menschlich-irdischen Mass und aller beschränkten Analogie bei dieser unermesslichen Ausdehnung und unendlichen Erhebung.

Endlich werde ich aber doch noch in einem besonders wichtigen Punkte wieder stärker denn je auf Kant zurückzugreifen haben; und hier ist es wohl, wo sich meine Auffassung des Erhabenen von so ziemlich allen übrigen Theorien deutlich genug abzuheben Gelegenheit finden wird. Man scheint mir nämlich bei dem bekannten Streit über den Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit, sowie über der Frage, ob überhaupt ein solcher bestehe, auf allen Seiten total vergessen zu haben, dass alles, was Kant zur Theorie des Erhabenen herbeibringt und für diese seinerseits geltend macht, zunächst Anwendung finden kann einzig und allein nur auf das Natur-Erhabene als solches; dass der Gegensatz, den unser Philosoph statuiert, behauptet und theoretisch begründet hat, nur der Gegensatz sein kann zwischen „Natur-Erhabenem“ und — „Natur-Schönem“. Nur diese beiden bilden ein direktes (logisches) Gegenspiel, nicht aber z. B. das Natur-Erhabene und das Kunst-Schöne. Kant hat in der Tat stets und überall, nicht nur im Allgemeinen, sondern speziell in Anwendung auf den vor- liegenden Fall und seine Aufstellung jenes Gegensatzes, das Natur- Erhabene betont.<sup>52)</sup> (Beinahe hat er mir zu wenig vom Erhabenen der Kunst gesprochen!) Und mit Recht; denn hier vor allem findet jener Widerstreit zwischen Schönem und Erhabenem so recht eigentlich seinen prägnanten Ausdruck und gelangt der heftige Meinungskampf darüber in der Aesthetik zum letzten Austrag.<sup>53)</sup> Wie man nun aber die Natur in und durch die Kunst nicht einfach unmittelbar nach- bildet, so wie sie ist, sondern sie in künstlerische Form bringt,

sie zur Form ästhetisch klärt und durch die Form artistisch be-  
 zwingt, so auch das Erhabene der Natur, in Kunst umgesetzt, kann  
 kein absolut Formloses (hier der Begriff im ästhetischen Sinne  
 genommen) mehr bleiben, sondern muss ein künstlerisch Gestaltetes  
 werden. D. h. mit anderen Worten: So bald das Erhabene in die  
 Kunstsphäre selbst eintritt, hat es sich dem Gattungsbegriffe  
 des Ästhetischen ebenso, wie auch das Schöne, das Hässliche usw.  
 unterzuordnen, müssen notwendiger Weise auch noch andere Gesetze,  
 nämlich die der Kunstwirkung, mit hineinspielen, und so „klingt  
 dann das Erhabene wohl in's Schöne ab“, wie Trendelenburg  
 (vgl. seine Abhandlung „Niobe“) meint — „es erscheint uns nicht  
 nackt, sondern mit Schönheit bekleidet“. Schon in diesem Sinne  
 wird man (mit Herbart, Fechner u. A.) an der Aufstellung eines  
 „absoluten Schönen“ als des Gattungsbegriffes, dem sich das  
 besondere „Schöne im engeren Sinn“ und das „Erhabene“ als  
 Spezies und Gegensätze unterordnen, festhalten dürfen, wo nicht gar  
 festhalten müssen, wofern man es eben nur im Sinne jenes  
 Künstlerischen fassen und verstehen will. Ich brauche dabei den  
 Einwand nicht zu scheuen, dass nunmehr doch meine als „Auf-  
 deckung des (im Schönen vorhandenen) Kompromisses“ definierte  
 Erhabenheit, indem sie doch wieder in den Kunstbereich eintritt,  
 abermals einen „Kompromiss“ einzugehen habe. In Wirklichkeit findet  
 hier etwas ganz Anderes statt;<sup>54)</sup> denn es ist nicht ein Kompromiss  
 des aufgedeckten Kompromisses, sondern vielmehr diesmal nur das  
 im „aufrichtigen“ Scheine, durch Symbole, ästhetisch fixierte  
 Bild jenes Widerspruches zwischen Idee und Realität, welches aber  
 jetzt, für die Phantasie, in einer ganz anderen Realität, sagen wir  
 in erhöhter Sphäre der Sinnlichkeit, eben als Kunst, auftritt und  
 allerdings in dem Grade von dem spezifischen Unlust-  
 momente aller erhabenen Wirkung leichter abstrahiert, in welchem  
 es in der Regel nicht mehr unmittelbar psychologisch „er-  
 haben“ auf uns einwirkt, sondern nur Erhabenes darstellt und  
 so gleichsam erst auf einem Umwege die erhabene Wirkung ausübt.  
 Es ist der Aesthetiker August Wilhelm Bohtz, der mich durch  
 seine (meinem Thema scheinbar weit abliegenden) Erläuterungen des  
 „Symbolischen“ in der Religion (vgl. „Die Idee des Tragischen“,  
 S. 35) auf einen Gedanken gebracht hat, den ich zu weiterer Er-  
 klärung und tieferer Begründung meiner soeben entwickelten An-  
 sichten hier gerne mitteile. Erinnern wir uns, dass nach Hegel u. A.  
 (genau genommen — wie wir gesehen haben — sogar schon nach

Kant) die sinnliche Darstellung des Übersinnlichen und Nahelegung des Unendlichen im Erhabenen nur eine symbolische sein kann, so werden wir auch die Schlussfolgerung verstehen, dass im Kunst-Erhabenen das Symbol als Erscheinung, als Bild, so weit in ihm die Idee wirklich sich verkörpert und scheinbar ohne Rest aufgeht, der Welt des Schönen, „Aesthetischen“ im Allgemeinen wohl angehört und der Form zwar nicht gerade gehorcht, aber doch ihren Tribut zahlt; dass es dagegen als Symbol, so bald auf diese höhere Bedeutung des Objektes der Akzent fällt, so weit die Idee nicht voll in ihm erscheinen kann und über jenes noch hinausweist, d. h. so bald wir das Symbolische seinem tieferen Sinn und Wesen nach zu ergründen oder auszudenken suchen, auch über das Schönheitsgebiet hinwegführt und einen ausgeprägten, natürlichen Gegensatz zu eben dieser „Form“ in sich trägt.<sup>55)</sup> Nicht „unzweckmässig“, oder „formlos“ erscheint mir da als die richtige, zutreffende Bezeichnung für jene interessante Erscheinung eines Hinaustreibens über die Form, eines bewussvollen Kampfes gegen sie und Ringens mit ihr, kurz: eines transszendentalen Überwiegens der Idee über das Bild; ich möchte zum Zwecke treffender Charakterisierung dieses wichtigen und wesentlichen Phänomens in allem Kunst-Erhabenen zu dem neuen Gedanken auch die neuen Begriffe: „Zweckunmass“ bzw. „Formwidrigkeit“ hiermit aufstellen.<sup>56)</sup> Einerseits wird hiermit der Zweck als das Mass gesetzt, aber ein Darüber-hinausgehen — richtiger: Hinausstreben, Über-treiben durch unverhältnismässige Höhe, Grösse oder Kraft *implicite* mit angedeutet; anderseits wird auch die „Form“ als solche vorhanden konstatiert, dabei jedoch eine anhaltend-starke Widrigkeit der Idee gegen sie und deren einengende Beschränkung angenommen. Und so sind es denn zwei Begriffe, die zugleich sehr passend, wie mich dünkt, an die psychologische Seite des Vorganges (besser: Eindruckes) mit erinnern, nach welchem das Subjekt das Erhabene der Kunst immer mehr oder weniger als einen Widerstreit, ein Sträuben gegen die zwangvollen Gesetze der künstlerischen Form empfinden, von ihm stets die Anschauung gewinnen wird, als wollte es diese beengenden Fesseln eher sprengen und das zufällige Gefäss selbst bersten machen. Wie mir soeben einfällt, wäre damit wohl auch wieder der Vischer'schen Theorie: vom Erhabenen als einem „Geformten und Formlosen in Einem zusammen“ (vgl. „Aesthetik“ I; § 87, S. 227) Genüge getan.<sup>57)</sup>

Wollten wir nun zu allem Ende das bisher Entwickelte zu einer mehr erschöpfend abschliessenden und zusammenfassenden, als gerade knappen Definition des Erhabenen verdichten, so würden wir etwa

sagen: Erhabenheit ist die durch eine objektiv überwältigende (weil über jede menschliche Analogie hinausgehobene, das Gemüt über jeden Masstab der Sinne hinausführende — vgl. Kant a. a. O., S. 103, 108f.) Grösse oder Kraft angeregte Unendlichkeit.

Der Leser bemerkt, dass ich die Schwierigkeit, welche darin bestand, dass ich das Objektiv-Subjektive aller erhabenen Wirkung in dieser Definition auf ein Mal auszudrücken hatte, nicht nur mit der näheren Bestimmung „durch objektive Grösse oder Kraft“, sondern auch durch den Begriff „angeregte Unendlichkeit“ zu lösen versuchte; abgesehen noch davon, dass ich in dieser Definition genügenden Nachdruck gelegt zu haben glaube auf die Wichtigkeit und Bedeutung besonders des subjektiven Elementes in allem Erhabenen, und zwar durch die Parallel-Stellung von: Erhabenheit = angeregte Unendlichkeit. Dass ein Subjekt, welches infolge besonders hervorragender geistiger Grösse und moralischer Kraft diese Unendlichkeit bereits in sich als Veranlassung vorfindet, sie auch als solche für sich selbst, d. h. das Erhabene seiner Person, individuell empfinde, möchte ich bezweifeln, und Schopenhauer's Abhandlung „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ (3. Aufl., S. 141) sowie auch Cherbuliez (a. a. O., S. 103) liefern mir die logische bzw. empirische Begründung zu diesem meinem Zweifel; der betreffende Mensch ist eben einfach nur ein Schauspiel, Anregungsobjekt für andere Subjekte, und ich wünschte daher auch die Bezeichnung „objektive“ (Grösse oder Kraft) gern auf die äussere Welt eingeschränkt und nicht etwa auf ein inneres Objekt (wenn sich z. B. im Selbstbewusstseinsakte das Subjekt als ein Objekt gegenüber setzt) mit ausgedehnt zu sehen. Sodann ist es nicht fertige Erhabenheit, was hier dem Erhabenen zugeschrieben wird, sondern „angeregte“, und dies ist entscheidend; denn die Unendlichkeit selbst kann bekanntlich nie vollständig in einem sinnlichen Objekte vorhanden sein: eine bereits angeschaute oder gehörte Unendlichkeit wäre ein Unding! 58) Ferner ist es nicht Jean Paul's „angewandte Unendlichkeit“, was ich hier meine, wenn ich auch willig zugeben will, dass sein Begriff bei dem meinigen Gevatter gestanden haben mag. Schliesslich ist auch in dem Beisatz: „überwältigende“ und „über jeden Masstab der Sinne hinausführende“ an dem Unlustgefühl als primärem Moment jenes interessanten psychologischen Prozesses festgehalten worden. Denn der Mensch ist vor allen Dingen und in erster Linie sinnliches Wesen, „Phänomenon“; was seinen Sinnen

widerstreitet, muss ihm wie eine Bedrohung seines Ich, wie ein Eingriff in sein Individuelles erscheinen, ihm daher notwendig zunächst Unlust bereiten. „Grösse“ ist hier im weiteren Sinne rein numerisch zu fassen: räumlich und zeitlich; aber auch als Dimension: Höhe, Weite und Tiefe. Unter „Kraft“ subsumiere ich ebenso alles Geistige und Moralische. — Gewiss trifft nun diese Definition insonderheit auf das von mir mit Vorstehendem erörterte Natur-Erhabene vollkommen zu, und zwar nach Seite der Grösse (quantitativ) auf das Mathematisch-Erhabene „der Vorstellung“, nach Seite der Kraft aber (qualitativ) auf das Dynamisch-Erhabene „des Willens“. Dort haben wir ein Extensiv-, hier ein Intensiv-Erhabenes; dort ist die Stimmung der Einbildungskraft eine an Grössenschätzung geknüpfte, hier eine aus Kräftevergleichung erwachsene. Um das Erhabene vollends auf das Kunstgebiet zu übertragen, wäre nach „Grösse“ und „Kraft“ (als Parenthese) nur noch die nähere Erläuterung: „welche in der Kunst dem Gefühle des aufnehmenden Subjektes sich als Zweckunmass oder Formwidrigkeit aufdrängen“ — einzusetzen.

Ich beende damit dieses schwierige und belangreiche Kapitel über die historische Herkunft, die genetische Entwicklung und zeitgemässe, nähere Bestimmung unseres Begriffes, um mit der Inangriffnahme des musikalischen Teiles fortan nicht länger mehr zu zögern und mich nunmehr mit vollen Kräften meinem eigentlichen Thema zu widmen, damit aber auch dem Hauptteile meiner Aufgabe endgiltig nun zuzuwenden.

---

### III.

Zunächst erholen wir uns — teils, um daraus wieder bestimmtere Richtpunkte und Grenzpfähle für unsere weiteren Untersuchungen zu gewinnen — einige Zeugnisse für ein Musikalisch-Erhabenes aus den Schriften derjenigen Aesthetiker und Theoretiker, welche da und dort bereits von erhabenen Wirkungen der Musik gesprochen haben. Ich habe nämlich wichtige und beachtenswerte Vorgänger in diesen meinen Forschungen immerhin zu verzeichnen. Und doch auch wieder nicht „Vorgänger“. Wenigstens bleibt es fast bei allen von ihnen lebhaft zu beklagen, dass sie sich meist nur so ganz nebenher mit unserem Begriffe befasst und ihn im allgemeinen nur wenig systematisch entwickelt haben; wie es denn auch noch sehr fraglich erscheinen muss, ob sie nicht am Ende gar etwas ganz anderes oft gemeint haben, als von mir im nachfolgenden zuletzt zu entwickeln sein wird.

Nach Houst. Stew. Chamberlain (vgl. „Bayreuther Blätter“; Jahrg. 1897, S. 201 und 213) fühlte sich der Vater unserer deutschen Aesthetik, Baumgarten, „durch seine vieljährige Beschäftigung mit Aesthetik und Poesie zu der Überzeugung gedrängt: einzig das Erhabene entspreche deutscher Eigenart“. „Natürlich wollte er damit keineswegs dem Deutschen die Fähigkeit zum erfolgreichen Schaffen auch auf anderen Gebieten absprechen; er meinte aber, im Erhabenen ist der Deutsche daheim, nur im Erhabenen wird er seine volle, ungetrübte Eigenart zeigen.“ Und in der Zeit von 1735—1750, in welcher Baumgarten's „*Meditationes*“ und „*Aesthetica*“ erschienen, hatte der grosse Johann Sebastian Bach dieses „Erhabene deutscher Eigenart“ durch seine Musik dargestellt, ja in seiner Person schier ganz allein damals vertreten. — Das wäre denn so weit ein recht verheissungsvoller Anfang und scheint auch fast wie ein bedeut-



sames Programm für die ganze Strecke, von Bach bis zu Wagner hin, am Eingangstore dazustehen. Immerhin ist das alles aber nur erst Aesthetik in der persönlichen Auffassung bezw. mit der individuellen Nüancierung Chamberlain's; wir werden daher gut tun, uns vorerst nicht allzu lange bei ihr zu verweilen — um so mehr, als wir im Verlaufe unserer weiteren Untersuchungen mit „Subjektivismen“ aller Art und romantischen Konstruktionen, an Stelle haltbarer wissenschaftlicher Feststellungen, gerade genug noch zu tun haben werden. Indessen lassen sich in all' diesen Stimmen gar bald schon zwei Züge oder Gruppen recht deutlich unterscheiden, von denen die eine uns gelegentliche „erhabene Wirkungen“ der Tonkunst oder geistig-technische Möglichkeiten in ihr zu solchen nur eben aufzählt, umschreibt, mehr oder minder genau fixiert und begründet; die andere wieder grundsätzlich an dem „erhabenen Wesen“ der Musik (in ihrer reinsten Sphäre und nach ihren höchsten Offenbarungen) bereits festzuhalten und dieses gleichsam als deren eigenste Natur zu betonen scheint. Es wird davon noch des Einlässlichen, je weiter wir in unseren Betrachtungen fortschreiten, zu reden sein; für den Augenblick genüge es, unseren Blick wenigstens hierfür geschärft zu haben.

Schon der alte Philipp Emanuel Bach spricht in seinem berühmten „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“, 1762 — Neudruck: Leipzig, 1906 (und zwar in dessen II. Teil; Kapitel 22, § 3) vorübergehend nur, aber doch höchst merkwürdig einmal von der Erhabenheit des „*Unisono*“. Bleibt das hier vorerst ein *ἄπαξ λεγόμενον*, so beschäftigen sich der Philosoph Moses Mendelssohn (in den von mir bereits zitierten „Anmerkungen“ zu Burke) und der bekannte Aesthetiker Sulzer (in dem betreffenden Artikel seiner „Allg. Theorie der schönen Künste“) bereits eingehender mit dem „Erhabenen in der — oder: in Anwendung auf die — Tonkunst“. So sagt z. B. der letztere: „Auch die Musik ist nicht von Erhabenem entblösst.“ „Sie hat das Erhabene der Leidenschaft, auch wohl die ruhige Grösse der Seele in ihrer Gewalt. Händel und Graun haben es oft erreicht. Wer sich davon überzeugen will, darf von dem ersten nur das Alexanderfest und von dem zweiten nur die Oper Iphigenia hören.“ — Die Ausbeute ist also auch hier noch nicht allzu erheblich. In den von kaum einer der üblichen Ausgaben gebrachten, in der billigen „Hempel'schen Kollektion“ seinerzeit zugänglich gemachten, wenigen „Bemerkungen“ Schiller's „zu einem Aufsätze Körner's über Musik“ (Lief. 312, S. 753 ff.) findet sich

leider nichts Besonderes über ein Musikalisch-Erhabenes vor. Hingegen lesen wir in seinem Aufsatz über „Anmut und Würde“ ganz am Schlusse die Anmerkung: „In der Musik wird das Feierliche durch eine langsame gleichförmige Folge starker Töne hervorgebracht“, was nach des Verf. Anschauung dem vorbereitenden, erwartenden Charakter alles Feierlichen besonders entsprechen würde; und Körner selbst hat wenigstens in einem späteren Briefe an Schiller (vom 19. Juni 1803) der Musik ausdrücklich erhabene Wirkungen zugeschrieben. Bei Chr. Dan. Fr. Schubart (in dessen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“, die — von seinem Sohne Ludwig 1806 veröffentlicht — laut Vorwort des Herausgebers bereits in den Jahren 1784/85 entstanden sein dürften) huscht einmal das „Gefühl des Musikalisch-Schönen und -Grossen“ (etwa im Geiste von Home's „*Elements of criticism*“) gleich einer schwachen Andeutung vorüber, und hört man an anderer Stelle (im Herder'schen Sinne), dass „das musikalische Genie auf seinen Cherubschwingen auch den Hörer emportrage“, (S. 370f.) — doch, was sollen wir mit solchen Rudimenten der Erkenntnis in Form einzelner Gedankenblitze für eine wissenschaftliche Formulierung des Begriffes wohl beginnen? Bald wird, wie hier, das „Musikalisch-Erhabene“ ohne jede weitere Definition mit dem „Musikalisch-Grossen“ schlechthin zusammenge worfen oder gar dem „höchsten Schönen“ gleich gesetzt, bald wieder — und zwar auch wieder ohne nähere Erklärung — das „Romantische“ mit dem „Erhabenen“ einfach vertauscht und beliebig ausgewechselt. Hier findet man es bei Graun, Metastasio und Haydn, da will man es vornehmlich in Bach, Händel, Gluck und Mozart entdeckt haben; dort wieder scheinen Bettina von Arnim's apokryphe Exaltationen über den „Feuerkopf“ Beethoven und dessen philosophische „Offenbarungen“ wenigstens vergleichsweise die Erhabenheit als Kriterium und Charakteristik der Beethoven'schen Musik ganz im Speziellen beschreiben zu sollen.

So steht z. B. in den durch L. Tieck (1799) herausgegebenen „Phantasien über die Kunst“ von der Hand des bekannten feinfühli gen Romantikers Wilhelm Heinrich Wackenroder (Ausgabe 1814, S. 215 ff.) folgender längere Herzenseguss zu lesen. Der Verfasser findet musikalische Erhabenheit zunächst dort, wo die Musik „nicht als ein blosses Problem angesehen wird, aus den vorhandenen Tönen mancherlei verschiedene, wohlgefällige Tongebäude nach den Regeln zusammzusetzen“, und wo also „nicht dieses Gebäude höchster Zweck ist“, sondern da, wo „grosse Massen

von Tönen als wunderbare Farben“ (!) gebraucht werden, „um damit dem Ohre das Grosse, das Erhabene, das Göttliche zu malen“. Diese Musik — so fährt er, etwas wissenschaftlicher, weiter fort — schreitet in starken, langsamen, stolzen Tönen einher und versetzt dadurch unsere Seele in die weiteste Spannung, welche von erhabenen Gedanken in uns erzeugt wird und solche wiedererzeugt. Oder sie rollt auch feuriger und prachtvoller unter den Stimmen des vollen Chores, wie ein majestätischer Donner im Gebirge, umher. — Diese Musik ist jenen Geistern ähnlich, welche von dem allmächtigen Gedanken an Gott so ganz über alle Masse erfüllt sind, dass sie die Schwäche des sterblichen Geschlechtes darüber ganz vergessen und dreist genug sind, mit lauter, stolzer Trompetenstimme die Grösse des Höchsten der Erde zu verkündigen . . . .“ Indessen kennt er auch noch eine andere, zweite und stillere, Art musikalisch-erhabener Wirkungen, wie es „noch einige stille, demütige, allzeit büssende (!) Seelen gibt, denen es unheilig scheint, zu Gott in der Melodie irdischer Fröhlichkeit zu reden, denen es frech und verwegen vorkommt, seine ganze Erhabenheit kühn in ihr menschliches Wesen aufzunehmen: — auch ist jene Fröhlichkeit ihnen unverständlich, und zu dieser dreisten Erhebung mangelt ihnen der Mut.“ Diesen gehört nun jene alte choralmäßige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges „*Miserere mei, Domine!*“ erklingt und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen (!) in tiefen Tälern dahinschleichen — „ihre bussfertige Muse ruht lange auf denselben Akkorden, sie getraut sich nur langsam die benachbarten zu ergreifen; aber jeder neue Wechsel der Akkorde, auch der aller-einfachste, wälzt in diesem schweren, gewichtigen Fortgange unser ganzes Gemüt um, und die leise vordringende Gewalt der Töne durchzittert uns mit banger Schauern und erschöpft den letzten Atem unseres gespannten Herzens. Manchmal treten bittere, herzerknirschende (?) Akkorde dazwischen, wobei unsere Seele ganz zusammenschumpft vor Gott; aber dann lösen kristallhelle, durchsichtige Klänge die Bande unseres Herzens wieder auf und trösten und erheitern unser Inneres. Zuletzt endlich wird der Gang des Gesanges noch langsamer, als zuvor, und von einem tiefen Grundton, wie von dem gerührten Gewissen (!), festgehalten (NB.: Orgelpunkt?), windet sich die innige Demut in mannigfach verschlungenen Beugungen herum und kann sich von der schönen Bussübung nicht trennen, — bis sie endlich

ihre ganze aufgelöste Seele in einem langen, leise-verhallenden Seufzer (!) aushaucht. — —“ Ähnliche Stellen finden sich auch noch S. 205 und 227 ebenda.

Ein anderer „Romantiker“ (den wir, obgleich das Nachstehende erst aus dem Jahre 1813 datiert, der Geistesverwandtschaft wegen gleich hier mit vorweg nehmen wollen), der „Geisterseher“ E. T. A. Hoffmann, ergeht sich in allerlei enthusiastischen Wendungen, welche sich namentlich des in Beethoven's instrumentaler Tonwelt tönend gewordenen „Unendlichen“ warm annehmen und von ihr aussagen, dass sie uns „das Reich des Unermesslichen und Ungeheuren erschliesse, worin wir Riesenschatten gewahr werden“, „die auf- und abwogen, enger und enger uns umschliessen und uns vernichten, aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht“. „Nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher“; in diesem Sinne „bewegt Beethoven's Musik die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik selber ist“ usw. usw. (E. T. A. Hoffmann's „Schriften“; Berlin 1873, VII, 45 f.) — Und diese Auffassung, um nicht zu sagen dieser Geist der Musikschriftstellerei, wirkt Jahrzehnte lang noch nach; selbst bis in Aug. Kahlert's „Beiträge zur Aesthetik der Tonkunst“, in dem Buche „Tonleben“ (Breslau, 1838), in W. R. Griepenkerl's „Beethovener“-Novelle „Das Musikfest“ (Braunschweig, 1838) oder „Ritter Berlioz in Braunschweig“ (ebenda, 1843) und Jul. Becker's musikalischen Roman „Der Neuromantiker“ (Leipzig, 1840) hinein lässt sich das verfolgen.<sup>59)</sup> All' diese „ahndevollen“ — Schwärmerbriefe, möchten wir sie wohl nennen, haben ja gewiss sehr viel „Intuition“ und sicherlich auch manch' gute „Intention“ schon in sich, sind aber natürlich noch gar sehr weit entfernt von klarer Erkenntnis. Günstigen Falles dürften sie lediglich als noch in Nebelbrauen eingehüllte Vorstufen zur Empirie gelten, und höchstens stehen sie zu dieser so ungefähr wie die mystische „Alchymie“ dereinst zur späteren, exakt aus ihr entwickelten „Chemie“ stand, oder etwa im Verhältnisse der verheissungsvoll orakelnden „Astrologie“ von ehemals zur gesetzmässig fundierten, genau berechnenden „Astronomie“ von heute. In das rechte Fahrwasser gelangt unser Kurs, auch bezüglich der Entdeckungsreise

für die Musik, erst von dem Augenblick an, da durch Kant's „Kritik der Urteilskraft“ (wie wir gesehen haben) die beiden Begriffe „Schön“ und „Erhaben“, in philosophischer Klärung und streng systematischer Durchführung, einander scharf gegenüber gestellt erscheinen; bezw. erleben wir eine glücklichere Fahrt zum mindesten eben erst mit den Aesthetikern, die sich grundsätzlich bereits auf den Standpunkt dieser Kantischen Voraussetzung zu stellen suchen, oder doch mit ihr sich ernstlicher, auch in Anwendung auf das tonkünstlerische Gebiet, auseinanderzusetzen beginnen, — so dass man denn auch von diesem Teile der Aesthetik aus das ganz eminente Verdienst und die erstaunliche Tragweite jener Grosstat des genialen Königsbergers recht instruktiv wiederum studieren kann.<sup>60)</sup>

Zwar, Christian Friedrich Michaelis', „dem Herrn Kapellmeister J. F. Reichardt“ gewidmeter, „Geist der Tonkunst“ (geschrieben „mit Rücksicht auf Kant's Kritik der aesthetischen Urteilskraft“ und veröffentlicht — mit Vorwort vom Oktober 1799 — „Leipzig 1800“) — im übrigen so recht das Produkt einer ausgleichenden, zwischen Lessing - Kant - Schiller - Jacobi „vermittelnden“, schöngestigen Natur: dieses Schriftchen geht mit den „Ideen des Schönen und Erhabenen“, die sein Verfasser gar viel im Munde führt, mehr nur eben spazieren, als dass schon ein rechter Gewinn um die Entwicklung des Begriffes eines „Musikalisch-Erhabenen“ für uns daraus abfiele. Immerhin versucht Michaelis bereits Formulierungen wie z. B. die folgenden: „Das vollkommene Wohlgefallen an gewissen Arten der Musik setzt oft eine Stimmung zu moralischen Ideen voraus; die Musik ist z. B. für mich nur insoweit majestätisch und erhaben, als ich mich bei ihren kühnen Melodien und kräftigen Harmonien zu erhabenen Gedanken und Bildern der Phantasie emporschwingen und den Tönen einen grossen wichtigen Sinn unterlege. (NB.: Hätte er hier gesagt ... „und wuchtigen Tönen einen gewichtigen Sinn unterlege“, es wäre annähernd richtig gewesen! D. Ref.) Der Gedankenlose wird von einer solchen Musik nur physischer Weise erschüttert, oft schmerzhaft bewegt und darüber mit Missvergnügen und Missfallen erfüllt. Es gibt auch Perioden des Lebens, in welchen entweder die Vernunft noch nicht zur Reife gekommen oder die äusseren Bedingungen der Empfänglichkeit gehindert, geschwächt oder abgestumpft sind, und also das Gefühl für erhabene Tonstücke nicht erwartet werden darf“ (S. 35 f.). Oder (S. 51): „Über Einheit, Mannigfaltigkeit und Abwechslung, über die Fehler der Einförmigkeit und Weitschweifig-

keit, über das Überraschende, das Erheben oder Niedersenken oder den plötzlichen Abfall, über die Steigerung oder den Klimax und dgl. aesthetische Eigenschaften der Musik werden sich uns mancherlei Bemerkungen darbieten“; und S. 87 ff. heisst es dann, „dass bei solchen Gegenständen und Werken der Kunst, die nicht auf ein Mal als ein Ganzes angeschaut, sondern nur teilweise und nach und nach wahrgenommen werden können, wie die Werke der Tonkunst, das Mannigfaltige sich vor der Einheit darzubieten und also keine wahre Schönheit stattzufinden schein“ — „viele kunstreiche und meisterhafte musikalische Kompositionen“ verdienten darum auch „eigentlich mehr erhaben als schön genannt zu werden, weil die Einbildungskraft bei ihnen sich fast erschöpft, das Mannigfaltige zu entwickeln. In manchen derselben ist die Mannigfaltigkeit viel zu gross, sie gleichen den gotischen Kunstwerken durch das Überladene, durch Anhäufung der Zieraten, und lassen sich schwerlich in kurzer Zeit als ein Ganzes zusammenfassen. Manche gewinnen durch mehrmaliges Anhören und zeigen erst dann ihre tiefer liegenden Schönheiten durch eine genauere Bekanntschaft mit ihrem Geiste. Ein Stück ist um so schöner, je schneller sich die Einheit darbietet, und aus ihr die grösste Mannigfaltigkeit sich entwickeln lässt; je deutlicher sich der herrschende Charakter ankündigt und je lebendiger und fasslicher seine mannigfaltigen, aber doch zusammenstimmenden Äusserungen sind“. Scheint hier nun also „Erhabenheit“ als ein *Prius* (im Aneignungs-Verfahren, beim Aufnahme- und Erkennungs-Prozess eines Kunstwerkes) gegenüber der erst später, nach tieferem Eindringen und wachsender Klarheit des Verständnisses, sich einstellenden „Schönheit“ vom Verfasser angenommen zu sein — wie man etwa die noch ungewohnten Genie's und ihre unerkannten, mehr befremdenden Schöpfungen im Gegensatze zu den bereits vertraut gewordenen „Klassikern“ gern als „Romantiker“ bezeichnet (hier gleichsam die Verbindungsbrücke zur Erhabenheits-Anschauung der Romantik bezw. zu der Gleichung: „romantisch“ = „erhaben“, s. oben!), so ist unserem Philosophen dabei offenbar ganz entgangen, dass damit weit eher die Hässlichkeits-Wirkung eines eben noch nicht „subjektivierten“, d. h. den Organen des Subjekts nicht ohne Weiteres schon zu- und eingänglichen, Werkes denn etwa der Erhabenheits-Charakter als solcher schon beschrieben ist. „Der Ausdruck muss durch Energie, Bestimmtheit und Festigkeit das Gefühl des Erhabenen wecken“ — heisst es weiter an einer Stelle (S. 101 f.), da von der Möglichkeit nachahmender Charakteristik der Töne und

der so notwendigen Überwindung der dabei drohenden Gefahr des Hässlichen oder Sinnlich-Widrigen die Rede ist; „das Sinnlich-Widrige (daran) muss sich auf Vernunftideen beziehen lassen, und dieses ist nur dann möglich, wenn entweder im Tonstücke selbst die Ausbrüche des wilden Affektes einen Kampf schildern, in welchem die unerschütterliche Selbständigkeit des herrschenden Charakters wahrgenommen wird, oder wenn das mit der Musik verbundene Gedicht durch Gedanken eine solche erhabene Beharrlichkeit zu erkennen gibt. Im letzteren Falle . . . kann auch der Gang der Melodie und die Wahl der Harmonie, der Tonart und der Instrumente, einen männlich-festen Charakter behaupten. . . Gewaltsame Affekten und wilde Leidenschaften müssen also entweder erhaben dargestellt oder durch angenehme Abwechslung mit den sanften und wohlthätigen, oder durch musikalische Veredlung und durch Abkürzung ihrer Ausbrüche gemildert werden, wenn sie dem ästhetischen Gefühl angemessen sein sollen“; und als vollendetes Beispiel für den gewaltigsten wie zugleich erschütterndsten Ausdruck eines „Pathetisch-Erhabenen“ der Musik nach solchem Sinne wird Mozart's (wohlgemerkt: tragische) Oper „Don Giovanni oder *Il dissoluto punito*“ in diesem Zusammenhange aufgeführt. „Übrigens will ich nicht leugnen“, — fährt Verfasser auf S. 126 f. erläuternd noch fort — „dass Manche durch den Eindruck erhabener Tonstücke nur in eine leere oder wilde Aufwallung gesetzt werden können, woran vielleicht Mangel an Entwicklung der Vernunft oder fehlerhafte Beschaffenheit oder Darstellung der Komposition Schuld ist“. Damit ist allerdings ein Thema bereits angeschnitten und ein Problem angeschlagen, mit dem wir uns später noch des Öfteren, aber auch ungleich Klareren abzugeben haben werden: die Frage nämlich einer Tilgung des „psychologischen Effektes“ („pathologischen Affektes“ — vgl. Anm. 53 hier) bei den Erhabenheitswirkungen der Tonkunst. — Auch weiterhin (S. 15 f., 17 f., 39, 40, 53, 90, 120 f., 123, 125, 140 f., 157, 159) finden sich in unserem Büchlein bezügliche Äusserungen und musikaesthetische Erhabenheits-Betrachtungen noch die Menge; indes, wie sie bald nur leere „schönrednerische“ Formel zu bleiben, bald auch wieder die (schliesslich doch allen Künsten eigene) veredelnd-begeisternd-erhebende Wirkung der Musik ganz allgemein zu meinen scheinen<sup>61</sup>), so merkt man insonderheit gar bald, dass es dem Verfasser (zum Unterschiede just von Kant) bei all' seinen Erörterungen im Grunde seines Herzens weit mehr um den Nachweis zu tun ist: der Musik ihre Stellung

unter den schönen Künsten, nicht nur unter den „angenehmen“ eines mehr körperlichen Wohlbehagens und des bloss „hedonistischen“ „Spiels der Empfindungen“, endgiltig nunmehr zu sichern — darauf verwendet er nämlich seinen ganzen Scharfsinn und seine volle Aufmerksamkeit. Daher ich denn auch auf den in der „Monatschrift f. Deutsche“, 1801 erschienenen Aufsatz „Über das Erhabene in der Musik“ aus der Feder desselben Verfassers hier wohl verzichten zu dürfen glaube, zumal der später von uns noch zu behandelnde Friedr. Rochlitz gar manches aus ihm gelernt bezw. aufgegriffen zu haben scheint.

Ganz anders wieder Joh. Gottfr. Herder, der in der „Kalligone“ (1800; II, 670 ff.) — seiner Lehre getreu — gar nicht schlecht auch einmal „das Erhabene hörbarer Gegenstände“ beherzt anpackt und näher in's Auge fasst; hören wir also zunächst, was er zu solchem Spezial-Thema vorzubringen hatte. Seinem offenen und weiten Blicke, seinem grossen Geist und tiefen Gefühl für den universalen Kern allen Menschenseins konnte auch diese Seite des Erhabenen, wie des Aesthetischen überhaupt, nicht entgangen sein, und bewundernd folgt man, wie bei ihm überall, so auch hier wieder, dem edlen Schwung und der schönen Begeisterung seines Vortrages. Indessen, wie überall in seiner „Metakritik“, so auch hier, verleugnet sich nicht jene, sei es sprachliche, sei es philosophische Verwirrung der Begriffe, die er angerichtet hat, indem er Erhabenheit und Erhebung (Erhobensein) nahezu identisch gebrauchte. So äussert er sich u. a. sehr schön und treffend: „Musik, auch in wortlosen Tönen, hat ein Erhabenes, das keine andere Kunst hat“ (*NB.!*); aber schon der nächste Satz von der Dichtkunst als ihrer Zwillingsschwester lässt uns darüber in Zweifel geraten, ob er denn unter jenem Erhabenen auch wirklich das Erhabene als solches und nicht vielmehr etwas ganz Anderes schon wieder verstanden wissen wollte. (Vergl. S. 670.) Er sieht (S. 672) in dem „zögernden Verschweben, wenn das Meer der Töne und Empfindungen zur Ruhe sich senkt“, das „erhabene Gefühl der Vollendung“ (!) und setzt (S. 671) „Erhabenes“ einfach für „Erhebung“ (wörtlich: „Dieses Erhabene, oder vielmehr die Erhebung der Seele“). Wir erkennen erst jetzt, nach diesen letzten Sätzen und auf Grund unserer Deduktionen des Begriffes am Schlusse des vorigen Kapitels, so recht klar und deutlich, wie der ganze Gegensatz Kant-Herder, die „Metakritik“ des Kant'schen Begriffes „Erhaben“ durch Herder, überhaupt nur dadurch entstehen konnte, dass der Letztere sich allzu sehr an das Kunst-Erhabene klammerte und nun von diesem aus



gegen ein Erhabenes bei Kant polemisierte, welches schon deshalb den Streit irrelevant machte, weil es eben das Natur-Erhabene war. Dass Herder in Winckelmann'schem Geiste nun auch in der Musik wieder das Massvolle und Formschöne des Erhabenen besonders vertreten würde (zumal — wie er meint — in dieser Kunst schon alle ihre Benennungen: *metrum*, Modi, Modulation, Rhythmus, Melos etc. auf „Mass und Form“ hindeuteten, vgl. S. 672), war nach alledem eigentlich vorauszusehen. Hingegen hat er doch ein Prinzip in den Vordergrund gestellt, dessen Betonung wir gewiss nur dankbarst zu begrüßen haben. Herder schreibt nämlich, S. 671: „Da es das Amt des Gehöres ist, uns Sukzessionen nicht Koexistenzen, Progressionen nicht Kontinua des Raumes, Bewegung nicht Stillstand zu geben, so wird auch sein Erhabenes nur durch diese lebendige Wirkung . . .“; und, S. 674: „Das Erhabene hörbarer Vorstellungen besteht in ihrer fortschreitenden Wirkung.“ Es wird also doch auch von spezifisch anderer Natur sein müssen als das Erhabene z. B. der Plastik oder der Architektur, welches auf einem Simultanen, einem Nebeneinander zunächst beruht.

K. Chr. Fr. Krause, dem wir uns nun zuzuwenden haben, bedeutet dem gegenüber fast wieder einen kleinen Rückschritt, eine Art von Rückschlag oder vielmehr Zurückfall wieder zu „mystischen“ Anwendungen und in ältere, bereits für glücklich überstanden gehoffte, Allüren. Denn, kaum glauben wir den „romantischen Ton“ und die „phantastische Schönredner-Weis“ noch verlassen zu haben, wenn wir diesen zwar wohl ein „Musikalisch-Schönes“ und ein „Musikalisch-Erhabenes“ deutlich unterscheiden sehen bezw. in seinen „Anfangsgründen einer allgemeinen Theorie der Musik“ (bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts stammend, doch erst aus dem handschriftlichen Nachlasse — „Göttingen 1838“ — von V. Strauss herausgegeben) beide Begriffe getrennt einander koordiniert vorfinden, trotzdem aber das völlig Vage, ja Stereotype daran unmittelbar zugleich bemerken müssen; so dass man sich denn wohl oder übel schon hüten soll, zu viel auf sie zu geben, oder ihm selbst etwa gar ein allzu grosses Verdienst in diesem Punkte gerade beizumessen. „Gross und erhaben“, sowie „schön und erhaben“ sind bei ihm einfach stehende Ausdrücke, leere Formeln geworden, und ganz besonders tritt dieser einseitige Wortgebrauch zumal hervor in seinen „Darstellungen aus der Musikgeschichte“ (Göttingen 1827; vgl. S. 26 f., 87, 160, 167, 180, 201, 218, 220, 224), welche „Vorträge“, wie er in der Vorrede wünscht: „das Gemüt und den Sinn für das Schöne

und Erhabene' in der Tonkunst wecken und beleben sollen". Inwiefern auch die Musik in ihren Kunstwerken der Erhabenheit fähig sein könne? — fragt er sich zu allernächst (am zuerst angeführten Ort, S. 18). „Sie wird erhaben, wenn das Gemütsleben, welches sie schildert (!), der Art nach, oder der Grösse nach, oder in beiden Hinsichten in Ansehung des gewöhnlichen (!) Gemütslebens von höherer Stufe ist.“ (Krause kennt ja — vgl. S. 16 — ein Erhabenes der qualitativen Stufe.) Da müsste denn zu allererst nachgewiesen und begründet werden, dass die Musik, wie Krause annimmt (s. S. 3, 13 etc.), wirklich „Darbildung und Darstellung des Gemütslebens“ ist. Und dann: „Wann ist denn das Gemütsleben schön? Und wann wieder erhaben?“ — so fragen wir weiter. Krause versucht es, auch diesen Unterschied zu bestimmen (vgl. S. 23): „Das Gemütsleben ist fähig und bestimmt, beides, schön und erhaben zu sein. Schön, weil Schönheit Ähnlichkeit der göttlichen Wesenheit ist (!) und die vorhin erklärten Wesenheiten des Gemütes selbst der göttlichen Wesenheit ähnlich sind (!!); mithin ist die Bedingnis, dass das Gemütsleben schön sei, dass es gottähnlich, rein im Guten sei. Erhaben aber ist und soll sein (!) das Gemütsleben des vernünftigen Wesens, insofern es im Vergleich mit dem tierischen Gemütsleben (!!)\* in höherer Stufe lebt, in der Stufe der reinen göttlichen Vernunftfreiheit im Guten. Erhaben ist es selbst innerhalb der Vergleichung menschlicher Entwicklungsstufen, wenn es die höchste dem Menschen erreichbare Stufe seiner Entfaltung erstiegen hat: dass es in reiner Gottinnigkeit rein gut und rein schön ist.“ Hier werden somit „Schön“ und „Erhaben“ so ungefähr gerade im umgekehrten Verhältnisse gegen den erwarteten und sonst üblichen Sinn gebraucht, wonach das Schöne doch an die Erde fesselt und an den Menschen erinnert, das Erhabene dagegen auf Gott bzw. das Übermenschliche hinweist; ich denke daher, dem Leser werden schon diese wenigen Proben genügen, um einzusehen, dass uns Krause keine allzu feste Stütze für unsere Untersuchungen bieten kann, und er wird mich von der Beibringung weiterer, für seine Art typischer Zitate, deren mir allerdings noch zahlreiche zur Verfügung stehen würden, gerne dispensieren. Nur eine kurze Stelle kann ich, hier noch herauszugreifen, mir nicht wohl versagen: mag sie zu allem Überflusse doch drastisch erweisen, wie wenig verlässlich und gründlich Krause bei seinen Erörterungen überhaupt zu Werke geht. S. 162 schreibt er: „Da das Tongedicht nach allen Wesenheiten schön und erhaben sein soll, so soll es auch schön und erhaben sein in seiner Er-

scheinung in der Zeit, in seiner rhythmischen Beschaffenheit. Dies wird geschehen, wenn das Tongedicht die ewigen Gesetze der Entfaltung alles Lebens in der Zeit in seinem Rhythmus in sich aufnimmt.“ Einige Zeilen später findet sich dann der Passus: „Es wird also das Tongedicht rhythmisch-schön sein“ usw. — vom Rhythmisch-Erhabenen, dessen Beschreibung wir nun unbedingt erwarten, schon keine Spur mehr! Und dies ist nicht etwa ein ganz vereinzelt auftretender Fall, es ist eine Stelle für zahlreiche. In der Tat ist dergleichen auch bezeichnend für seine Darstellungsweise ganz im allgemeinen: zuerst spricht er immer, ordentlich mit vollem Munde, von diesem „Schönen und Erhabenen“; und dann, wenn es an die Ausführung kommen soll, bleibt ihm das „Erhabene“ hübsch in der Feder stecken. Zum Schlusse sei daher nur noch kurz erwähnt, dass — wie ja vorauszusehen war — der Philosoph, der (in seinem „Abrisse der Aesthetik“; Göttingen 1837, S. 31) den Satz aufstellt: „Alles, was heilig und religiös ist, ist insofern erhaben, als es in wesentlicher Beziehung zu Gott ist“, auch die religiöse und Kirchenmusik *eo ipso* als „erhabene Musik“ bezeichnet hat.

Da hat sich nach ihm ein anderer — und zwar nicht einmal spekulativer Philosoph, sondern nur geistvoller Musikschriftsteller, der bekannte Joh. Friedr. Rochlitz in seinen „für Freunde der Tonkunst“ recht brauchbaren Aufsätzen (Leipzig 1825; II, S. 150 ff.), wenn schon in mehr feuilletonistischer Behandlung, um die Bestimmung eines Musikalisch-Erhabenen doch ungleich besser verdient gemacht. Volle 34 Seiten seines Büchleins hat er diesem Thema gewidmet, und es wird gewiss nicht unbillig sein, hier einiges wenige, vor allem aber die Haupt- und Grundzüge seiner Darlegung, zum besten zu geben — so sehr er sich ja, wie schon erwähnt, bei näherer Betrachtung noch von einem Michaelis zugleich geistig abhängig zeigt. In der Empfindung des Erhabenen sieht er also „etwas einem edlen Stolze Ähnliches“, und sie äussere sich auch derart. „Erhaben nennt man, was den Menschen erhebt, — d. h. seine edelsten Kräfte stark aufregt, hochspannt und in ihm, bewusst oder unbewusst, das dunkle Gefühl erweckt, Er, sein inneres, eigentliches Wesen — sei ausser, sei über der Macht des Irdischen und Zufälligen.“ In 1) „grosser Stärke, welche Teile bindet und festhält“ . . . . und „zur Fülle der Harmonie“ führt; 2) „Ausweichungen der Harmonie in fremde Tonarten“ und zwar „nicht bizarren, sondern kühnen“; 3) „lang und voll gehaltenen, nicht kurz und schnell vorbeirauschenden Noten“ unter

tunlichster Verzichtleistung auf ungleiche Taktarten; 4) einer „Begleitung, die nicht viel verziert, nicht reich figuriert ist“; 5) einer Unterstützung der vorausgegangenen Faktoren durch die „kräftigeren und edleren Instrumente“; 6) einem „weise angebrachten, wohlgesparten, nicht oft und nicht schnell wechselnden Forte oder Piano, sowie einem allmählichen, gut gemessen ausgeführten Crescendo und Decrescendo“, — wobei er der Erzählung gedenkt, dass Jomelli seine Zuhörer durch ein solches Crescendo, ohne dass sie sich dessen bewusst geworden wären, „gezwungen habe, langsam aufzustehen und mit gestrecktem Körper tiefatmend vorzudrängen“(!): in allen diesen (wie man sieht: zum Teil sogar recht affektiv-pathologischen) Elementen erkennt er geeignete Ausdrucksmittel zur Darstellung des Musik-Erhabenen. In vielen Werken der grossen Kirchenkomponisten Italiens aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, eines Palestrina, Allegri u. A., in den ältesten Hymnen und den besten — wohlgemerkt: noch nicht durch Reduktion ihrer alten Tonarten auf unser Dur und Moll modernisierten — Chorälen der Kirche findet er jenes Erhabene; und eine ganz merkwürdige, höchst eigenartige Theorie versucht er aufzustellen bezüglich dieses Musikalisch-Erhabenen, welches in Naturprodukten dem Erhabenen der Höhe entspräche, — wie er denn überhaupt durch seine auffallend scharfe Betonung einer Nachahmung und Darstellung der in der Natur vorhandenen Elemente, des Natur-Erhabenen also durch Musik, bedeutsam bleibt (vgl. besonders S. 151 ff., 158). Mit jener erhabenen Höhe von Naturprodukten, „lässt sich als verwandt in der Musik zusammenstellen die Weite der Intervallen, welche das Bild selbst und zugleich den Massstab für dasselbe gibt“ — so lässt er sich nämlich hierüber wortgetreu aus, glaubt dabei aber doch vor Missbräuchen warnen zu sollen, indem er die bei solchen Intentionen naheliegende Verwendung von *Unisono-Tutti*-Sprüngen aus dem 1. Satz von Mozart's Ddur-Symphonie und das „Denn er' regiert von nun an auf ewig“ aus dem Händel'schen „Messias“ als klassische Beispiele hierfür anführt. „Dergleichen Sprünge können (wie alles Äusserste) in der Arie leicht lächerlich, im Chor leicht widerlich und zu einem rohen Geschrei werden.“ Seltsamer Weise spricht er fortwährend von grossen und tiefen Gedanken, als der notwendigen Voraussetzung und Grundlage zur erhabenen Wirkung in einem Musikstück, ohne uns zugleich auch zu sagen, was er wohl unter „tiefen Gedanken“ in der Musik gerade verstehe, und ohne uns darüber irgend welchen Aufschluss zu geben,

ob denn auch die Tonkunst ganz ohne Weiteres „tiefe Gedanken“ zum Inhalte haben oder solche zu bestimmtem Ausdrucke bringen könne (schon Michaelis hatte nur die Anregung zu „Ideen“ zugelassen, und z. B. Phil. Em. Bach darunter ersichtlich nur musikalische Gedanken, melodische Einfälle, Tonfolgen usw. verstanden); weshalb wir denn auch nicht viel damit anzufangen wissen, wenn er daraus weiterhin die Behauptung ableitet, dass „das Erhabene in der Musik (infolge eben des Mangels an tiefen Gedanken) eine höchst seltene Erscheinung geworden sei“. Zur Unterscheidung vom Erhabenen definiert er das „Grosse“ — ein Fortschritt gegen Schubart! — nunmehr folgendermassen: „Beim Erhabenen wirkte zunächst die Grösse der Massen; hier wirkt zunächst die Grösse der Summen; dort das Eine in Vielem; hier das Viele in Einem . . . . . Das Gefühl für das Grosse hat . . . . mehr Irdisches, als das Gefühl für das Erhabene; es hat mehr Gewaltiges, Affektvolles, Dahinreissendes — weshalb das Grosse auch überall und immer mehr Glück macht, als das Erhabene. Das Gemüt muss sich beim Grossen selbst beruhigen, . . . . statt dass es beim Erhabenen schon durch das Dargebotene, zwar an seine Grenzen erinnert und insofern gedemütigt, doch eben auf seinem eigentlich menschlichen Standpunkte zugleich festgestellt wird.“ Auch ist „jeder fähig, das Grosse zu empfinden; bei weitem nicht jeder das Erhabene“. Und was schliesslich noch die Anwendung dieses Begriffes auf das Gebiet der Musik anlangt, so ist „auch hier das *Unisono* zwar an seinem Platz; aber nicht das gehaltene . . . . , sondern das unerwartet und kühn hervorbrechende“; „die Melodien sind mehr rau, als geglättet, haben weiten Umfang der Höhe und Tiefe, haben auffallendere, schärfere Intervallen; die Ausweichungen in fremde Tonarten sind nicht selten“, hier aber zumeist frappant und rasch; „das Tempo ist rascher, als beim Erhabenen; Forte und Piano wechseln weit öfter, schneller, überraschender, als beim Erhabenen; die Nebenstimmen haben mehr Figuriertes, als dort“ u. s. f. (Vgl. a. a. O., S. 166 ff.) — Wir sehen, bei aller Anerkennung und Dankbarkeit für diese Erörterungen: allzu viel ist aus ihnen abermals nicht gewonnen.

Ungemein freigebig verfährt sodann die (nach Schubart und vor Schilling) allererste Musikaesthetik: „Versuch einer Aesthetik der Tonkunst“; Leipzig 1830 von Chr. W. Müller, mit der Aus teilung und Anwendung des Begriffes „erhaben“ auf das musikalische Gebiet. Sie schreibt solche Erhabenheit verschiedenen Meistern und

Meisterwerken der Tonkunst zu, ja versteigt sich sogar zu der Behauptung (S. 286), „das Erhabene sei in der Musik leichter zu zeichnen als das Naive“, — ohne jedoch eine akzeptable Definition jenes Begriffes auch nur zu versuchen! — Auch von Gustav Schilling's (1838 zu Mainz breitspurig veröffentlichtem) „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst“ werden das „Erhabene und Grosse in der Musik“ unter anderen analogen Begriffen (nämlich denen des „Naiven, Anmutigen, des Feierlichen, Pathetischen“ usw.) als „Modifikationen oder Nüancierungen des Schönen“ (s. S. 227) berücksichtigt. „Dem Worte nach ist alles erhaben, was sich über Anderes und zugleich auch (?) über den Beobachter, in seiner Vorstellung und Empfindung, erhebt; es muss also eine gewisse, auszeichnende und Achtung gebietende, Grösse an dem Erhabenen wahrgenommen werden, um es wirklich als solches bezeichnen zu können.“ (S. 228.) Verfasser findet das Erhabene bei „prächtiger Fülle der Harmonie“ und „pathetischem Rhythmus“ unter „Verbannung aller buntnaiven Verzierung“ vornehmlich „in vielen grösseren Kirchensachen gediegener Meister“. „Die erhabenste Einfachheit ist es, die hier wirkt, die konzentrierte Tonmasse, die mit ihrem ersten Erscheinen fast erschüttert . . . .“ (S. 230f.) Nebenbei bemerkt kennt unser Musik-Aesthetiker (vgl. S. 52<sup>f</sup>) auch ein „verfehltes Erhabenes“; er meint damit aber nicht etwa jenes so naheliegende Verfehlen des Erhabenen, da zum Lächerlichen dann nur mehr ein Schritt ist, sondern dasjenige, welches „leicht grässlich und dadurch, gleich den übrigen Fehlern, wie es der sinnverwandte Reim schon mit sich bringt (!), hässlich“ wird. Diese Bemerkung ist wahrhaft klassisch und kennzeichnet allein für sich den ganzen Schilling.

Weit sorgfältiger und systematischer schon geht F. Hand in seiner auch heute noch sehr lesenswerten, hinsichtlich ihrer Resultate freilich vielfach überholten, „Aesthetik der Tonkunst“ (I, Leipzig 1837; II, Jena 1841) zu Werke, obzwar auch er in manchen Punkten sich nicht eben über den soeben von uns erst verlassenen Gesichtskreis eines Rochlitz oder Schilling zu erheben vermag. Im 3. Kapitel des I. Teiles handelt er „von den besonderen Arten oder Formen des Schönen in musikalischer Kunst“, und er unterscheidet hier als solche „besondere Momente“: das „Anmutige, Sanfte, Naive, Niedliche, das hohe Schöne, das Sentimentale, das Grosse, Edle, Prächtige, das Pathetische, das Wunderbare, Furchtbare und Schreckliche, das Erhabene, das Traurige, das Tragische, das Freudige und

Heitere, das Lächerliche und Komische“ — ähnlich wie Schilling, nur mit dem Unterschiede, dass er diesen Betrachtungen volle 106 Seiten (S. 284—390) widmet, und dass von diesen wieder das Erhabene allein 18 in Anspruch nimmt, während dem Anmutigen 14 und dem Komischen allerdings 26 zufallen. Wirklich haben just diese drei Begriffe in der deutschen Aesthetik seit Langem als die wesentlichsten und wichtigsten gegolten. Hand schickt seinen Ausführungen (die sich übrigens über dieses ganze Kapitel ausgestreut finden) in dem Abschnitt über das Musikalisch-Erhabene eine durchaus nicht etwa geringwertige Bestimmung des Erhabenen überhaupt voraus, an welcher schon die gediegene Beherrschung und Kenntnis der wissenschaftlichen Aesthetik seit Kant wohltuend berührt. „Tritt das Ideal selbst als das Unendliche in die Darstellung ein,“ — heisst es I, S. 325 — „so dass nicht durch eine hinzutretende Reflexion, sondern in unmittelbarer Anschauung gegeben ist, was unseren Geist erhebt und aus den Schranken der Endlichkeit . . . . heraus ruft, dann entfaltet sich die Reihe der schönen Darstellung vom Grossen (!) bis zum Erhabenen, in welcher die höchsten Ideen unter sinnlicher, anschaulicher Form insofern zur Erscheinung werden, als Ideen unmittelbar unter sinnliche Anschauung fallen.“ Leider wirft nun aber Hand die Begriffe gross, hoch, prächtig, pathetisch, erhaben einigermassen beliebig wieder durcheinander; ja noch mehr, er betont die häufige Verwechslung namentlich der Begriffe „gross“ und „erhaben“ in der Aesthetik, schwankt selbst aber stark zwischen beiden und lässt diese Schwankung ruhig auf sich beruhen. „Doch ist der Nachteil, welchen diese Verwechslung mit sich bringt, wegen der Verwandtschaft beider Arten eben nicht allzu wichtig, und man kann dem Sprachgebrauch sein Schwanken überlassen.“ (I, S. 325.) Gleichwohl bemüht er sich unmittelbar hernach, die unterscheidenden Merkmale zwischen beiden nach Kräften wieder herauszufinden. „Dem Gefühle ist das Grosse ohne Zahl und Messung verliehen, und das Gefühl erfasst in ihm die Idee des Unendlichen. Gross (!) ist der Anblick der Peterskirche, gross das Weltmeer . . . ., der erhabene Gegenstand dagegen lässt gar keine Vergleichung zu und stellt das Unendliche selbst symbolisch dar, ist Erscheinung der Allmacht, der Vollkommenheit des Göttlichen, nicht bloss Hindeutung, sondern unmittelbarer Ausdruck.“ „Das Gefühl des Grossen ist mehr ein irdisches, als das Gefühl des Erhabenen, und es verlangt nach einer Beruhigung des mächtig aufgeregten Geistes, während

das Erhabene meist erschüttert und über alles Streben nach Erfassung der messbaren Grenzen erhoben wird.“ (I, S. 325f.) Natürlich werden wir diese Sätze nach unseren früheren Auslassungen über den Begriff des Erhabenen zu modifizieren haben; allein man erkennt doch unschwer aus ihnen: Hand befindet sich — bei allem Anklang an Rochlitz — im Grossen und Ganzen bereits auf richtiger Fährte. (Vgl. z. B. ebenda: „Gross sind der Gedanke und Charakter, wenn sie in ihrer Fülle und Kraft das Mass des Gewöhnlichen so überschreiten, dass wir dabei ein Unendliches ahnen,“ — also etwa unser einfach „Erhobenes“!) Nur verquicken sich in diesen seinen Anschauungen noch zwei bis drei Probleme, welche erst gesondert herausgehoben werden müssten, — als da sind: einmal das, was Griepenkerl den Unterschied des „psychologischen“ und des „aesthetischen“ Effektes beim Erhabenen nennt; dann auch die von uns aufgestellte Unterscheidung zwischen Erhaben und Erhebend; und schliesslich noch die Frage nach der Anwendung des Erhabenen auf das Kunstgebiet. Um gleich bei letzterer zu verweilen, wäre zu konstatieren, dass Hand diesem Probleme keineswegs aus dem Wege gegangen ist, es aber doch auch noch nicht prinzipiell genug aufgegriffen hat. Das Erhabene ist ihm „nur als Schönes vorhanden“ (I, 354); „durch keinen Satz könnte sich die Aesthetik selbst mehr beeinträchtigen, als mit welchem sie behauptete, das Erhabene trenne sich vom Schönen durch die Losagung von der Form, welche bei ihm völlig gleichgiltig sei“. (Ähnlich S. 365.) Wenn er dann weiter fortfährt: „Das Erhabene kann wohl als unendliche Grösse gedacht, aber immer nur als ein Schönes gefühlt werden, und wir dürfen weder von einer Unterordnung noch von einer bloss äusseren Verbindung des Schönen mit dem Erhabenen sprechen, . . . . vielmehr behaupten wir, im Erhabenen erreiche das hohe Schöne seine Vollendung“, so scheint sich seine Auffassung allerdings noch mehr Winckelmann-Herder als jenem Gedankengange zu nähern, dem wir oben im Hinblick auf das Kunst-Erhabene unter dem Begriffe des „Symbolischen“ selbst nachgegangen waren (vgl. S. 75f. und Anm.). Indes scheint das nur so; denn an Definitionen und Entwicklungen des Begriffes finden sich bei Hand schon vordem die folgenden (vgl. I, S. 353f.): „Das Erhabene ist über allen Vergleich erhoben<sup>63)</sup> und die möglichst (!) vollkommene und unmittelbare Darstellung der Idee des Unendlichen in symbolischer Form. So enthält es aber ein Überschwängliches, welches nicht



gemessen werden kann und, von dem Verstande zurückgewiesen, dem Gefühl allein zur Erfassung gegeben ist; es vermag die Seele, die es fühlt und mithin in sich trägt, über alle irdischen Schranken emporzudringen. Solche Darstellung, die das Unendliche in eine endliche Form aufnimmt, kann auch nur symbolischer Natur sein, indem kein sinnliches Zeichen für unmittelbare Ausprägung der Idee zureicht<sup>64</sup>), wenn ihm nicht eine höhere, ideale Bedeutung zugesprochen und es so oft zum Symbol umgeschaffen wird. . . . . So erschaut in der endlichen sichtbaren Form der Geist das von den Sinnen nicht zu umfassende Unendliche und findet darin sich befriedigt und beseligt; dasjenige, was in dem Anmutigen nur Ahndung, in dem Sentimentalen ein Reflektiertes ausmacht, wird hier zur vollen, rein geistigen Anschauung.“ Wie man erkennt, hat sich der Verfasser in der deutschen Aesthetik immerhin recht fleissig umgesehen, um seinem Begriffe nicht mehr als Laie oder etwa gar als Novize gegenüber zu stehen. Das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene, von welchen ersteres „auf Unendlichkeit räumlichen und zeitlichen Daseins“, letzteres „auf unendlicher Wirkksamkeit“ beruht, findet er „oft beide verbunden“ (I, S. 356) — eine wichtige Beobachtung, die vielleicht nur der Musik-Aesthetiker anbringen konnte; es ist darum auch gar zu interessant, dass sie gerade nun bei diesem zum ersten Mal auftritt. Sagt aber Karl Köstlin späterhin, das Erhabene müsse für jeden ohne Unterschied der Bildung, des Alters usw. ein Erhabenes sein, so meint Hand mit Rochlitz, dass es nicht allen Menschen gleich zugänglich sei, und spricht vor allem den Frauen das tiefere Verständnis und Gefühl für Erhabenes so ziemlich ab. (I, 310.) Dieser Mann war also — ungeachtet seiner Widmung des Buches an die Prinzessin Augusta von Weimar (spätere Kaiserin von Deutschland), seine Schülerin — wenigstens kein Damenredner unter unseren Aesthetikern! Wahrscheinlich aber hat in diesem letzteren Satze doch nur wieder des Schellingianers Ast Lehre bei ihm „abgefärbt“, der (1805) von dem Erhabenen als einem männlichen und positiven Element, von dem Anmutigen oder dem Gefälligen dagegen als von einem weiblichen und negativen, bezw. von einem Gegensatze und Kampfe zwischen diesen beiden gesprochen hatte, während er gerade den Kant'schen „Dualismus“ zwischen Schön und Erhaben seinerseits wieder zu überwinden trachtete. Das „Tragische“ ist Hand sodann „verwandt mit dem Erhabenen“;

und ein recht hübsches, notierenswertes Wort finde ich noch über das „Furchtbare“ (in der Musik) auf S. 346 des I. Teiles verzeichnet: „Das Heftige und Grosse kann furchtbar werden“, meint der Verfasser da, „wenn es durch seine Gewalt und Kraft uns bedroht oder zu bedrohen scheint; dann aber, in dieser imponierenden Wirksamkeit allein erhalten, kann es auch nicht aesthetische Gültigkeit behaupten, denn es schlägt nur zu Boden und kann niederbeugend nicht gefallen. Nur da, wo die übermächtige Fülle und Grösse nicht zu nahe tritt, sondern dem Gefühl zu freier, geistiger Erhebung noch Raum gönnt, wo sie mithin mit dem Erhabenen den Erfolg teilt und nur das Aufgebot sinnlicher Kräfte zur Eigentümlichkeit hat, kann sie mit Schönheit sich vereinigen“ — übrigens ja lauter bekannte und längst besprochene Dinge! Indem sich Hand nun die beiden Fragen vorlegt (I, S. 356): 1) „Wie stellt die Musik symbolisch dar?“ und 2) „Wirkt die Musik nur durch Anregung von erhabenen Gedanken, ohne dass sie selbst vermag, das Erhabene darzustellen?“ — sowie weiterhin auch noch, wenn er der musikalischen Aesthetik den Text liest („Was wird an Erkenntnis gewonnen, wenn gelehrt wird, ein Musikstück, welches nicht angenehme Gedanken, sondern grosse und tiefe enthalte, erzeuge erhabene Empfindungen? Was sind nämlich grosse und tiefe musikalische Gedanken? Und wie heisst das Erhabene des Tiefen ein Erhabenes? In so unbestimmten Begriffen pflegt aber unsere musikalische Aesthetik zu verweilen!“) — gibt er zwar nicht durchaus hinreichende, immerhin aber höchst anerkennenswerte und lehrreiche Maximen für jede spätere Untersuchung eines „Musikalisch-Erhabenen“ indirekt mit an die Hand.

Auf Einzelheiten seiner Darlegung noch genauer einzugehen, spare ich mir getrost für später, wo wir ihm noch des öfteren begegnen werden, und wende mich hier lieber dem bedeutenden „Systematiker“ Fr. Th. Vischer zu, der — etwa um die selbe Zeit (1837) — in seiner Habilitations-Schrift: „Über das Erhabene und Komische“ das „Erhabene des Schalles“ auch schon ziemlich eingehender Weise berührt hat. Er meint da u. A., es gehöre vor allem dazu: „Tiefe des Tones; denn dies sei im Reiche der Töne ebenso symbolisch bedeutend als die Höhe für die Aussicht“. (?) Es verlange ferner „eine gewisse monotone Sukzession der Töne, wie das Räumlich-Erhabene der Teile, und aus denselben Gründen“. Und er begründet dies gar nicht schlecht durch Anwendung der Jean Paul'schen Theorie, dass jede Farbe einen

neuen Gegenstand anfangs und somit verschiedene Farbe den Eindruck der Erhabenheit zerstöre — oder besser durch Übertragung dieser Anschauung aus dem optischen in's akustische Gebiet. „Denn das gleichförmige Einhalten eines starken und tiefen Tones verkündet eine gewaltige Kraft, die in sicherem Vorschreiten keiner Abirrung unterliegt; findet dagegen ein Wechseln und Abspringen der Töne statt, so vernimmt unser Ohr mit jeder neuen Wendung eine neue und andere Kraft, deren keine für sich bedeutend ist. Ein Übergang in verschiedene Töne, Melodien ist nicht ausgeschlossen, selbst ein plötzliches Hervorbrechen neuer verstärkter Töne nicht; aber jene Übergänge dürfen nichts Hüpfendes haben, und von dem erhabenen Grundtone qualitativ nicht zu sehr abweichen.“ „Besonders stark wirkt auch das Eintreten regelmässiger Pausen zwischen die einzelnen Töne erhabener Art, was Burke (S. 230) richtig, aber nicht vollständig daraus erklärt, dass jede Pause die Erwartung auf's Neue anspanne. Es wirkt in dieser Gattung nicht leicht etwas so melancholisch-erhaben als der militärische Trauermarsch auf der Trommel. Man muss aber zur Erklärung dieser Wirkung ohne Zweifel den (obigen) Satz mit herbeiziehen, dass alles Erhabene sowohl negativ, als auch positiv sein kann. Der an sich haltende, langsam in Pausen fortschreitende Ton kann ergreifender sein als der ohne Rückhalt ausbrechende, weil eine schlummernde Kraft, eine sich zusammennehmende, ihren Ausbruch dämpfend oft bedeutender erscheint, als eine entfaltete.“ Diese Bemerkung ist wichtig; es ist hiermit eine Möglichkeit eröffnet, welche der Phantasie noch um vieles weiter zu schreiten gestattet, als es eine real begrenzte und beschränkte Wirklichkeit zu tun vermöchte: die Potenz zu Unermesslichem — eine „angeregte Unendlichkeit“! (Carrière hatte also den Gedanken, genau genommen, bereits von Burke und Vischer, wenn er in der Pause ein „Symbolisches“, das Zeichen einer „verhaltenen Kraft“ sieht.)

Adolf Zeising's „Aesthetische Forschungen“ (1855) wissen uns gleichfalls einiges Wichtige über ein Erhabenes in der Musik zu sagen, wengleich der Schwerpunkt auch ihrer Mitteilungen in den speziellen Untersuchungen im Einzelnen liegt, so dass wir selbst dieses Werk erst später in wirklich ergiebiger Weise werden berücksichtigen können. Einstweilen jedoch diene kurz folgendes. Im § 561 lesen wir da: „Zur Darstellung des Erhabenen sind selbstver-

ständig diejenigen Künste am meisten geeignet, welche die Schönheitsidee als Makrokosmos fassen, und an diese schliessen sich sodann die Künste an, welche den Mikrokosmos in seiner Entfaltung zum Makrokosmos darzustellen suchen“ . . . . Daraus „geht hervor, dass die Instrumentalmusik mit dem sich ihr anschliessenden Chorgesange, weil sie von seiten der vorschwebenden Schönheitsidee eine makrokosmische, dagegen von seiten des Materiales eine tonische Kunst<sup>65)</sup> ist, zur Darstellung des Erhabenen von allen Künsten am meisten geeignet ist, dass die Baukunst in der einen und die Poesie in der andern Beziehung ihr zunächst stehen, dass sich ihnen sodann die Malerei, die Skulptur und der Gesang (!)<sup>66)</sup> anreihen und endlich die mimischen Künste den Beschluss machen (so dass also diese am wenigsten zum Ausdrucke des Erhabenen geeignet erschienen). Daher spielt auch das Erhabene in der Musik eine höchst wichtige Rolle. Einer ihrer Hauptzweige, die Kirchenmusik, bewegt sich fast einzig und allein in seinem Gebiete, und auch in den grösseren Erzeugnissen der weltlichen Musik ist der Darstellung desselben fast stets einer der vier üblichen Teile, und zwar gewöhnlich der erste, also das Fundament des Ganzen, gewidmet. (?) Den nächst grossartigen Eindruck vermögen unstreitig die Werke der Baukunst auszuüben; ja, die von ihnen ausgehende Wirkung ist, wie wir schon oben erwähnt haben, dem Eindruck, welchen erhabene musikalische Kunstwerke auf uns machen, durchaus verwandt und analog, nur dass wir dort die Unendlichkeit und Göttlichkeit des Daseins unmittelbar in uns, hier vor und um uns empfinden, dort uns gewaltiger bewegt und aufgelöst, hier mehr gefesselt und gesammelt fühlen.“

Auch aus Josef Bayer's „Aesthetik in Umrissen (Prag 1856; II, S. 90 ff.) werden wir später, bei Gelegenheit unserer speziellen Betrachtungen über die Erhabenheit polyphoner Musik, einen grösseren, sehr belehrenden Passus noch zu zitieren haben. Hier genüge zunächst, auf nachstehende Erwähnungen musikalischer Erhabenheit hinzuweisen. So beschreibt Verfasser z. B. die archaische Musik (S. 92): „das Gehaltene, langsam Weiterfliessende der Tonbewegung, diese Stimmenscharen, die, ohne durch einen vernehmbaren Rhythmus gebunden zu sein, gleich einer Glorie in's Unbegrenzte sich zu verbreiten scheinen; dies gibt eben der archaischen Musik jenen Charakter des Erdentrückten, Himmelschwebenden, der körperlosen Erhabenheit“. Und dann weiter, wo er auf den

Fortschritt vom Erhabenen der alten Musik zum Schönen der (mittleren) klassischen Musik, und von dieser wieder zur (modern-) charakteristischen Musik zu sprechen kommt: „Wenn die Melodie sich mit der Harmonie und dem Rhythmus in's Gleichgewicht setzt, so erzeugt dies die reine Mitte der musikalischen Schönheit, gleichsam eine Reproduktion des plastischen Ideals im Reiche der Töne“ . . . . Wenn die Musik aber hier „zum vollen Ausdrucksvermögen der Tonmittel gelangt ist, dann erhebt sie sich, ebenso wie die Malerei, vom schönen Stil zum charakteristischen . . . . Die Schönheit der musikalischen Komposition wird auf dieser Stufe keine rein sinnliche und unmittelbare, sondern eine geistige und vermittelte sein.“ (S. 94 — ähnlich auch J. H. v. Kirchmann in seiner „Aesthetik auf realistischer Grundlage“, dieser aber erst 1868!) Des Weiteren finden sich bei unserem Autor noch folgende nähere Andeutungen: „Wenn die abstrakte Harmonie den Eindruck des Erhabenen macht, die bloss rhythmisch belebte Melodie den Charakter des Gefälligen trägt, so werden jene beiden reicheren Formen (die melodisch geformte Harmonik und die harmonisierte Melodik) das Gepräge der Würde und Anmut tragen. Der Stilist in der musikalischen Komposition mildert die schroffe Erhabenheit der archaischen Polyphonie, indem er seinen Harmonienbau durch eine bestimmte melodische Gestaltung bindet und begrenzt. Die Melodie, die er der Komposition zu Grunde legt, ist ihm allerdings nicht reiner Selbstzweck; er benutzt sie nur als ein thematisches Motiv für die harmonische Durchführung und verlegt den Schwerpunkt der geistigen Bedeutung in die letztere; aber indem er jenes Motiv überall mit sinnlicher Klarheit und Bestimmtheit hervortreten lässt, hebt er das Formlose (!) der (Natur? d. Ref.) Erhabenheit auf und gibt ihm die Ruhe der Erscheinung, das Stätige der Würde.“

Eduard Krüger, ein friesischer Musiktheoretiker (s. sein „System der Tonkunst“, Leipzig 1866; hier speziell S. 472 f.)<sup>67)</sup>, erkennt den Unterschied von Geistlich und Weltlich nicht als einen aus äusseren Merkmalen, Tendenzen, Lokalen, Akteurs usw. abzuleitenden an, sondern sucht dessen Begründung vielmehr in der inneren Formung, im „sogenannten Styl mit seinen einst beliebten Gliederungen in erhaben und anmutig, naiv und sentimental, feierlich und lustig“.<sup>68)</sup> Diese Gegensätze sind nach ihm „Psychologeme, die eine Zeit lang im Schwange waren und, wo

nicht die Sache erschöpften, doch den Lebenspunkt träumend berührten. Den schwierigsten Punkt, dass nämlich diese gegensätzlich gedachten Psychologeme nicht auf einer Bahn liegen, indem sie teils Objekte, teils die Auffassungsweisen betreffen, somit einander oft kreuzen, lassen wir hier vorerst unerörtert ... Erhaben sei, was, über die gemeine Welt erhoben, den Menschen durch Grösse — räumlich, zeitlich, geistig — überwältige und daher eine gewisse Unnahbarkeit der Anschauung trage und fordere, dergleichen etwa das Anschauen eines überweltlichen Fremden hervorrufe; anmutig dagegen, was des Menschen Seele nahe berühre, seinen Mut anmüte, liebevolle Sehnsucht erwecke.“ Der ausgezeichnete Gelehrte ergeht sich noch in einigen historischen Exkursen über diese Begriffsbestimmungen bei Kant und den Kantianern und fährt dann weiter fort: „Schön ist das in der Form Vollendete, welches zugleich über und in der Wirklichkeit steht. Hiermit ist der moderne Sprachgebrauch eher einverstanden, insoferne Schönheit das Wesen aller (schönen) Kunst ausmacht, daher seitdem alle psychologischen Wirksamkeiten, die auf dem Gebiete der Kunst sich ereignen, als Einzelfärbungen des Grundbegriffes der Schönheit verstanden werden.“ Und weiter, S. 473: „Diese psychologischen Kategorien bezeichnen also zugleich äussere Formung und innerliche Auffassung; denn erhaben heisst nicht bloss das gross Seiende, sondern auch das als gross Empfundene, und so auch die übrigen: eine Wechselbezüglichkeit, die unter allen besonders die tönende Kunst klar stellt; so sehr, dass man sogar gewisse Zeiträume hat bezeichnen wollen als erhabene, anmutige, schöne usw. Stilperiode z. B. der italienischen Musik.“ Es „entsteht ihm nun die grosse Frage: Wie geschieht es, dass in Tönen Erhabenes und Liebliches, Feierliches und Lustiges, dargestellt wird?“ — und er findet darauf die Antwort: Durch Tonmalerei, „ebenso oft verteidigt, als verspottet“, welche hier am einfachsten zum Ziele führe, da in ihr ja das eigentlich Mimetische, Leben-Nachahmende, dessen die dramatische Kunst bedarf, bereits enthalten ist.

Wir lassen diese Auffassung vorerst ganz auf sich beruhen, zumal da wir später, vielleicht ohne sie nochmals besonders zu erwähnen, durch unsere eigene Begriffsbestimmung ihr gegenüber ohnehin Stellung zu fassen haben werden, und gelangen hierauf zu dem Schwaben Karl Köstlin. Dieser (vgl. „Aesthetik“, S. 142; Tübingen 1869) äussert sich nun gar dahin: „Sehr klar zeigt überhaupt

die Musik, was Erhabenheit ist. Der vollste, prächtigste, farbenreichste, majestätischeste, stärkste Orchesterklang ist oft genug nicht erhaben, weil die Bewegung zu flüchtig, zu unruhig ist; er kann es allerdings auch in diesem Falle dann werden, wenn er plötzlich, oder nach sanften, traurig zarten, dumpf verschlungenen Tongängen losbricht und so kraft unvermittelten Kontrastes den Eindruck eines ganz fremdartig Grossen hervorbringt, bei dem alle Analogie, alles Mass auszugehen scheint; aber im Ganzen gibt es weit mehr stiller gehaltene erhabene Musik, als stark und voll tönende.“ Die Ansicht, dass „nur die Musik das Erhabene und Furchtbare, das Milde und Liebliche wahrhaft eindringlich malen könne“, bezeichnet er (S. 564) als „gewöhnliche“ (d. h. übliche, von Allen anerkannte); und auch ein wenig später (S. 568) spricht er noch an zwei Stellen ausdrücklich von einem Erhabenen in der Musik.

Ähnlich Moriz<sup>69)</sup> Carrière gelegentlich seiner Entwicklung des Begriffes „Erhabenheit“ (vgl. „Aesthetik“, Leipzig 1859; 2. Auflage, 1873; 3. Auflage 1885 — I, S. 120, 127, 130f.); in dem Kapitel über die Musik als Kunst der „Aesthetik“ II. Teil findet sich allerdings von einem Erhabenen, als Kategorie für die Aesthetik dieser Kunst, kein Wort mehr erwähnt. — Ebenso bezeichnet Chr. Muff („Das Schöne“, Halle a/S. 1858; S. 31) die Musik als „im höchsten Masse befähigt zum Ausdrucke des Erhabenen“, bleibt uns aber dann die so notwendige Erklärung des Warum? wieder vollkommen schuldig.

Zum zweiten Male liess sich hingegen Fr. Th. Vischer in seiner grossen „Aesthetik“ (III, 2 S. 833 — Reutlingen 1847—1858) über das Erhabene in der Musik mit gewichtiger Stimme vernehmen; ganz abgesehen noch von den zahlreichen, oft sehr feinsinnigen Bemerkungen über die besonderen Erscheinungen dieses Erhabenen aus Köstlin's fachkundiger Feder, die wir in seinem grossen Werke zahlreich verstreut finden und denen wir im Einzelnen später gleichfalls noch begegnen werden. „Ob und in wie weit das Hässliche aesthetisch auflösbar sei?“ fragt sich da Vischer an einer Stelle. „Der eine Weg dieser Auflösung ist der des Erhabenen. (!) Eine Kraft mag ungestaltet sein und in ihren Wirkungen Schönheit zerstören, wenn nur diese Wirkungen furchtbar sind, so gelangt das Hässliche nicht zum Scheine selbständiger Fixierung . . . Auch ist das Erhabene darum, weil hier das Endliche von einer Übermacht, die irgend wie stets Trägerin der Idee

ist, verschwindet, für Sinn und Verstand dunkel, und so unterliegt es keinem Zweifel, dass die Musik, die ihrer ätherischen Natur nach auch den entfernten Schein eines für sich fixierten Hässlichen nicht dulden kann und die im Elemente des dunklen Gefühls lebt, dieser Form des Schönen im vollsten Sinne mächtig ist . . .“ Ob wir freilich allen diesen Ansichten beipflichten wollen, ist wieder eine andere Sache; allein sehr lebhaft werden wir uns z. B. an den Inhalt unserer Anmerkungen 57 und 61 zum Mindesten hierbei wieder erinnert finden. S. 966 ebenda vernehmen wir dann noch: „Die Musik kann Massen auftürmen, um mit der Architektur im Quantitativ-Erhabenen zu wetteifern . . . (NB.: dieser Satz ist überaus wichtig — wichtiger, als es auf den ersten Anblick scheinen mag; denn die meisten Aesthetiker hatten sich bis dahin wohl eingebildet, dass die Musik, als die Kunst der Zeit-Anschauung und des Gefühles oder Gemütes, überhaupt nur an dem Dynamisch-Erhabenen des „Willens“ partizipieren könnte!) Aber sie darf nicht die Anschauung architektonischer Objekte erregen wollen.“ Diese Behauptung wäre demnach so ungefähr Antipode des Krüger'schen Wortes von der „Tonmalerei“ usw. (s. oben). Wir werden später noch sehen, was wir unter mancherlei Korrekturen daran mit beiden doch anfangen können.

Von Ambros' überaus spärlichen Beispielen eines Musikalisch-Erhabenen (in seiner bekannten Streitschrift: „Über die Grenzen der Poesie und Musik“ — 1856) habe ich bereits in der Einleitung (Kap. I) gesprochen, so dass ich mich hier wohl nicht weiter dabei aufzuhalten brauche. Dagegen hat er uns in seiner grossen „Musikgeschichte“, und zwar in dem wertvollen Abschnitt über „Der italienischen Musik grosse Periode“ des erst nach seinem Tode veröffentlichten IV. (Nachlass-)Bandes, höchst interessante und dankenswerte Betrachtungen über den römischen Kirchenstyl hinterlassen, welchen man — wie er sagt — „vielleicht wesentlich als Styl des Musikalisch-Erhabenen fassen könne“. Er gelangt dabei zu allerlei, ebenso belehrenden als verdienstlichen Untersuchungen über die Begriffe Tragisch, Komisch, Anmutig und Erhaben, und ich will nicht versäumen, an dieser Stelle das Wesentliche bezw. zu unserer Sache Gehörige aus diesen Untersuchungen im Auszuge kurz mitzuteilen — womit der Leser denn vergleichen möge a. a. O., S. 63 ff. Vor allem will Ambros mit jenem Begriffe des Musikalisch-Erhabenen noch nicht „den Gedanken kolossaler Dimen-



sionen oder dynamischer Gewaltsamkeit (Alpen, Ozean, rollender Donner usw.)“ verbunden haben. Der Begriff des Erhabenen wird passen, so meint er, mag man es nun nach Vischer, oder nach Zeising, oder aber nach Jean Paul zu verstehen suchen. Was Solger als das Merkzeichen des Erhabenen hinstellt, oder was Hegel ähnlich diesfalls sage, leide vollkommen Anwendung auf diese Tonwerke. „Das Erhabene manifestiert sich in ruhigen Umrissen, es beunruhigt nicht den Blick durch bunt und hastig wechselndes Farbenspiel . . . es kommt nicht in kleinen Einzelheiten herum“ (?) — „es zerreibt“, wie M. A. (Schreibfehler des Autors oder Druckfehler des Herausgebers: W. R. muss es heissen!) Griepenkerl d. J. sagt, „alles Staubgeborene wie Mörtel“. Die einfachste Form des Musikalisch-Erhabenen ist nach Ambros der Choral mit seiner feierlich langsamen Bewegung, seinen prächtigen, gleichförmig langen Noten, seinen schweren Akkordsäulen. „Unvergleichlich reicher, vielgestaltiger spricht sich das Erhabene im Palestrina-Styl aus, dessen Kompositionen selbst schon in der Aufzeichnung<sup>70)</sup>, mit ihren grossen Notengeltungen, ihren ruhigen und doch durch und durch belebten Massen, den Eindruck des einfach Grossen hervorrufen, welcher alles rasche Passagenwerk, allen Kleinkram an Figurationen vollständig vermeidet und, als sich letztere bei Palestrina's Epigonen einzustellen anfangen, sofort auch an Erhabenheit verliert, — welcher sogar die Phasen des Seelenlebens nur in grossen, ernsten Zügen malt, ohne sich auf Detaillierung einzulassen. In grosse, ruhige Massen zerschmilzt der Tonstoff und ruht gar aus, wie das weite Meer, wie der weite Himmel.“ — So weit ein feinfühligter Musikhistoriker, und wir dürfen nach seinem Gedankengange wohl billig annehmen, dass ihm jene „feierlich langsame Bewegung“ in „langen Noten“ und „schweren Akkordsäulen“ usw. zur Erhabenheit im Verhältnis eben von Ursache zu Wirkung gestanden habe.

Endlich wären auch noch einige, mehr sporadisch auftretende, Auslassungen deutscher Aesthetiker und Theoretiker über das hier zur Sprache Gebrachte weiterhin namhaft zu machen. So hat z. B. auch schon Trahndorff („Aesthetik“, 1827 — I, § 37) die Frage aufgeworfen: „Wie wird in dem Gebiete der Musik die Möglichkeit stattfinden, dass sich das Hörbare erhebe zu einer freien Darstellung der Form des Universums und wirklich werde zum Schönen, Grossen und Erhabenen?“ Unter Herbart's „Apho-

rismen“ sodann (S. W. I, S. 583) finde ich den Satz: „Die Musik zeichnet (warum zeichnet? Ihre Zeichnung ist ihre Form!) Affekten, Leidenschaften, Stimmungen — aber nicht Handlungen, nicht Gründe der Überlegung<sup>71)</sup> — kaum Ironie und Satire, obgleich ihr der Witz nicht ganz fremd ist. Dagegen schöne Sittlichkeit, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches, Humor.“ Und ferner, mit Bezug auf das Erhabene in Architektur und Musik, (S. 584 ebenda): „Architektonik hat Ausdruck! Welchen denn wohl? Besser: Sie drückt nichts aus, aber sie imponiert. Das Erhabene, Grosse, Reiche, Starke, — Zierliche, Liebliche wird in der Umgebung, worin der Architekt ein eigentümliches Schönes aufstellte, leichter unterschieden und empfunden. Kirchenmusik passt nur in die Kirche; die Oratorien- und vollends Opern-Musik widersteht in ihr.“ Herbart's spezieller Anhänger F. K. Griepenkerl d. Ältere (vergl. „Lehrbuch der Aesthetik“, 1827; S. 373) sieht in der „schönen Sittlichkeit, im Erhabenen und Grossen, im Wunderbaren, im Religiösen, in der Liebe, der Grazie, im Naiven, Sentimentalen, Komischen und im Humor die der Musik eigentümlichen gemüthlichen und aesthetischen Elemente<sup>72)</sup>, worin sie, was den Effekt betrifft, die übrigen Künste oft weit hinter sich zurücklässt“. — J. H. v. Kirchmann (s. „Aesthetik auf realistischer Grundlage“, Berlin 1868; II, S. 23 — wir hatten schon oben, S. 100, Gelegenheit, dieses Buch anzuziehen) vindiziert sowohl der religiösen, als auch der profanen Musik gleicherweise Wirkungen des Erhabenen. — Der Franzose Beauquier (in seiner „Philosophie de la Musique“, 1865 — vgl. Ehrlich: „Musikaesthetik seit Kant“, S. 141) schreibt der Musik im Allgemeinen, obwohl er ihr religiöse Gefühle und Vorstellungen als Inhalt bestreitet, die Fähigkeit zu, das Gefühl des Erhabenen, ja sogar die Idee der unendlichen Quantität zu erwecken. — Auch James Sully („Sensation and Intuition“; London, 1874) hält die Instrumentalmusik für „sehr geeignet zum Ausdrucke der grössten Schönheit und Erhabenheit, sieht aber in der Sonatenform zugleich eine Fessel und findet in der exakten Symmetrie eine Ungerechtigkeit“ (!); es wird aus H. Ehrlich (a. a. O., S. 159) nicht ersichtlich, ob vielleicht nur eben deswegen, weil diese das Erhabene am Ausdrucke behindern. — Nach Gust. Theod. Fechner („Vorschule der Aesthetik“ I, S. 159) stimmen die „sogenannten musikalischen Stimmungen, (welche den Inhalt der Musik bilden sollen) zum Teil 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“. Er nennt diese „Stimmungen“ daher auch kurz „lebensverwandte Stimmungen der Musik“. Auch II, S. 166 und S. 177 ebenda u. a. St. betonen wiederholt ausdrücklich das Vorhandensein erhabener Wirkungen in der Musik. — Recht anregend wiederum lässt sich Otto Klauwell's feine Einzelbeobachtung über die Erhabenheit des Orgelpunktes an; vgl. „Musikalische Gesichtspunkte“ (1882), woselbst es heisst: „Ein lang andauernder Orgelpunkt . . . hat etwas beängstigend Erhabenes. Es ist, als ob sämtliche Stimmen, die bisher in freier Wechselwirkung die lebhafteste Tätigkeit entfaltet, plötzlich durch den Bann eines grossen Naturereignisses gehemmt und in ihrem gesteigerten Bemühen, durch einmütiges Zusammenstehen oder durch Flucht nach allen Seiten dem auf ihnen lastenden Drucke zu entgehen, nur um so mehr der sie alle bändigenden Gewalt mit Schauern bewusst würden. Die ganze Grösse dieser eigentümlichen Wirkung macht sich aber erst im Momente des Abbrechens des Orgelpunktes fühlbar.“ (Vgl. den Orgelpunkt in Brahms' „Requiem“!)

Am interessantesten und auch bedeutsamsten in dieser Frage war mir jedenfalls Gustav Engel's 1884 erschienene „Aesthetik der Tonkunst“, die sich an ziemlich vielen Stellen (ich zählte deren *circa* fünfzehn) teils mehr, teils weniger einlässlich mit einem Erhabenen der oder in der Musik ganz besonders abgibt. Werden wir auf manche davon im weiteren Fortgang unserer Untersuchungen noch zurückzukommen haben, so muss uns hier doch schon der etwas weiter ausholende Passus (S. 336 f.) interessieren, der eine Art „Aesthetik des Erhabenen“ und des „Musikalisch-Erhabenen“, insbesondere aus der eigenen Anschauung des Verfassers, zu enthalten scheint. Anknüpfend an Beethoven, welchen er als den „Gipfelpunkt der Instrumentalmusik“ bezeichnet, „insofern er die drei verschiedenen möglichen Style (den anmutigen, schönen und erhabenen) beherrscht und in dem ersten am anmutigsten, in dem dritten am erhabentesten<sup>73)</sup>, in dem mittleren am schönsten“ sei, nimmt Engel Veranlassung, sich über den Haupt- und Grundgegensatz innerhalb der Schönheit der Musik („für diese nur als eine Mehrheit von Sätzen darstellbar“) näher auszulassen. Er findet ihn, „wie schön

aus den Taktarten erhelle“, im „Schweren und Leichten“ wesentlich begründet, „das sich in seinen weiteren Schwingungen am passendsten wohl als Erhabenes und Anmutiges bezeichnen lässt“. Dieser quantitative Unterschied des Erhabenen und Anmutigen werde für das Tragische und Komische bedeutungsvoll. Das Tragische sei der Widerspruch des Erhabenen. (S. 336 und 182.) „In den Steigerungen des Schweren und Leichten zum Erhabenen, anmutig Tändelnden, Tragischen und Komischen, liegt eigentlich aller charakteristische Inhalt der Musik umschlossen. Denn aus den Gradunterschieden desselben und aus den unendlich verschiedenen Mischungen folgt jegliche Art von Individualität, wie aus Lust und Leid, ihren Mischungen und Steigerungen, jede Art der Empfindung. Leid und Lust ist in Mozart's g moll-, wie in Beethoven's c moll- und in der IX. Symphonie, aber in einer immer weiteren Steigerung nach der Seite des Erhabenen hin.“ „Dass in der Geschichte der Musik eine allmähliche Entwicklung von dem Einfachen zum künstlich Verschlungenen und Schwierigen stattfinden muss, liegt schon darum auf der Hand, weil dies der allgemeine menschliche Entwicklungsgang ist; ... (bei Einzelnen) z. B. bei Beethoven ist diese Art der Entwicklung in geradezu mustergültiger Weise zu beobachten.“ (S. 338.) Was Engel danach wohl (S. 228, 356) unter dem „Weihevollen“ verstanden wissen wollte, das nach ihm sogar „die Grundlage der Musik ist“? Etwa auch so eine Art „Erhabenes“?

Etwas „kurzangebunden“ geht eigentlich die „Aesthetik der Tonkunst“ von Richard Wallaschek (Stuttgart, 1886) über unsere Frage nach einem Musikalisch-Erhabenen hinweg. In ihrem II. (systematischen) Teil, und zwar unter der Überschrift „Die vom Schönen verschiedenen Erscheinungen“ (S. 258 f.), erwähnt sie nur, dass Musik die Furcht in uns nie erzeugen können; sie wird dabei „in dem Bestreben, das Mass so weit als möglich auszudehnen, eher an das Erhabene oder Grossartige streifen, aber auch dies wird ihr nur für eine gewisse Zeit gelingen, denn immer lässt sich in der Musik, manchmal schwerer, manchmal leichter, eine Gesetzmässigkeit finden, eine Übersicht gewinnen, von der aus wir den Bau des Werkes betrachten können, der uns dann kleiner und fasslicher vorkommt“. Immerhin ist diese Bemerkung — wie jeder, der bisher aufmerksam den einzelnen Stimmen gefolgt ist, gewiss auch sofort empfinden wird — für uns keineswegs ohne allen Wert. Auch lasen wir auf S. 240 den bemerkenswerten Satz: „Die Dichtkunst und die bildenden Künste können von der

Trauer noch einen Schritt weiter gehen (als die Musik), indem sie dieselbe verursachen lassen durch den Untergang des Erhabenen im Kampf mit Schicksal und Schuld. Dadurch finden sie den Ausdruck des Tragischen. Die Tragik liegt der reinen Instrumentalmusik ferne.“ Wir versehen diese Stelle vorläufig einfach mit einem Fragezeichen. — Ferner darf ich es nicht unterlassen, hier noch einer schätzenswerten akademischen Schrift „Über die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen“ von Max Steinitzer (München, 1885) gebührend Erwähnung zu tun, welche Dissertation an mehreren Stellen (S. 67, 116, 123, 125) um eine Erklärung des Musikalisch-Erhabenen angelegentlichst sich bemüht. (Sie verlegt z. B. das Moment der Grösse im „Schönen der Musik“, das Erhabene, nicht unpassend in das Gebiet der Klangfarbe und -Stärke.) Ich bekenne gern, dass ich diesem Werkchen mancherlei Anregung und gar manch' förderbaren Fingerzeig für meine eigenen Forschungen verdanke, wenn ich dem Verfasser auch in vielen Punkten nicht eben beistimmen kann; indes verzichte ich vorerst noch gänzlich, Proben daraus vorzuführen, um genaueren Einzelheiten gleichfalls später, und zwar stets bei geeigneter Gelegenheit, die entsprechende Berücksichtigung schenken zu können. — Und zum guten Ende<sup>74</sup>) sei mir vollends gestattet, aus Heinrich von Stein's (von mir seinerzeit zu Berlin gehörten, wiewohl erst 1897 aus dem Nachlasse veröffentlichten) „Vorlesungen über Aesthetik“ die ebenso markanten als charakteristischen Sätze zu zitieren: „In der Musik erfährt das Erhabene die vollkommenste Verinnerlichung. Im Gegensatz zu dieser Innerlichkeit erscheint das äusserlich Erhabene im Eindruck des Meeres roh, die Erhabenheit des Sternenhimmels kalt.“ Ist das nicht aber zuletzt nur der alte Unterschied zwischen Kunst- und Natur-Erhabenem wieder, oder steckt in dieser Beobachtung, tiefer liegend, doch ein gesunder, dem Wesen zumal der Tonkunst entkeimter, Fruchtbarkeits-Kern? . . .

Wir sehen also (eine Kritik der einzelnen Standpunkte würde uns hier viel zu weit führen): Die Aesthetiker „von oben“ stimmen so ziemlich alle darin überein, dass der Musik vorwiegend und ganz allgemein die Kategorie des Erhabenen vor allen anderen Künsten zukomme, die Aesthetiker „von unten“ plädieren wenigstens mehr oder minder entschieden für erhabene Wirkungen der Musik im Einzelnen; ja, eine neueste Aesthetik der Tonkunst konstruiert sogar schon eine ganze „Aesthetik des Musikalisch-Erhabenen“. Was ist nun dieses der Musik „als gemütliches und aesthetisches

Element eigentümliche“ Erhabene, welches „diese Kunst klar zeigt“ und dessen sie „im vollsten Sinne mächtig“ ist? Dieses Erhabene, „das keine andere Kunst hat“, und zu dessen Darstellung die Tonkunst gerade „von allen Künsten am meisten geeignet“ erscheinen soll? Ist es ein Erhabenes der Musik überhaupt, oder nur ein gelegentlich auftretendes Erhabenes in der Musik? Also „Erhabenes der Musik“ *gen. subj.* oder *gen. obj.*? — Es wird sich empfehlen, zur Beantwortung dieser Fragen zuerst wiederum die Vorfrage zu erledigen: ob es wirklich ein Erhabenes in der Musik geben könne, und was denn eigentlich dieses Erhabene in der Musik dann sein müsste? Kurz: kann die Tonkunst Erhabenes in sich aufnehmen? Und: kann die Musik Erhabenes darstellen? Alsdann werden wir ja weiter sehen, ob sie auch an sich erhaben zu sein und Erhabenheit durch ihr Wesen selbst „auszudrücken“ vermöge.

---

## IV.

Wir sind beim „*Hic Rhodus, hic salta!*“ unserer Untersuchung angelangt. — Gibt man mir zu, dass die „Missa Papae Marcelli“ Palestrina's, das Händel'sche: „Denn Gott der Herr regieret usw.“ aus dem Halleluja! des „Messias“, der grosse Sturm der „Pastoral“-Sinfonie (No. 6, Fdur) von Beethoven und etwa der feierliche IV. Satz aus Schumann's Esdur-Sinfonie den Hörer erhaben berühren — und ich muss darum bitten, mir das mit vielen namhaften Aesthetikern für den Augenblick erst einmal zugeben zu wollen —, so wird man mir auch bestätigen müssen, dass hier immerhin recht verschiedene Arten von Erhabenheit vorliegen. Es gilt also, diese Unterschiede genauer zu präzisieren und sie einmal im Einzelnen systematisch zu ergründen. Und zunächst erhebt sich dabei wieder die Frage: Ist es der Musik als solcher schon möglich, bestimmte erhabene Gefühle hervorzurufen, oder wirkt sie erhaben allenfalls nur durch assoziative Elemente, die sie etwa mit sich führt bezw. deren Heranziehung sie in mehr oder minder notwendiger, zwingender Weise beim Hörer bestimmend anregt. Fechner — der übrigens (in seiner „Vorsch. d. Aesth.“ I, 159 ff.) bemerkenswerter Weise gerade bei der Musik gerne vom „direkten Faktor“ spricht — hat dieses „assoziative“ Element bei aller erhabenen Wirkung betont, so zwar, dass er es sogar als wesentliche Voraussetzung einer erhabenen Wirkung anzunehmen schien (s. ebenda II, 173). Die Musik würde hier also nur eine Beschränkung erleiden, welche sich auch die übrigen Beispiele eines Erhabenen, und vor allem also auch die anderen Künste, ebenso auferlegen müssen. Etwas anders stünde es schon mit der Frage, ob und inwieweit die Tonkunst es wohl mit solchen „Assoziationen“ (das sind Gedankenverknüpfungen mit verwandten Vorstellungen aus andern, sei es benachbarten oder entfernteren, Sinnesgebieten) zu

tun habe. Es ist hier ohne Zweifel von Interesse, ein Wort Zimmermann's, des Formalisten *sans phrase*, und zwar aus dessen „Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik“ (Wien 1870, S. 242) zu vernehmen, welcher sich hierüber folgendermassen ausspricht: „Das Absolute ist kein Tonverhältnis und also, dünkt uns, auch nicht musikalisch. Soll es musikalisch dargestellt werden, so kann dies schwer und nur dadurch geschehen, dass Töne, Rhythmen gebraucht werden, die durch Ideen-Assoziation den Begriff des Erhabenen und so des Absoluten erwecken, also mittelbar, nicht unmittelbar durch Töne.“ „Die Ideen-Assoziation kann freilich weit gehen“ — fügt der Verfasser ebenso vorsichtig als erläuternd noch hinzu, und wir haben damit bereits eine recht dankenswerte Basis für weitere Untersuchungen gewonnen. Im Anschlusse daran entsünde nun aber für uns die andere, nicht minder wichtige, ja vielleicht wichtigste Frage: Wirkt die Musik (unmittelbar) erhaben, oder stellt sie Erhabenes (als Inhalt, Stoff, Idee) nur eben dar und wirkt hingegen schön — eine Unterscheidung, welche sich mir bei der Lektüre der „Niobe“-Brochüre von Trendelenburg sehr stark aufgedrängt hat. So fragt schon Hand, wie bereits oben erwähnt (a. a. O. I, 356): ob die Musik wohl nur durch Anregung erhabener Gedanken wirke, ohne selbst das Erhabene darstellen zu können? — während Krause gerade die „erhabene Darstellung“ des „Gemütslebens“ durch die Musik hervorgehoben hatte (s. „Anfangsgründe d. Theorie d. Musik“, S. 16), und selbst der „Realist“ von Kirchmann („Aesthetik“ II, S. 23) frank und frei behauptet: das Natur-Erhabene wie das Geistig-Erhabene könne von der Musik „dargestellt“ werden. Ich verkenne nicht, dass das vorliegende Problem (die Frage: ob Wirkung oder Darstellung des Erhabenen?) im letzten Grunde nur wieder sehr nahe zusammenhängt mit demjenigen, welches ich bereits im vorigen Kapitel bezüglich des Verhältnisses zwischen Natur- und Kunst-Erhabenem entwickelt zu haben glaube, und auf welches in letzter Instanz ohne Zweifel auch jenes wird hinauslaufen müssen. Um so lebhafter freut es mich nun, bei Hand im Hinblick auf das musikalische Gebiet bereits einen ganz ähnlichen Gedanken ausgesprochen zu finden, wenn dieser Aesthetiker (I, 388 seines genannten Werkes) schreibt: „Was die Töne veranschaulichen können, ist nicht die ungeheure Kraft der Natur selbst, welche allerdings auch an das Unendliche in uns mahnt; denn vergeblich bleibt der Versuch, das Erhabene der Naturerscheinungen im Brausen des Sturmes oder im Getöse des Ge-



witters so darzustellen, dass daraus ein reiner erhabener Eindruck hervorgehe.“ (Im weiteren Fortgang dieser Darlegungen spricht er von den Tönen als „symbolischen Erscheinungen“!) Hier mag uns denn nun Griepenkerl's des Älteren — übrigens von Herbart herrührende und in dieser Schrift schon mehrfach angezogene — Theorie eines Erhabenen mit psychologischem und eines solchen mit aesthetischem Effekt zu Hilfe kommen, insofern sie es uns unschwer ermöglicht, zwischen beiden nicht nur strenger zu unterscheiden, sondern auch das erstere vom Kunstgebiet im Allgemeinen mehr oder minder wieder auszuschneiden. Wenigstens fordert Griepenkerl von der Kunst bekanntlich, sie solle jenen „psychologischen“ Effekt des Erhabenen (welcher für uns subjektiv demütigend sei, während der „aesthetische“ uns nur erhebe) zerstören, indem sie das Erhabene objektiv ohne Verhältnis zu unserer kleinen Persönlichkeit darstelle und dem Gemüt einen Raum zu solcher Vergleichung noch übrig lasse. Freilich scheint er mir doch einigermaßen im Irrtume zu sein, insoweit er jenen „psychologischen Effekt“ von aller Kunst gänzlich ausgeschlossen sehen und vernichtet wissen will, wird doch das besondere Material einer Kunst ohne Zweifel erhebliche Modifikationen dieses Grundsatzes noch eintreten lassen können. Nur beschränken soll sie ihn nach meiner Meinung, reduzieren auf ein Minimum, vielleicht auch vorübergehend tilgen, wo dies möglich erscheint; vollkommen ausschliessen und absolut verbannen wird sie ihn, namentlich als Dynamisch-Erhabenes, bei einer so unmittelbar physiologisch wirkenden Kunst, wie der Musik, wohl kaum.<sup>75)</sup> Es käme hier offenbar nur darauf an, dass das unmittelbar Pathologische aufgehoben werde, dass der Zuhörer z. B. beim Sturme der Pastoral-Sinfonie sich nicht wirklich fürchte und ängstige,<sup>76)</sup> dass man beim dissonierenden Aufschrei der Instrumente im 4. Satze der „IX. Sinfonie“ nicht *de facto* erschrecke u. s. f. (über eine ähnliche Wirkung durch Berlioz vgl. auch Wallaschek a. a. O., S. 252), sondern dass man sich diese Furcht, dieses Zusammenschrecken nur eben vorstelle, in der Phantasie gleichsam male und ausdenke. „Psychologische“ Erhabenheit, und zwar als lebendiges Verhältnis zu unserer kleinen Persönlichkeit unter primärer, zum Teil sogar physischer Bedrohung unseres Ich durch einen immensen Tonschwall, besondere Klangfarben und starke Klangwirkungen, kontrapunktische Schwierigkeiten od. dgl., wird hier und da kaum bestritten werden können; ebenso wenig, wie z. B. bei der Architektur oder bei grossen Skulpturwerken die Masse nur mehr „aesthetisch“ allein wirkt. Die grosse

Hauptsache scheint mir dabei, dass wir diese „Emotionen“ (nach Home!) „interesselos“ machen d. h. sie von den „Passionen“, die in Willenshandlungen übergehen, nicht nur zu unterscheiden lernen, sondern auch stets in unserem Gefühle wohl zu trennen wissen.

Spännen wir den Faden unseres mit Obigem entwickelten Gedankenganges unverdrossen weiter und suchten nun das vorliegende Problem von Grund aus zu durchforschen, so gerieten wir schliesslich sogar auf die letzten und entscheidenden Fragen der Tonkunst als solcher. Denn: erzeugt sie (wie z. B. Wundt meint) „Affekte“, indem sie diese schildert, und erregt bzw. weckt sie zugleich genau eben die Gefühle, Seelenbewegungen, Gemütsstimmungen, die sie ausdrückt, oder spielt sie nur mit Empfindungen, ohne solche von ganz gleicher Art beim Hörer auszulösen? Was ist überhaupt Wesen, was Inhalt der Musik? Man sieht, wir stehen mitten im Probleme der Musikaesthetik selber! — So wenig ich mich aber an dieser Stelle mit allen ihrer zahlreichen Streitfragen näher abgeben kann, einen nicht unwichtigen Punkt muss ich an diesem Orte sofort zur Sprache bringen, schon weil er mir für unsere Untersuchungen von wesentlichem, grundlegenden Belange zu sein scheint. Ich habe bereits an anderer Stelle einmal, gelegentlich einer Rezension: „Zur Aesthetik der Tonkunst“ (vgl. „Musik. Wochenblatt“ Jahrg. 1886, No. 26), besonders darauf aufmerksam gemacht, dass zwischen den Begriffen „Gedanke“ und „Idee“ (als vielfach postuliertem und ebenso heftig bestrittenem Inhalte der Tonkunst) weit schärfer als für gewöhnlich zu unterscheiden sei. Zwar reichen meine linguistischen Kenntnisse nicht eben so weit, um eine solche Trennung allenfalls auch in ihrer sprachlich-historischen Berechtigung näher begründen zu können; indes liegt, rein logisch besehen, schon im einfachen Sprachgebrauche faktisch eine solch' klare Begriffsunterscheidung vor. Man bedenke nur, dass wohl jede Idee am Gedankenreiche partizipiert, aber nicht jeder Gedanke auch schon eine Idee vorstellt; und man erwäge ferner, dass ein einziges Wort, ein blosser Begriff schon Gedanke ist, während die Idee nicht ein einzelnes Wort zu sein braucht, sondern vielmehr oft erst in einem ganzen Satz enthalten sein kann. Mein Begriff darf allerdings nicht mit der sonst in der Philosophie gebräuchlichen Platonischen oder Schopenhauer'schen „Idee“ blindlings verwechselt werden, wenn schon ich auf der andern Seite nicht verschweigen will, dass er sich mit dieser gar vielfach berührt und vor allem stets in's Intuitive hineinreicht, am Anschaulichen hängt, dass er — mit einem Wort — in das

Gebiet der Phantasie abklingt und eingreift, während der Gedanke als solcher zunächst abstrakt, rein logisch bleibt.<sup>77)</sup> Unter allen Umständen wäre nun diese „Idee“ ein bereits in das Gemütsleben mit aufgenommener, in die Gefühlswelt eingetauchter, in Stimmung umgesetzter „Gedanke“, als solcher aber sehr wohl geeignet und berufen, Inhalt, Gegenstand wie Wirkung der Tonkunst auszumachen.<sup>78)</sup> Ich kann mich hier natürlich nur auf kurze Andeutungen, Anregungen sozusagen, beschränken; aber so viel geht doch schon aus diesen wenigen Erörterungen mit einiger Sicherheit hervor, dass Ideen in der Tat den Vorwurf für die Tonkunst abgeben können, wenn auch nicht absolut müssen. In solchem Sinne behält H. W. v. Riehl's Diktum (s. „Musikalische Charakterköpfe“, III: „Zur Kriegsgeschichte der Oper“) vollkommen Recht: „Gedanken lassen sich nicht blasen, noch geigen“, wie ebenso auch das gelegentliche, geistvolle Aperçu Ernst von Wolzogen's (vgl. „Wagner-Jahrbuch“, 1886) von der Musik als der „Kunst absoluter Gedankenlosigkeit“ derart wohl zu Rechte bestehen mag, — während auf der anderen Seite aber die Tonkunst, auch ohne Kommentar, doch ganz deutlich und charakteristisch uns die Idee sehr wohl zu ersinnlichen vermag: eine stark und gewaltig auftretende (energievoll pochende) Macht, der gegenüber sich ein anderes Leben, eine andere Regung kraftvoll in bedeutsamem Ringen bewährt und nach heftigem Kampfe sieghaft-strahlend sich auch behauptet. (Beethoven's V. Sinfonie, c moll! — Wallaschek irrt, wenn er a. a. O., S. 240 unter anderen Bestimmungen auch den Kampf als etwaigen Inhalt der Tonkunst ausscheidet und die Möglichkeit seiner Darstellung durch Töne rundweg leugnet.) Das bleibt ja an sich gewiss, dass die Tonkunst immer nur Allgemeines, besten Falles nur die Potenz zu Bestimmtem und Besonderem geben kann, das dann erst vom empfangenden Subjekt individuell ausgedeutet wird: ein Leitsatz übrigens, der schon lange vor Hanslick ausgesprochen war und namentlich noch ein Jahr vor dem Erscheinen seiner Streitschrift von Moritz Hauptmann — in dessen „Natur der Harmonik und Metrik“ (1853, S. 364 f.) — durch den Vergleich mit der „Algebra“ eifrig verfochten ward.<sup>79)</sup>

Was aber das eigentliche „Natur-Vorbild“ der Musik ist, das dürften wir am leichtesten erfahren, wenn wir uns diese Frage bezüglich der übrigen Künste zugleich vorlegen. Wobei denn immer noch die wichtige Schiller'sche Unterscheidung zwischen „Nachahmung der Natur“ und „Nachahmung des Natur-Schönen“, oder aber zwischen „Wirklichkeit“ und „Wahrheit“, zu Recht bestehen mag; nicht erstere,

die bloss äusserliche Wiederholung der Natur in ihrer „Wirklichkeit“, sondern nur ihre innerlich geistige „Wiedergeburt“ in der Seele des Künstlers, Kraft seiner eigenen „Persönlichkeit“, kann Aufgabe der Kunst sein — die „Nachahmung“ muss erst zum „persönlichen Ausdruck“ und durch diesen wieder idealisiert oder „stylisiert“ werden! Natur-Vorbild der bildenden Künste ist nun die ganze objektive Erscheinungswelt vom Anorganischen bis hinauf zum höchst entwickelten Organischen, so wie sie räumlich-körperlich von unserem Auge geschaut oder ertastet wird. Was wird danach Naturvorbild der Musik sein? Alles Innenleben des Objektes, wenn ich so sagen darf: das Seelenweben dieser objektiven Erscheinungswelt<sup>80)</sup>, und zwar nach den einzelnen ihrer Objektivationsstufen<sup>81)</sup> (sogar mit den „individuellen Potenzen“! — nach Fr. St a d e's überaus wertvoller Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“), so wie sich diese Innenwelt eben durch den Laut oder Klang unserem eigenen Gehöre mitteilt, oder auch wir sie in uns selbst auf- und abwogen fühlen bzw. innerlich belauschen können. Letztere Bestimmung ist wichtig, und diese subtile Unterscheidung scheint mir auch mit einer Stelle des vortrefflichen Aufsatzes: „Ein Beitrag zur Charakteristik der Instrumentalmusik“ von H. Ordenstein (vgl. „Programm der Karlsruher Musikschule“ 1887, S. 30f.) letzten Endes bezweckt zu sein. Die Poesie wiederum hätte zum Vorbilde die Wechselwirkung zwischen diesen beiden Sphären in der Welt des Begrifflichen, Gedanklichen, Rein-Geistigen. — Aus solchem Gedankengange heraus betrachtet, erhält das Goethe-Schlegel'sche Wort von der Musik als der „flüssig gewordenen Architektur“ meines Erachtens nun seinen vollen und tiefen Sinn, wenn es auch vielleicht mit der Veränderung: „Musik ist noch flüssige, erst (fest)werdende Architektur“, die Wahrheit ungleich näher hätte bezeichnen, noch weit schärfer hätte treffen können; nämlich die Wahrheit, welche ja auch Hermann Lotze so warm vertritt (vgl. „Grundzüge der Aesthetik“, § 24): dass sich der Ton zur Farbe (also auch wohl Innenleben zur Aussenwelt und Tonkunst zur bildenden Kunst) verhält wie *natura naturans* zu *natura naturata*<sup>82)</sup> (wie *universalia ante rem* zu *universalia in re* — nach Schopenhauer, „W. a. W. und V.“ I, 311<sup>83)</sup>). Nur hat eben jenes geistvolle Goethe-Schlegel-Bonmot nicht mehr für die ganze Musik Geltung, sondern lediglich für ein Gebiet der gesamten Erscheinungswelt, nämlich nur für die Objektivationsstufe des Anorganischen. In der Tat möchte ich denn auch a) eine architektonische (Kontrapunkt, streng gebundener Figuralstyl, imitatorische Polyphonie, symmetrisch gebaute Periode usw.)<sup>84)</sup>, b) eine plastische

(Vorherrschen der freien Melodik mit Koloratur und Figuration auf dem Grunde der Homophonie, sowie Vorwalten des rhythmischen Elementes) und c) eine malerische Musik (Harmonie usw. mit Enharmonik und Chromatik) als spezifische Unterarten der Tonkunst genauer unterschieden wissen — eine Unterscheidung, welche zugleich mit Helmholtz übereinkäme, der, vom historischen Gesichtspunkt ausgehend, das Gesamtgebiet in 1) homophone (b), 2) polyphone (a) und 3) harmonische (c) Musik gliedert. (Siehe „Lehre von den Tonempfindungen“, 4. Aufl. S. 390 ff.) Wer genauer in der Geschichte der Tonkunst Bescheid weiss, der weiss zugleich auch, dass in dieser Reihenfolge sich ein Wachstum der „Musik als Ausdruck“ *implicite* mit ankündigt; man kann daher nicht etwa sagen (wie gar Mancher dies als nahe liegend vielleicht annehmen möchte), dass diese dreifache Unterscheidung zunächst eben die Musik als „Tonspiel“ und „Naturnachahmung“ nur bedeute, während die „Musik als Ausdruck“ wieder sich in eine epische, lyrische und dramatische organisch gliedere, — wiewohl ja ein „Fünkchen Wahrheit“ immerhin in solcher Gegenüberstellung liegen würde, dem freilich dann das „viel Irrtum“ auf dem Fusse folgen müsste.

Ich habe oben bei dem altbekannten Satze Riehl's bemerkt, dass er „in diesem Sinne“ — wie ich sagte, nämlich unter Voraussetzung einer Unterscheidung zwischen „Idee“ und „Gedanke“, seine Gültigkeit behalte. Nicht in jedem Sinne nämlich hat er diese Wahrheit, und ich muss sogar annehmen, dass er vom Verfasser selbst in diesem einzig richtigen Sinne eben nicht verstanden wurde. Oder wie? — spricht man etwa nicht von guten und schlechten musikalischen „Gedanken“ eines Komponisten? Wirklich richtet sich die Musik nur zu oft auch an eine rein gedankliche Tätigkeit, allein diese ist dann immer eine spezifisch musikalische; es ist der musikalische Verstand, ein rein musikalisches Vorstellen, das für Zeiten — wenigstens, so weit jenes Gedankliche von der Tonkunst direkt angeregt worden wäre, — Träger des Kunstgenusses wird. Ebenso oft, und wohl noch öfter, trifft diese Kunst aber auch wieder, nahezu mit völligem Überspringen der Verstandeswelt, unmittelbar das Gefühl, den Willen des Zuhörers; und wenn wir zu allem Ende auch noch nach der „Wirkung auf?“ bei unserer Kunst fragen, so dürfen wir ohne Bedenken den Satz aufstellen, dass sowohl Vorstellung als auch Wille Adressaten der Musik wie ihrer Wirkung sein können und es denn auch wirklich sind. Dies führt uns hiermit noch zu einem Weiteren, einer

Auseinanderhaltung wieder von drei besonderen Arten der Tonkunst nach dieser Richtung hin, welche Differenzierung mir für meinen besonderen Zweck allerdings noch gar sehr am Herzen liegt. Wir unterscheiden für gewöhnlich nicht nur Kontrapunkt und Harmonie, polyphone und homophone Musik (natürlich ist diesmal nicht mehr die rein historische Gruppierung von Helmholtz — s. o. — gemeint), es dürfte, wie gesagt, tatsächlich auch ein tiefer greifender Unterschied zwischen Verstandes- und Gefühlsmusik aufzustellen sein. *Ad a)* Ich kann mich z. B. an's Klavier setzen und, entweder in ausgeklügelte kontrapunktischen, rein verstandesmäßigen Sequenzen, kanonischen oder fugierten, freien oder strengen Imitationen usw., oder auch nur in rein figurativ gebrochenen Akkorden, Arpeggien, Rosalinen mich ergehend, geraume Zeit lang ein durchaus formales Spiel treiben, das zunächst lediglich nur meinen Verstand leicht beschäftigt (vgl. übrigens Hanslick a. a. O., S. 192) und vielleicht erst mit der Zeit, infolge angenehmen Umrauschens meines Ohres durch fesselnde Harmonien oder besondere Klangreize, ein (poëtisches) Gemüts-element mit hinzubringt, eine sozusagen „ideelle“, eigenartig betonte „Stimmung“ in mir wachruft, welche dann immerhin noch weitere Nahrung, Aufmerksamkeit, Ausspinnen und Vertiefung von meiner Seite aus finden könnte.<sup>85)</sup> Das Primäre wäre hier indes unbedingt der Verstand, das tonale Vorstellen, der Geist, welcher in solch' einseitiger Weise dann auch einmal durch ein ganzes Tonstück hindurch festgehalten sein kann, ja gewiss oft genug auch schon festgehalten worden ist. *Ad b)* Auf der anderen Seite kann schon ein einziger Akkord, oder doch eine Folge von zwei Akkorden mit ausgeprägt harmonischem Zauber und zumal in charakteristischer Klangfärbung (indem er vom Verstandesmenschen sogleich gänzlich abstrahiert und den Willen, ein Gefühlselement des Hörers trifft) bei diesem unmittelbar ein Empfindungsmoment und Gemütsmotiv wecken oder anregen, zu dem erst im weiteren Verlaufe des Musik-Vortrages ein Verstandesanteil formaler Klärung und technischer Besonnenheit hinzutreten kann, aber nicht muss. Endlich *c)* kenne ich eine Musik, welche weit mehr den Charakter des Dramatischen, oder doch der Aktion, Situation (der Ausdruck ist sehr unbeholfen und deckt das Wesen noch lange nicht; aber es dürfte schwer fallen, einen zutreffenden zu finden) an und in sich trägt, beide oben angeführte Elemente in sich vereinigend, durch Kontrast, Nebeneinanderauftreten, Aufbau, Zusammenfügen, Übereinandertürmen oder Durchkreuzen von verschiedenen Motiven, Empfindungsmomenten und musikalischen Gedankenreihen ihre wesentlichste

Wirkung erzielt.<sup>86)</sup> Wer sich über die feineren Unterschiede genauer informieren will, den kann ich nur nachdrücklichst auf die ausgezeichnete Darstellung von C. Fuchs verweisen, der in seinen „Preliminarien zur Kritik der Tonkunst“ (S. 35) die gesamte Musik hinsichtlich aller ihrer Mittel und Fähigkeiten nach intellektuellen (d. h. Vorstellungs-) und metaphysischen (das sind Willens-) Faktoren ordnet und unser a) etwa in erstere, unser b) in letztere Rubrik einreihet, während ich unser c) ungefähr als Ineingreifen, Komplex, Summe von a) und b) zugleich aufgefasst wissen möchte. Was ich dabei noch besonders hervorzuheben hätte, wäre dies, dass Rubrik c) vor allem den Tummelplatz für die von mir oben als gelegentlicher Inhalt angenommene Idee (wie eben insbesondere für das Musik-Drama als solches) vorstellen würde.

Welche von den soeben erläuterten drei, sagen wir: „Arten“ der Musik wird nun also am vorzüglichsten erhabene Eindrücke auslösen können?<sup>87)</sup> Gewiss am allerwenigsten das figurative Spiel mit Akkorden und nächst diesem die homophone Schreibweise überhaupt; die polyphone Satzart wird ihrer nicht mehr durchaus entbehren; am meisten und ehesten wird das Erhabene aber der zuletzt angeführten, vorläufig sogenannten „dramatischen“, Musik zu eigen sein — die Harmonie als solche wird auch hier etwa die Mitte halten. Und welches Erhabene wird nun wieder diesen besonderen Gebieten zufallen — das Mathematisch-Erhabene oder das Dynamisch-Erhabene? Ist der Musik überhaupt ein Mathematisch-Erhabenes zugänglich? Wir kommen damit auf eine Kardinalfrage, die wir in der Tat hier nicht nur aufwerfen, sondern womöglich auch entscheiden müssen, zumal Hand (vgl. a. a. O., I S. 357) und mit ihm viele Andere die Möglichkeit einer Versinnlichung des Mathematisch-Erhabenen durch die Musik rundweg leugnen wollen, vielmehr mit Vorliebe behaupten, dass diese — schon als die Kunst vornehmlich der Zeit-Anschauung — überhaupt ausschliesslich nur das „Dynamisch-Erhabene“ vertreten könnte. Wohl ist Ersterer im Ganzen auf richtiger Fährte, wenn er ausführt, „es könne der Musik nicht gelingen, in vermeintlich kolossalen Werken ein Mathematisch-Unendliches durch eine angehäufte Menge von Tönen symbolisch zu veranschaulichen“; allein er irrte noch gewaltig, wenn er darin die einzige Möglichkeit für die Musik erblickte, Mathematisch-Erhabenes in sich aufzunehmen. Schon aus Obigem mag ersichtlich geworden sein, dass unsere Rubrik a), oder noch besser dasjenige Gebiet, unter welchem C. Fuchs (a. a. O., wie erwähnt) die intellektuellen

Faktoren der Musik zusammenfasst, sehr wohl die Möglichkeit zu mathematisch-erhabenen Wirkungen, d. h. zu einem Erhabenen der Vorstellung, bietet — wie ja auch der weitere Fortgang meiner Darstellung noch in mehr als einer Hinsicht gerade aufzeigen soll, warum und wie Hand hierin geirrt hat. Und — vorausgesetzt nur, dass wir in dem Vischer'schen Satze (vgl. S. 103 dieser Schrift) vom „Massenauftürmen der Musik“, in welchem sie „mit der Architektur im Quantitativ-Erhabenen wetteifern könne“, jenes „Massenauftürmen“ nicht mit der Hand'schen „angehäuft Menge von Tönen“ schlechtweg verwechseln, sondern darunter ein im Verlaufe etwa von kontrapunktischen Verschlingungen sich ergebendes Über-einanderschieben und Auftürmen von Akkorden, Motiven wie ganzen Tonsystemen begreifen (man denke an zahlreiche Beispiele bei S. Bach und R. Wagner): hätten wir denn nicht auch darin zuletzt ein Mathematisch-Erhabenes zu erkennen? Das Dynamisch-Erhabene findet Hand hingegen im Musikalischen vollauf vertreten, und bei seiner bekannten Konfusion der Begriffe „gross“ und „erhaben“ dürfen wir wohl auch das, was er vom „Dynamisch-Grossen“ der Musik (I, 328) erwähnt, mit in diese Rubrik gleich einrechnen, zumal er ja meint, dass dieses „durch Fülle und Kraft der Töne im Stande sei, vermittelt des Gedankens der Grösse auf Ahnungen eines Unendlichen hinzuleiten“. Ja, wir werden am Ende auch sein allgemein „Erhabenes einer konzentrierten Kraft“ (I, 361) ohne alle Umschweife zum Dynamisch-Erhabenen der Musik nun zählen können. Ebenso Zeising (a. a. O., § 395) scheint das Mathematisch-Erhabene vom Gebiete der Musik, seinerseits vollkommen ausschliessen zu wollen, indem er akustischen oder tonischen Erscheinungen vorzüglich „die Wirkung der aktiv-dynamischen Erhabenheit“ zuspricht; und selbst Karl Köstlin's sonst so konkret-empirische Anschauung („Aesthetik“, S. 148) geht dahin, dass wir dem positiv Erhabenen akustischer Art vermöge unserer Organisation am wenigsten widerstehen könnten, gibt also in Rücksicht auf die Musik und das tonische Gebiet dem Dynamisch-Erhabenen offenbar gleichfalls den Vorzug (bestätigt damit jedoch auch wieder den unmittelbaren psychologischen Effekt — s. oben — dieses besonderen „Dynamisch-Erhabenen“ der Musik). Der einzige, so viel und gern gelästerte, Schilling, obwohl er (vgl. a. a. O., S. 230) das Extensiv- und das Intensiv-Erhabene in der Musik „immer mit einander vereint, in einander verschmolzen“ finden will, hat in dieser Frage anscheinend etwas tiefer gesehen.



Überall da — z. B. bei Bach und Händel — „wo es mehr die wunderbaren Tonverwebungen und tiefen Kombinationen sind, welche zum Staunen hinreissen“ . . . erblickt er nämlich „die extensive Erhabenheit als die vorherrschende“ (a. a. O., S. 232). Überhaupt — meint er — lasse sich annehmen, dass in allen grösseren Werken des Kontrapunktes diese extensive (also mathematische), in allen andern der sogenannt freien Kunst aber die intensive (also dynamische) Erhabenheit es ist, welche oft so wunderbar wirkt, dort aber hauptsächlich nur auf die geistig Durchgebildeten (Tongelehrten), hier jedoch auf jedermann, in dessen Brust ein fühlend Herz schlägt — eine feine und, wie mich dünkt, nicht unbrauchbare Beobachtung, die auch unsere (auf S. 70 dieser Monographie enthaltenen) Feststellungen nicht umzustürzen braucht, obschon sie im Kunstgebiete nun geradezu das umgekehrte Verhältnis für die Wirkung der beiden Grundarten des ursprünglich „Natur-Erhabenen“ annimmt.

Alle die vorerwähnten Aussprüche (bis auf die soeben zitierten Bemerkungen Schilling's) scheinen sich aber immer noch allzu sehr an Jean Paul's Theorie eines optischen und eines akustischen Erhabenen gehalten zu haben, nach welcher alles Mathematisch-Erhabene eben rein und nur optisches, alles Dynamisch-Erhabene dagegen rein und nur wieder akustisches Erhabenes sein sollte, und sie legen daher die Notwendigkeit ernstlich nahe, diese letztere Theorie vorerst einmal auf ihren objektiven Tatbestand und ihre wissenschaftliche Anwendbarkeit zu prüfen. Schon Vischer hat sich bekanntlich klar gegen sie ausgesprochen („Aesthetik“ I, § 95 S. 242), und neuerdings hat sie auch Ed. v. Hartmann (vgl. „Auserwählte Werke“ III, S. 385) als direkt „verfehlt“ bezeichnet. Zweifelsohne dürfen wir auch dem Akustischen nicht ausschliesslich und allein jenes Dynamisch-Erhabene zuschreiben, wenn wir gleichwohl zugeben können, dass dieses immer seine hauptsächlichste Domäne ist und bleiben wird. Das Dynamisch-Erhabene ist vielleicht auch stets akustisch (Vischer, a. a. O. meint gar nur, das Dynamisch-Erhabene sei „häufig, doch nicht immer akustisch“), aber durchaus nicht ist das Akustisch-Erhabene immer ein Dynamisch-Erhabenes. Auch kann — ganz allgemein betrachtet — das Akustisch-Erhabene ein Dynamisch- und Mathematisch-Erhabenes zugleich sein, wie ja auch Hand selber schon „beide oft verbunden“ fand (vgl. S. 96 dieser Schrift), und wie uns schon der Donner im Gebirge lehren mag, der in der Kraft und erschütternden Gewalt seines Schlages ohne Zweifel dynamisch

berührt, in der Eigenschaft seines vielzüngigen, unendlichen Widerhalles aber gewiss noch mathematische Wirkung ausübt. (Näheres hierzu in meiner Sonder-Studie: „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant“, und zwar S. 31 Anm. und 41 Anm.) Ich möchte hier nun die Aufmerksamkeit wiederum auf den bereits früher, gelegentlich der allgemeinen Formulierung des Erhabenheitsbegriffes, von mir entwickelten Unterschied eines „Erhabenen der Vorstellung“ (des Intellectes) und eines „Erhabenen des Willens“ lenken — eine Unterscheidung, die erst jetzt, auf musikalischem Gebiete, ihre rechte Anwendung und eigentliche Erfüllung finden wird. Zur kurzen Darlegung dieses, von mir besonders nachdrücklich betonten, weil bisher fast stets geleugneten, „Erhabenen der Vorstellung“ auch in der Musik möge zunächst ein interessanter Satz aus Hand aufgezeichnet sein, bei dem es nur merkwürdig bleibt, dass unser Aesthetiker aus ihm sich nicht zur einzig folgerichtigen Annahme auch eines Mathematisch-Erhabenen für die Tonkunst ohne Weiteres bekehrt hat. Jener Satz lautet (I, 359f.), wie folgt: „Das Gefühl des Erhabenen wird von einem sogenannten musikalischen Gedanken aufgenommen, wenn die Fortschritte in Harmonien oder in einzelnen Stimmen entweder so sich erweitern und erheben, dass sie in's Unendliche zu streben scheinen, (oder wenn sie die Kraft auf nahe liegende Punkte vereinen und so innere Fülle mit Würde behaupten).“<sup>88</sup>) So zweifelhaft es uns daran erscheinen muss, ob das Gefühl des Erhabenen von einem musikalischen Gedanken wirklich, wie der Verfasser annimmt, „aufgenommen“ werden könne, so wenig Bedenkliches hat für uns doch die Annahme an sich, dass in der Tat durch jenes „Sich-Erweitern“ und „Sich-Erheben“ der Stimmen oder Harmonien „Unendlichkeit angeregt“, Erhabenheits-Stimmung dabei geweckt werde: sein „Entweder — Oder“ in jenem Satze bestätigt uns nur die zwei Möglichkeiten aller erhabenen Wirkung, einer mathematischen und einer dynamischen, auch bei der Tonkunst. Es wäre sonach wohl gleichsam das Moment einer Linienführung, des „Graphischen“, der Zeichnung in solchen melodischen oder harmonischen Fortschritten, mithin ein mehr räumliches Element in der zeitlichen Musik, was den Intellect als Grösse beschäftigend auf assoziativem Wege den Eindruck der (mathematischen) Erhabenheit wachriefe. So spricht Fuchs (in der bereits mehrfach erwähnten Schrift, S. 35) indem er — hier seine beiden Haupttrubiken: „intellektuelle“ und „metaphysische Faktoren“ der Tonkunst, näher

erläuternd — die ersteren noch einzeln genauer aufzählt, *sub* 3 von der „Figuration“, als dem „Auf- und Absteigen einer Reihe von Tönen in Stufen oder grösseren Intervallen, und der Mischung dieser beiden Richtungen d. h. im Ganzen ihrer Zeichnung für den anschauenden Sinn“, und *sub* 8 von dem „Interesse der Architektur eines Tonstückes, als der Gesamtsumme aller vorher schon erwähnten räumlich-konstruktiven Elemente“. Diese „vorher schon erwähnten, räumlich-konstruktiven Elemente“ waren nun aber folgende: „hohe und tiefe Töne“, „Tonreihen“, die bereits zitierte „Figuration“, das Interesse der „Konsequenz“, will sagen: der gleichartigen Folge der Figuration — „Sequenz“ derselben Tonfolge auf anderer Stufe (bis hierher alles nur in Anwendung auf eine Stimme); ferner „Textur“ (Verweben der Figuration mehrerer Stimmen), „Struktur“ (der Komplex von Figuration, Konsequenz und Textur), „Proportion und Symmetrie“ im Satz wie Periodenbau. Die „Architektur“ war wieder in zwei besondere Unterabteilungen „a) Dimension“ und „b) Disposition“ zerfallen, und später, nach ihr, begegnen wir noch einer Anführung von „Konstruktion“ (Struktur + Architektur), sowie (unter II) derjenigen von „Homophonie“ (höchste Steigerung des *Unisono*) und „Polyphonie“ (Kontrapunkt). Alle diese besonderen formalen Elemente würden also in Betracht kommen können, wo es sich darum handelt, ein „Erhabenes des Intellektes“ aufzustellen. Dahingegen werden wir, wenn wir bei Fuchs (ebendasselbst) I. die vokale, instrumentale und universale Phonetik, II. die Dynamik nach Akzentuation und Gradation, III. die Dramatik, und zwar darunter alles rhythmische Wesen (Rhythmus, Takt, Tempo) und alles Rhetorische (Floskel, Phrase, Rezitation und diese wieder potenziert zum Motiv, Thema und Melodie), endlich IV. die Harmonik (d. h. die euphonische und die antiphonische) — sämtlich unter den „metaphysischen“ (Willens-) Faktoren der Tonkunst aufgezählt finden, sofort auch wissen, welchen Tongebieten das „Erhabene des Willens“ vornehmlich zufallen dürfte. Indem Steinitzer (a. a. O., S. 116) „das Moment der Grösse im Schönen, das Erhabene,“ „zumeist in das Gebiet der Klangfarbe und -Stärke“ versetzt und an anderer Stelle (S. 67 f.) mit Bezug auf das Rhythmische die Möglichkeit erhabener Eindrücke in einer Verlangsamung des mittleren Tempo's sieht, sagt er im Grund also nichts anderes, als was wir soeben mit unmittelbarem Anschluss an Fuchs in systematischer Aufzählung näher darzulegen versucht haben; nur sagt er eben schon auf diesem Gebiete etwas zu

wenig und scheint obendrein die andere Seite, die „intellektuellen“ Faktoren der Musik, von denen seine Schrift doch auch gar mannigfaltig schon zu reden weiss, hier gänzlich noch übersehen zu haben, da auch er gar nichts weiss (oder doch nichts wissen will) von einem „Erhabenen des Intellektes“ in unserer Kunst. Um dieses nunmehr dem Leser noch verständlicher und die in Kürze von mir hier aufgestellte Unterscheidung einer mathematischen und dynamischen Erhabenheit in der Tonkunst überhaupt vollends klar zu machen, empfiehlt es sich vielleicht, sie an einem ungemein instruktiven Exempel aus einem bekannten klassischen Meisterwerke noch etwas deutlicher zu umschreiben. Bei seiner Schilderung und Erklärung der Erhabenheit eines *Crescendo* führt Zeising (a. a. O., § 396) als Beispiel auch das berühmte „Es werde Licht“ usw. aus Jos. Haydn's „Schöpfung“ an. Die Wirkung, wie er sie beschreibt, wäre ohne Zweifel weit mehr eine intellektuelle zu nennen; indes kann nach der Partitur-Vorschrift kein Zweifel darüber sein, dass bei dieser Stelle eine rein „dynamische“ Wirkung vom Komponisten selbst gemeint und beabsichtigt war, wie eine solche denn auch einen weit stärkeren, grossartigeren, sagen wir: entschiedeneren Eindruck von Erhabenheit in diesem Falle hinterlässt. (Wobei ich jedoch durchaus nicht in Abrede stellen will, dass auch die gespannte Erwartung, die in einem *Crescendo* hier läge, sehr vorteilhaft mit zur Herbeiführung einer erhabenen Wirkung bei dem Worte „Licht“ beitragen möchte.) Was ich damit sagen will, ist — in wenigen Worten erzählt — dieses: Gelegentlich einer Aufführung jenes Werkes durch die „Musikalische Akademie“ zu München war in den Lokalblättern zu lesen, dass der Dirigent, Hofkapellmeister Levi, „eine ganz ausserordentliche und wichtige Nüance“ bei der Wiedergabe dieser Stelle angebracht habe (die freilich unsere durchschnittlichen Taktschläger sich meist entgehen lassen, obwohl sie sich, wie gesagt, genau vorgezeichnet findet).<sup>89)</sup> Entgegen dem sonst beliebten und leider zu meist üblichen grossen *Crescendo* bis zum Worte „Licht“ hin, bei: „Und es ward Licht“, welches dann — auf diese Weise vorbereitet — stets mit *fff* eintrat (als ob Gott das Licht aus dem Chaos nach und nach erst herausgerungen, der Finsternis gleichsam entwunden, und nicht vielmehr plötzlich, mit einem Male aus dem Nichts geschaffen hätte!), liess Levi also die ganze vorausgehende Stelle bis unmittelbar zu jenem entscheidenden Worte hin *pp* oder doch *p* bringen, dieses Wort aber nun mit voller Wucht, Stärke und Gewalt, gleich einem blendenden Strahle, erschütternd *ff* ein-

fallen. Die Wirkung soll (nach den übereinstimmenden Berichten der bezüglichen Blätter) „überwältigend“, „unbeschreiblich“, „grossartig“, „erhaben“ gewesen sein, und ich glaube, wir dürfen getrost annehmen, dass mit letzterem Prädikat nicht etwa nur mehr ein „über das bisher Gewohnte sich Erhebendes“ gemeint sein sollte. Wirklich können wir uns sehr gut denken, dass solche rein dynamische Wirkung auf den Willen („dynamisch“ natürlich hier im Sinne von „dynamisch-erhaben“ gebraucht) weit kräftiger, unmittelbarer und packender sein musste als jene sonst beliebte, immerhin auch nicht ganz wirkungslose, *Crescendo*-Steigerung des landläufigen Konzert-Schlendrians, welche meistens nur die Vorstellung beschäftigt und im günstigsten Falle eine nur schwächere Mischung beider Arten von Erhabenheit eben heraufführen wird. Der durch das Bibelwort hier mit angeregte religiös-erhabene Eindruck gehört zunächst noch gar nicht hierher und tut jedenfalls nicht so viel zur Sache, als man vielleicht billiger Weise hierbei annehmen sollte. Ich gebe gewiss zu, dass der Text hier die Wirkung desto mehr erhöhen oder doch unterstützen wird, je mehr er (nicht nur schon bei Pseudo-Longin, sondern auch das ganze 18. Jahrhundert hindurch) bei den Aesthetikern als eines der vorzüglichsten Beispiele eines Rhetorisch-Erhabenen längst bestens akkreditiert erscheint.<sup>90)</sup> Aber das steht doch wohl ausser aller Frage, dass in unserem Falle eine Erhabenheit ganz anderer Art, wie diejenige ist, welche uns das Wort allein bieten könnte, selbständig neu hinzu tritt, — eine Erhabenheit, die eben in der Musik selber und deren spezifischen Eigentümlichkeiten ihre letzte Erklärung findet, und deren Wirkung im Wesentlichen die bleibt, dass ein Individuum, welches sich solchem plötzlichen Tonschwallen, solcher unerwarteten Bedrohung und direkten Bestürmung seines „sinnlichen“ Menschen gegenüber noch mit Lust behauptet, sich auf Grund solcher negativen Lust nach seiner „übersinnlichen“ Natur alsbald zugleich auch gesteigert, erhoben fühlen wird. Nur zeigt sich darin wiederum eine Mischung von „aesthetischem“ und „psychologischem Effekt“, und es muss sogar angenommen werden, dass hier der psychologische mit einem gelinden *Plus* doch überwiege — wie denn überhaupt allen oben (nach Fuchs) angeführten „metaphysischen“ (Willens-)Faktoren, gemäss den physiologischen Grundbedingungen dieser unserer Kunst, ein mehr oder minder starkes Hervortreten des spezifisch Physiologischen noch eigentümlich sein möchte und hier der „psychologische Effekt“ gewiss nie gänzlich wird ausgeschaltet bleiben können. . . .

Ich habe mit vorstehenden Andeutungen erst ein Präludium zu allem Folgenden gegeben, habe diesem, wie mit einem „Präambulum“, sozusagen nur das geeignete Relief verleihen wollen — wobei immerhin da und dort schon recht belehrende Streiflichter auf unsere gewichtigen Haupt- und Grundfragen mit abgefallen sein mögen. Indem wir uns jetzt der Frage der objektiven Fähigkeit einzelner musikalischer Formen, ein Unendliches im Subjekt anzuregen, spezieller zuzuwenden, werden wir uns — im Sinne der Prinzipien moderner Forschung, die in solch' heiklen Fragen (wie deren nicht nur die Musikaesthetik unzählige aufweist, sondern gerade die Frage nach der Erhabenheit und deren sorgfältige Bestimmung eine ist) tunlich exakt stets vorzugehen liebt — in erster Linie nur an diejenigen musikalischen Formgebiete halten, an welche sich in durchaus positiver und empirischer Weise anknüpfen lässt, welchen wir also auf dem Wege physikalisch-akustischer oder doch psycho-physiologischer Untersuchung, d. h. einer Beobachtung durch den äusseren oder inneren Sinn, irgend wie beizukommen vermögen. Und es gibt deren in der Tat auch mehrere in der musikalischen Aesthetik. Von der berühmten „Klanganalyse“ eines Helmholtz und den wertvollen physiologisch-psychologischen Forschungsergebnissen eines Wundt u. A. bis zu den Untersuchungen von Hausegger und Steinitzer<sup>91)</sup> bieten uns Physik, Physiologie wie Psychologie „exakte“ Anknüpfungspunkte genug, von gar mannigfacher Art. Nur müssen freilich allen diesen Reflexionen als Prinzip oder Motto drei Sätze dreist vorangestellt werden, die ich merkwürdiger Weise in einer Schrift über Architektur, in der schon einmal (Anmerkung 32) zitierten Dissertation von Heinrich Wölfflin: „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ (München 1886, S. 4), finden sollte; die Sätze: „Hätten wir nicht die Fähigkeit, selbst in Tönen Gemütsbewegungen auszudrücken, wir könnten nie und nimmer die Bedeutung fremder Töne verstehen.“ . . . . „Um die Theorie des musikalischen Ausdruckes zu verstehen, ist es nötig, die eigene Hervorbringung der Töne, die Bedeutung und Verwendung unserer Stimmittel zu beobachten.“ . . . . „Das Ohr ist das perzipierende Organ; aus der Analyse der Gehörsvorgänge (allein) könnte der Stimmungsgehalt der Töne niemals begriffen werden.“ Es wird sonach auch die Tonkunst stets in ein Verhältnis zu uns selbst treten müssen, und auch ihr Schönes immer in einem Gemäss-Sein unseren Anschauungsformen wie unserem subjektiven Ausdrucksvermögen zuletzt bestehen; das Musikalisch-

Erhabene dagegen wird, indem gewisse Formen unsere individuelle Organisation zu überragen oder zu überschreiten scheinen, unser Unvermögen, diese dem Ungeheuren gleichzustellen, für den einzelnen Fall aufdecken und besonders darin sein Vorhandensein ankündigen, vielmehr besser gesagt: dadurch seine Konzeption beim Subjekt anregen, dass wir es „nicht mehr nachzubilden vermögen“.

Die empirische Psychologie gibt uns nun drei, in diesem Sinne durchaus exakte, Grundlagen an die Hand, aus denen sich die „psychologische Bedeutung musikalischer Formen“ immerhin präzise genug, wenn auch mehr vereinfacht, ableiten lässt: 1) den subjektiven Gehörsvorgang im aufnehmenden Organ und die aus der Analyse der Tonempfindung gewonnene Theorie der objektiv vorhandenen Partial- und Kombinationstöne; 2) die Respiration als Lebensäusserung; 3) das Wesen des Pulsschlages als Lebensbewegung. (Diesen dreien könnte vielleicht noch, als vierte im Bunde, die wichtige Tatsache der Innervation angereicht werden, welche hin und wieder in Betracht kommen bezw. als Erklärung berechnete Anwendung finden möchte.) Die Helmholtz'sche Klanganalyse lehrt aber, dass auf objektive Luftschwingungen hin, welche die äusseren Teile unseres Gehörganges treffen, in dessen Innerem mittelbar eine subjektive Erschütterung unseres Nervensystems erfolgt. Die einzelnen Klänge, welche an unser Ohr schlagen, zerfallen also wieder in die einfachen Schwingungen ihrer Partialtöne und erzeugen ausserdem beim harmonisch-musikalischen — worauf es uns hier gerade ankommt — Zusammenklang (Intervall und Akkord) eine bestimmbare Reihe von tieferen und höheren Ober- oder selbst Kombinationstönen. Alle diese Schwingungen nämlich erregen im Gehörgange selbst (im sogenannten Corti'schen Organ) sympathische Schwingungen vermutlich je gleichgestimmter feiner Nervenfasern, die sich bis in's Gehirn fortpflanzen und sich unserm Gefühle wieder als Lust- oder Unlust-Empfindung, d. h. als Förderung oder (wenn aus der Kombination Schwebungen entstehen) als Hemmung unseres Organismus, mitteilen.<sup>92)</sup> Untersuchen wir diese Analyse weiterhin auf ihre tiefere Bedeutung für unseren Gedankengang, so ergibt sich ohne Weiteres, dass, je grösser, voller und reicher von Klängen und an Obertönen die Klangmasse ist, welche an unser Ohr dringt, um so umfassender, gewaltiger und unwiderstehlicher auch der Reiz und also die ganze Erschütterung unseres Nervensystems ausfallen wird, um so problematischer daher unser Widerstand und der Wunsch, hier noch zu messen, zu scheiden und zu

ordnen, wird sein müssen. Prüfen wir die Analyse endlich auf ihre eigentlichen Konsequenzen, so ergibt sich zuletzt die grössere Rauigkeit, Dumpfigkeit und Dunkelheit aller Klänge mit mehr Kombinationstönen und stärkeren Schwebungen. Dort wie hier unterliegen wir mehr oder minder physisch!<sup>93)</sup> Hören wir also schon von einzelnen Instrumenten, z. B. von Orgel und Posaune, mit seltener Übereinstimmung als von „erhabenen“ reden,<sup>94)</sup> so kann es sich bei diesem Eindrucke nur um dreierlei handeln: um die Klangfarbe, d. i. zugleich Klangfülle, der von ihnen zusammen produzierten Schwingungen und ihre Klangstärke,<sup>95)</sup> sodann auch um das Verhältnis dieser Instrumente zum menschlichen Atem bzw. der menschlichen Stimme. „Der Mensch ist das Mass der Dinge“ — so sagten ja schon die Alten! Während der Gebrauch der Blasinstrumente sich nirgends von den Bedingungen menschlicher Respiration emanzipieren kann und diese letztere bei den Streichinstrumenten in der Bogenstricheinteilung doch noch ihr Analogon findet, ist die Orgel hierin keinerlei Beschränkungen mehr unterworfen. Kommt dazu noch die ausserordentliche, überreiche Fülle ihrer zusammenklingenden Töne und, je nach Registrierung bzw. Schwellergebrauch, die imposante Stärke ihres Schalles, so brauchen wir gar nicht erst an die meist auch noch ersichtlich zur Schau getragene äussere Riesengrösse dieses Kircheninstrumentes zu denken, um uns alsbald nicht weiter mehr zu fragen, woher hier der erhabene Eindruck wohl komme und dass er nicht ausschliesslich von religiösen Ideen-„Assoziationen“ herrühre.<sup>96)</sup> Wie der Mensch schon allgemein das Mass der Dinge, so ist eben insonderheit die menschliche Stimme der Massstab für die Kräfte aller anderen Instrumente; über einen Blasebalg, wie ihn der Kalkant hier in Bewegung setzen kann, hat die menschliche Lunge ebenso wenig, wie über ein solch' unerschöpfliches Tonmeer von grösster Machtfülle ein noch so grosses Orchester, zu verfügen! Und, war es hier bei der Orgel diese Freiheit im Luftverbrauch,<sup>97)</sup> die Fähigkeit zu beliebig langem und starkem Aushalten der Töne, so ist es dann bei der Posaune wiederum die eigentümlich voluminöse Klangfülle und der brausende, stark vibrierende Klangtimbre dieses Instrumentes, welche unsere vokale Organisation hinter sich zurücklässt. Die ganz eigenartige Klangfarbe dieses Instrumentes, wie auch der dröhnend-schmetternde Klang der Trompete, entsteht durch mehr oder minder scharfe Dissonanzen der Obertöne; besitzt das Instrument gleichzeitig bedeutende Stärke (wie eben die Trompete), so „gewinnt der Klang den Charakter einer energischen



Kraft“; überwiegt der Grundton, so erscheint diese gewaltige Kraft durch Ernst gedämpft, oder sie tritt (wie bei der Posaune) mit Ernst gepaart auf — so Wundt (a. a. O. I, S. 471, 393). Ganz in dem Masse nun, als andere Instrumente, z. B. Kontrabass oder weitere Blechinstrumente, an solchen physikalischen Voraussetzungen und technischen Eigenschaften Anteil haben, werden auch sie mehr oder weniger erhabene Wirkungen hervorzurufen vermögen; und eben daher kommt es denn wohl auch, dass uns Violinen, Bratschen, Violoncelli, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner usw., d. h. alle jene Instrumente, die sich nach Tonumfang, Klangcharakter bezw. -Stärke in einem Mittelmasse spezifisch menschlicher Fähigkeiten bewegen, der menschlichen Stimme ähneln oder doch Vertrautem sich nähern, — uns nie oder, wenn überhaupt, dann nur auf Grund anderer weitiger formaler Elemente einmal als erhaben erscheinen.

Erst recht im Rhythmischen findet sich ein positiver Anhaltspunkt, um Erhabenheit in vereinzelten Fällen nachweisen zu können. Steinitzer (a. a. O., S. 67) hat schon sehr zutreffend bemerkt: „Die Annahme eines mittleren Tempo's, welches unserer Lebensbewegung (Pulsschlag!) homogen ist, bildet den Massstab zur Auffassung der übrigen“, und so ziemlich alle „exakten“ Forscher, wenigstens unter den namhaften Musikaesthetikern einer zeitgemässen Empirie, dürften heute auf diesem Standpunkte stehen, zum Mindesten an einer Beziehung des „Rhythmus“ (im weiteren, wie des „Tempo's“ im engeren Sinne) zum menschlichen Herzschlage festhalten.<sup>98</sup>) Allein, wenn erstgenannter Autor auch ganz richtig weiterfährt: „Die Annäherung vom mittleren Tempo an die untere Grenze der Schnelligkeit empfindet der Hörer als Zurückhaltung, Verlangsamung der natürlichen Lebensbewegung, indem er einer Bewegung folgt, die langsamer ist als die letztere,“ — so hat er doch noch keine Erklärung dafür gegeben, warum denn Erhabenheit nicht auch sich einstelle bei einer Annäherung des Tempo's an die obere Grenze der Schnelligkeit, da der Hörer einer Bewegung folgt, die schneller ist als seine natürliche Lebensbewegung; wenigstens betont er ausdrücklich (S. 69), dass auch diese letztere Annäherung einer Hemmung unseres Lebensprozesses gleichkommen könne — eine Anschauung, die ich nur sehr mit Vorbehalt teile. Ich glaube, die Lösung wird unschwer darin zu suchen sein, dass der Verfasser eben irrtümlich auch bei einer Beschleunigung des Tempo's von solcher „Hemmung“ unserer Lebensbetätigung schlechthin spricht; es kann sich hier doch nur um eine Erhöhung und Förderung unseres

Daseinsgefühles: bis zur Empfindung, dass der Seele Schwingen verliehen seien<sup>99</sup>), wo nicht bis zum Hinreissenden oder Hingerissensein des Subjektes, handeln, weil — da nun einmal die Musik von Menschen ausgeführt sein muss — die Schnelligkeit notwendiger Weise auch eine obere Grenze erreicht, über welche hinaus überhaupt keine menschliche Fähigkeit der Ausführung mehr reichen wird. Hingegen findet nach unten zu eine eigentliche Grenze der Verlangsamung nicht — oder doch nicht im gleichen Sinne statt; wobei denn allerdings eine allzu starke, allzu auffallende Verzögerung der Bewegung durch ihre Annäherung an eine völlige Aufhebung unserer Lebensfunktionen (Stillstand = Tod) psychische Beängstigung oder doch physiologische Beeinträchtigung in gesteigertem Grade bei sich führen kann.<sup>100</sup>)

Was wiederum das Melodische betrifft, so ist es geradezu charakteristisch, wie übereinstimmend von Aesthetikern und kompetenten Theoretikern vorzüglich „tiefe Töne in langsamer Bewegung“ erhaben genannt zu werden pflegen, und zwar immer gleichsam in einem und dem selben Atemzug, als gehörten beide Bestimmungen ganz unmittelbar schon zusammen. Dass eine solch' zwingende, ganz bestimmte Ideenverbindung zwischen diesen beiden Elementen vorliegt, ist denn auch durchaus nicht mehr zu bezweifeln. Das Analoge wäre etwa darin zu suchen, dass eine grosse Masse mit beträchtlicher Schwere sich immer langsam fortbewegt, so dass man also von der langsamen Bewegung rückwärts auf die Schwere und Grösse des sich fortbewegenden oder fortbewegten Gegenstandes schliesse<sup>101</sup>) — wie dies eigentlich ja schon in der alten griechischen Bezeichnung der tiefen, weil langsamer schwingenden, Töne: βαρεῖς = schwere sich ausspricht.<sup>102</sup>) Allein es ist damit doch noch nicht alles gesagt, was zur Erklärung da zu sagen wäre, und ich möchte mir hier schon gern erlauben, unter Berufung auf einen von mir bereits früher (im „Musik. Wochenblatt“ 1886, No. 24/25) veröffentlichten Artikel: „Zur Aesthetik der Tonkunst“, noch einen eigenen Versuch der Erklärung bzw. Bestimmung mit daran zu knüpfen. Ich habe mich nämlich dort unter anderm auch über die doch ganz merkwürdige Herkunft der Begriffe (bzw. Empfindungen) von „hoch“ und „tief“ bei Tönen mit grösserer und geringerer Schwingungszahl, d. h. über jene seltsame Übertragung der Raum-Anschauung auf Vorgänge der zeitlichen Klangwelt, näher ausgesprochen. Natürlich können wir hierbei nicht — wenigstens noch nicht — das ganze Problem der Raum-Symbolik in der Musik zugleich aufrollen: eine über-

aus schwer wiegende Frage, auf welche wir bei Gelegenheit aber noch zurückzukommen haben. Sicher muss es doch zu ernstem Nachdenken anregen — und hat die Geister auch vielfach schon anhaltend beschäftigt: zu ergründen, wie gerade diese regelmässigen, allgemein üblichen und auch gemeingültigen Bezeichnungen (bezw. der in ihnen sich ankündigende „psychologische Vorgang“) wissenschaftlich wohl zu erklären ist.<sup>103)</sup> Denn, wollten wir zu dessen Begründung z. B. von den räumlichen Vorstellungen der Instrumente ausgehen, so müssten ja beim horizontalen Klavier etwa die höher liegenden (oder zu greifenden) schwarzen Tasten die „hohen“, die weissen Tasten demgegen die „tiefen“ Töne vorstellen; oder wiederum beim vertikal gehaltenen Violoncello die in der ersten Lage (oben) gespielten: jene „hohen“, die durch den Daumenaufsatz (unten) erreichten: die „tiefen“ Töne sein — während doch jeder Kenner weiss, dass genau das umgekehrte Verhältnis gerade hier vorliegt.<sup>104)</sup> Führen nun schon diese Annahmen ohne Weiteres *ad absurdum*, so würde auch der andere Deutungsversuch gar bald in die Brüche geraten, der sich die Sache mit gezwungener Beziehung dahin zurechtlegte, dass jene Begriffe vielleicht von den Tierlauten in der Natur hergenommen sein könnten, insofern alles in der Tiefe lebende, auf der Erde Rücken einherkriechende, schleichende oder trotende, Getier oder Gewürm, Monstrum wie Reptil vorwiegend auch in „tiefen“ Tönen sich zu ergehen pflege, wohingegen die fliegend-bewegliche, über der Erde schwebende und himmelwärts sich schwingende Insekten- oder gar Vogelwelt bekanntlich mit Vorliebe in hohem und schrillen Getöne sich Luft zu machen suche. Ich sage, diese Deutung muss ebenfalls in die Brüche gehen; denn die eine Tatsache, dass die just in den höchsten Tönen zirpende Grille unter den Gräsern sich zu verstecken, somit tief unten gerade zu sitzen pflegt, sollte doch schon eines Besseren belehren und uns sofort zeigen, dass auch dieses, so schöne „System“ sein ganz gewaltiges Loch hat. Etwas weiter dürfte man allenfalls noch mit einer Heranziehung unserer ansteigenden oder abfallenden Notenschrift<sup>105)</sup>, aber selbst damit auch wieder nicht zum eigentlichen Ziele gelangen, da streng historische Betrachtung weit eher zu der Auffassung hinleitet, dass mit Erfindung dieser Schriftzeichen, erst in Neumen, dann mit Linienstufen in Mensuralnotation, etwas wie Nachmalung eines längst beobachteten Auf und Ab der Tonbewegung — also Veranschaulichung eines in den Tonfolgen bereits vorher empfundenen Ansteigens oder Herabsinkens bezweckt war. So glaubte ich denn

— derartige Zwischenbetrachtungen samt und sonders verwerfend, aber ausgehend etwa von dem Satze Josef Kohler's: „Die Farbe steht der Musik schon durch die gleichen Gesetze der Aetherschwingungen am nächsten“ (vgl. allenfalls auch noch Gg. Fr. Eug. Kastner: „Les flammes chantantes“!) — in besagter Abhandlung zunächst einmal die so oft beobachtete und so gern auch hervorgekehrte Analogie zwischen Schall- und Licht-Empfindungen zur Erklärung des genannten Phänomens heranziehen, in ihr eine Art von „physiologischer“ Grundlage jenes psychologischen Vorganges und jener ästhetischen Bestimmungen annehmen zu sollen; wobei denn die räumliche Anschauung von „hoch“ und „tief“ erst sekundär hinzugetreten, für's Erste also „assoziiert“ gewesen wäre.<sup>106)</sup> Wie nämlich helle und lichte Farben stets ungleich rascher schwingen als dunkle und düstere, so hinterliessen — dieser meiner Behauptung nach — auch die Töne, die eine grössere Schwingungszahl aufweisen, unmittelbar und ganz naturgemäss zumeist einen hellen, lichten, hingegen wiederum diejenigen, welche in geringeren Zahlen schwingen, einen dunklen, düsteren Eindruck beim Hörer.<sup>107)</sup> Was aber dunkel und düster ist, ist meist in der Tiefe, drunten (Abgrund, Schlucht usw.); was hell und licht dagegen, in der Höhe (Sonne, Aether usw.) — daher die erst übertragenen und damit alsbald wieder lebendig verknüpften Begriffe „hoch“ und „tief“!

Nun bin ich zwar heute so ziemlich davon überzeugt, dass auch diese Interpretation nicht ganz oder doch erst indirekt zureicht, während uns die zwangloseste Erklärung bewusster Klangerscheinung auch hier wieder das menschliche Stimmorgan liefern dürfte; d. h. mit andern Worten: den eigentlichen Schlüssel für die ursprünglich zu Grunde liegende Empfindung bildet zuletzt doch wohl nur jene streng tatsächliche Beobachtung, dass der Sänger, unter Hoch- oder Tiefstellung seines Kehlkopfes, sowie mit Anspannen oder Nachlassen der Stimmbänder, zur Erzeugung der schneller schwingenden („höheren“) Töne unwillkürlich die Kopf-Resonanz oben, bei Herstellung aber der langsamer schwingenden („tieferen“) Töne Brust- und sogar Bauchhöhlen-Resonanz von unten mit heranzieht.<sup>108)</sup> Trotzdem aber scheint die (oben von mir begründete) übertragene Betrachtung dieser Dinge schon sehr bald eingesetzt, sich dem menschlichen Gefühle zudem mehr und mehr gleich wie ein „Elementares“, d. h. unmittelbar und wesentlich bereits Gegebenes, nicht etwa nur „Symbolisches“ oder etwa durch Konvention erst

Hinzugekommenes, aufgedrängt bzw. auch allenthalben zwingend mitgeteilt und darein gemischt zu haben<sup>109</sup>); und sie ist darum seither auch zur Erklärung komplexer Gefühls-Prozesse wie komplizierterer Gemüts-Bewegungen ohne allen Zweifel, als wohlbegründet in solchem Zusammenhange, mit aufrecht zu erhalten.<sup>110</sup>) Vor allem ist es hier aber wieder die drängende Frage der Erhabenheits-Wirkungen von „Hoch“ und „Tief“, bei welcher sie nicht nur völlige Anwendung erfährt, sondern geradewegs so recht erst zum Austrage kommt. Denn, soll — nach Vischer — das Dunkel ein Bestandteil und wesentliches Moment aller Erhabenheit ausmachen, so leuchtet ohne Weiteres ein, dass die nach Obigem mehr auf dieses „Dunkel“ hinweisenden, mit ihm verwandten tieferen Klänge für Anregung wie Hervorbringung erhabener Regungen unbedingt den Vorzug genießen. So sagt denn auch Gustav Engel („Aesth. d. Tonk.“, S. 48): „Die ernste und erhabene Richtung wird sich also mit der tieferen Hälfte der Tonreihe einheitlicher verbinden“; allerdings fährt er (ebenda) noch fort: „die heitere und spielende besser mit der höheren. Die höchsten Töne eines Soprans eignen sich ebenso wenig für das Ernste und Erhabene als die der Flöte; nur die Violine vermag noch in sehr hohen Lagen, wahrscheinlich weil sie an Obertönen reicher ist, durch erhabene Gefühlstiefe zu wirken.“ („*Benedictus*“ aus Beethoven's *Missa Solemnis*, Beginn und Schluss des Vorspieles zu Wagner's „Lohengrin“, Richard Strauss' „Zarathustra“-Tanz!) Wir werden sonach doch gut tun, zu sagen: Genau, wie die erhabene Wirkung bald in Dunkel, Abgrund, Tiefe sich ankündigt, bald aber auch die erhabene Vorstellung zur Azurbläue wieder hinanführen und mit dem Begriffe des „Himmlichen“ sich verbinden — kurz: die „Erhebung“ suchen oder in sich tragen kann, ebenso dürfen wir das Erhabene der Tonkunst vorzugsweise zwar in jenem nachgewiesenen Dunkel der „tieferen“ Tonlagen wohl aufsuchen, jedoch auch im Lichten der „höheren“ Klangsphären wahrlich nicht ganz übersehen noch verschmähen. Andererseits bedeutet, wie schon berührt, raschere Schwingung, d. h. Vermehrung der Lebensbewegung, für uns mit Herztätigkeit in Odem und Pulsschlag ausgestattete Lebewesen eine Beförderung, Erleichterung und Erhöhung unseres Daseinsgefühles, also Wohlfinden, damit aber Frohsinn, Heiterkeit, überlegenen Humor usw.; während langsames Schwingen einer Beklemmung, Beeinträchtigung, Zurückdämmung und Abdämpfung unseres Lebens- und Lustgefühles gleichkommt, daher mehr Ernst und Traurigkeit, oder doch strenge Würde

und Schwermut nun einmal im Gefolge hat. In diesem Sinne ist es sehr instruktiv, bei Wilhelm Wundt (a. a. O. I, S. 471, 478 ff.; vgl. auch 487) im Näheren nachzulesen, wie — auf Grund der Abhängigkeit des Gefühls von der Qualität der Empfindung — sich bei tiefen Tönen und langsamer Bewegung folgerichtig der Eindruck des Ernstes und der Würde, hingegen bei hohen der von Heiterkeit, Frohsinn und Scherz gern einstellt; und Rich. Wallaschek schreibt (a. a. O., S. 175) hierzu noch überdies: „Die Trauer stimmt uns herab, die Freude spornt uns an, so kommen wir bei der ersteren in tiefere, bei der letzteren in höhere Regionen; aus demselben Grunde werden wir bei der ersteren uns langsamer bewegen als bei der letzteren.“ Indessen wird es selbst nach allen solchen Voraussetzungen — ja, nach diesen erst recht wieder — für uns heissen müssen: In demselben Grad und Umfang, in welchem der Ernst oder die Würde zwar Erhabenheit nicht selbst schon sind, wohl aber letztere die ersteren unwillkürlich bei sich führen kann — ganz in demselben Masse werden auch mit „tiefen Tönen in langsamer Bewegung“ erhabene Wirkungen vornehmlich erreicht werden können. Und allerdings wird dann ebenso auch die Folgerung unmittelbar daran mit anzuknüpfen sein: Wie nicht nur der gemessene Ernst eine notwendige Ingredienz zum überwältigenden Erhabenen zeitweilig bildet oder Würde die auserlesenen Erhabenheit-Stimmungen da und dort allein begleitet, sondern erhabene Art und Erhabenheit-Laune mitunter sich ganz gut auch in der sprudelnden Heiterkeit eines wahrhaft überlegenen Humors sich äussern mag — kurz, wie das Erhabene nicht nur im „Geist der Schwere“ zu liegen braucht, sondern auch in den „leichten Füßen und leisen Sohlen“ einmal zu finden ist: ähnlich wird das „Erhabene der Musik“, bei aller naheliegenden Bevorzugung des „Tiefen in langsamer Bewegung“, stellenweise doch auch dem „Hohen in schneller Bewegung“, oder selbst wieder dem „Hohen in langsamer“ und sogar noch dem „Tiefen in schneller Bewegung“, nicht ganz fremd bleiben. Die Sache einer gewissenhaften Analyse aller Bestandteile wird es jedes Mal sein müssen, die physikalischen Vorbedingungen wie physiologischen Grundlagen und psychologischen Charakterzüge im Einzelnen darin aufzusuchen, alles Zweckdienliche tunlich zuverlässig dabei festzustellen.

Am schlimmsten und unsichersten wohl — d. h., nach Lage der Dinge eben: am wenigsten zuverlässig — ist es mit einer befriedigend exakten Bestimmung erhabener Wirkung der Tonkunst vorerst noch auf dem so reichen und anscheinend unerschöpflichen Gebiete

musikalischer Harmonik bestellt; so viel hierin auch schon von bedeutenden und arbeitsamen Forschern geleistet worden ist — noch stecken wir da in den leidigen „allerersten Anfängen“ und liegt gar vieles sehr im Argen.<sup>111)</sup> Namentlich, was die psychologische Bedeutung von Dissonanz und Konsonanz, insonderheit noch ihre geordnete Verbindung und die naturgemässe, jeweils zuständige Auflösung der ersteren in letztere — ja auch, was eine Systematik der Modulation und der regelrechten Aneinanderreihung von Akkordfolgen anlangt, sind uns Theorie, Aesthetik wie Psychologie trotz aller „Klangschlüssel“ und „Klangschrift“, allem „Dualismus“ und aller „Klangvertretung“, „Klangverwandtschaft“, „Verschmelzung“ oder „Tonverwandtschaft“ usw. bislang noch allzu viel schuldig geblieben.<sup>112)</sup> Hat uns doch selbst ein Helmholtz das direkt wohltätige Wesen und den positiven Wert der „Konsonanz“ nur erst negativ, nämlich als „Abwesenheit von Schwebungen“, zu definieren vermocht und uns noch weniger eine genügende Aufklärung geben können über die richtige Auflösung der Dissonanz (Disharmonie) in die ihr spezifisch eigentümliche, gesetzlich zugehörige Konsonanz (Harmonie): so dass es nach ihm eigentlich von ganz gleicher Wirkung sein müsste, ob ein Dominant-Septimakkord auf g sich in den ihm natürlich folgenden Cdur-Dreiklang auflösen oder beispielsweise nach dem fernen Asdur-Dreiklang (Quintlage) übergehen würde; welchen Mangel dann wieder Wallaschek's „Aesthetik der Tonkunst“ dahin zu korrigieren trachtete, dass sie „Auflösung“ der Dissonanz in ihre zugehörige Konsonanz als „Antwort auf eine bestimmte Frage“ zu fassen suchte, freilich ohne dass damit für den eigentlichen Zusammenhang im weiteren Sinne auch nur der geringste Vorteil geschaffen worden wäre. Im allgemeinen wird man nun Erhabenheit von diesem ganzen Gebiete sicherlich nicht ausschliessen können noch wollen, wenn immer es auch mit deren empirisch-psychologischer Begründung gerade hier recht üble Bewandnis haben und noch ziemlich hapern mag. So z. B., wenn Dessoir in dem lesenswerten Vortrage über „das musikalische Geniessen“ (vgl. „Ergebnisse und Anregungen des 3. Kunsterziehungstages zu Hamburg“; Leipzig 1906, S. 111) ganz *en passant* sich die Äusserung entschlüpfen lässt: „Wir kennen Stellen in Meisterwerken der Musik — da wird plötzlich abgebrochen, die Tonart verlassen, etwas geschieht, was dem Ohre (zunächst) peinvoll ist und nach rein formalen Gesetzen nicht verständlich wäre; und dennoch sind solche Stellen erhaben, oder können es wenigstens sein!“<sup>113)</sup> . . . oder wenn Riemann („Zeitschr. f. Aesthetik“ usw. 1906, S. 54)

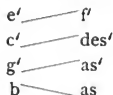
mitten im ruhigen Flusse seiner nüchternen Darlegungen den pathetischen Ausruf tut: „Welche unendliche Wehmut, welchen erschütternden Schmerzensausdruck ein einziger Akkord (unter Beihilfe dynamischer Mittel und je nach Tonlage und Klangfarbe) zu entfalten vermag, brauche ich denen nicht zu erzählen, die in der neueren Musik seit Bach, Beethoven und Wagner zu Hause sind!“ — nun, so sind damit ja wohl wieder konstitutive Momente, Potenzen wie Möglichkeiten zur Auslösung erhabener Gefühle beherzt konstatiert, was Erhebliches jedoch ist hier für die exakte Grundlegung eines Erhabenen der musikalischen Harmonie bereits getan oder gar gewonnen?

Zweifelsohne wird bei starken Disharmonien mit zahlreichen Kombinationstönen und darum auch mehr oder weniger widrig berührenden, störenden Schwebungen das in ihnen enthaltene Element des Unklaren, Umflorten, Wirren, Trüben, Verhüllten (vgl. Helmholtz a. a. O., S. 355 f.), oder des Rauhen, Dicken, Schweren, Dumpfen, Stumpfen hier und dort zu erhabenen Wirkungen das Ihrige tüchtig beitragen; aber wir werden ebenso gewiss noch lange nicht mit Köstlin jeden Moll-Akkord, noch mit Krause und Anderen einzelne, ganz bestimmte Akkorde für „spezifisch erhaben“ schon erklären dürfen. Desgleichen ist zwar nicht abzustreiten, dass schon alles „Disharmonische“, indem es, mit unserer *in dubio* immer harmonisch-ungetrübten, heiteren (weil optimistischen) Lebensstimmung scharf kontrastierend, bei seinem Erklingen sofort ein anderes, fremdes Mass setzt, weit eher einen Zug zum Erhabenen hin an sich trägt als Konsonantes; und nicht minder werden von der Fremdartigkeit jenes alten untemperierten Tonsystems sowie der auf ihm beruhenden (griechischen, kirchlichen oder selbst „exotischen“) Tongeschlechter (NB.: nicht Tonarten, blossen Tonreihen!<sup>114</sup>) — wie sie z. B. bei Palestrina und den Vor-Palestrina'schen Meistern durchaus Anwendung fanden — gewiss oft erhabene Wirkungen sich herschreiben können: es wäre dies ein Erhabenes der „historischen Charakteristik“ (nach Riemann, „W. h. w. Musik?“ — S. 76). Indessen bliebe dabei doch stets zu bedenken, dass es sich hier, während bei den vorausgehenden Untersuchungen ein Absolut-Erhabenes die stillschweigende Voraussetzung bildete, immer nur um ein Relativ-Erhabenes handeln könnte, insofern zunächst mehr nur ein fremdartiges Herausheben aus der gewohnten, uns gemässen Sphäre, ja oft selbst nicht einmal dieses, sondern vielmehr lediglich ein Aussen-Stehen ausserhalb unseres üblich-gegen-



wärtigen Anschauungskreises und unserer landläufig-herkömmlichen Gesichtspunkte, dabei in Betracht käme — weshalb man sich denn auch nie genug vorsehen kann, am Ende nur eben ein „Romantisch-Neues“, „Befremdlich-Unerwartetes“, „Abenteuerlich-Verblüffendes“ oder „Exotisch-Wunderbares“, kurz: ein „Erhabenes“, das bei näherer Vertrautheit mit ihm nur zu bald schon wieder zum klar-überschaubar „Schönen“ werden kann, als Erhabenheit schlechthin anzusprechen!

Hinsichtlich der Aneinanderreihung von Akkorden will ich mir aber schliesslich nicht versagen, auf einen aparten Fall aufmerksam zu machen, der vor andern den Vorzug positiver psychologischer Anknüpfungspunkte zur Erklärung hin und wieder von ihm ausgehender erhabener Wirkungen besitzt. Es wäre dies jener (keineswegs mit dem „Trugschluss“ als solchen schon zu verwechselnde) Fall, da eine entschieden und mächtig aufgestellte Disharmonie nicht in die erwartete, nächstliegende, sondern in eine andere Harmonie sich auflöste oder auch in eine weitere Disharmonie überginge — und zwar unter folgenden, ganz bestimmten Merkmalen: der Grundbass und die drei oberen Stimmen des (als vierstimmig gedachten) Akkordes würden um einen oder mehrere Töne (je näher desto deutlicher für den Hörer) in Gegenbewegung nach unten bzw. oben fortschreiten, so dass der musikalische Hörer seine Phantasie auf einmal wie durch einen (gewaltigen) Ruck erschüttert, aber auch den Geist erhoben und die Brust alsbald erweitert fühlt, eine ungeahnte, unendliche „Perspektive“ gleichsam sich eröffnet findet. Ich habe hier als markantes Beispiel speziell eine Stelle aus Liszt's „Christus“, das „*Inflammatu est*“ — Klav.-Ausz., S. 49 — im Auge, allwo ein Sekundakkord auf b, der nach der Regeln „Tabulatur“ in den Sextakkord auf a (F-dur) oder as (F-moll) münden sollte, s. z. s. „unerhört“ in den Quartsextakkord auf as (von Des-dur), also folgendermassen weiterschreitend:



auseinandergeht oder -zieht. In dem „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ usw. im 4. Satze von Beethoven's „Neunter“ (das allerdings auch noch, durch die Pausen und die ganze rhythmische Bewegung, das Erzittern und Erschauern der singenden Kreatur als köst-

liche Beigabe von seinem Meister mit dazu erhalten hat) — in ihm erblicke ich übrigens das „Prototyp“ für alle Beispiele einer ähnlichen Wirkung: man wolle nur einmal die in feierlich getragenen, harmonisch sich nahezu unbegrenzt weitenden Vokalschritten ausklingenden Schlüsse der Liszt'schen „Faust“- und „Dante“-Sinfonie hierzu halten, mit ihrem in der Oberstimme aufrückenden, im Bass gleichzeitig absteigenden „Alles Vergängliche“ usw. oder „Magnificat“! Nur möchte ich es hierbei vorerst noch vollkommen unentschieden lassen, in wie weit dann zu solchem Erhabenheits-Eindrucke der hörenden Person vielleicht schon der Intellekt, stärker als das Gefühl, beigetragen hätte, so dass also in erster und letzter Instanz ein „Erhabenes der Vorstellung“, etwas wie auf „graphischem“ Wege der Anschauung oder durch raumsymbolische Assoziationen zu Stande gekommene Erhabenheit grosser Linienführung bezw. weiter Perspektiven, wirkend zu allernächst auf das „Auge des Ohres“ und erst allmählich auch auf den „Willen“ des Subjektes (die „metaphysischen Faktoren“), von uns mit gutem Fuge hierbei anzunehmen sein würde.<sup>115)</sup>

Dieses letztere wiederum, das Erhabene des Intellektes, stellt sich, wie dem Leser bereits bekannt, vorzugsweise auf dem Gebiete der Polyphonie, des Kontrapunktes, imitatorischen Styles und allenfalls noch der homophonen Figuration ein. Wir haben uns schon weiter oben mit diesem Thema befasst und werden später (Kap. V) abermals Gelegenheit haben, vorübergehend noch darauf zurückzukommen, wollen uns also hier nicht des Längeren damit aufhalten<sup>116)</sup> und sogleich zu einer der Musik spezifisch eigentümlichen Wirkung von Erhabenheit übergehen, welche den vorzüglichen dynamischen Fähigkeiten dieser Kunst ihren Ursprung verdankt und in der Tat die allerhöchste Beachtung verdient, — ich meine das Erhabene eines *Crescendo*, insonderheit des *Crescendo* einer in vielen Tönen zusammenströmenden, besonders grossen Klangmasse: wie z. B. der eines reich besetzten Orchesterkörpers, zumal wenn noch Orgel oder gemischter grosser Chor mit hinzutritt. Und doch würde dieses Erhabene, obgleich von einer spezifisch-dynamischen Quelle herrührend, kein bloss Dynamisch-Erhabenes mehr bleiben, sondern sowohl Erhabenheit des „Willens“ als auch der „Vorstellung“ in sich fassen dürfen. Schon Zeising scheint mir im Grunde nur ein solch' Dynamisch- und Mathematisch-Erhabenes zugleich umschrieben zu haben, wenn er (§ 396 seiner „Aesthetischen Forschungen“) anmerkt: „Beim *Crescendo* dient das vorangehende  $p$  als Folie für jede nachfolgende

Steigerung; wir glauben während des Anwachsens, das Anschwellen werde immer so fortgehen, und wir verlieren uns bei diesem Gedanken (!) in's Unendliche, so dass wir am Ende, wenn der höchste Grad der Kraft aufgeboten ist, eine fernere Steigerung nicht mehr vermissen.“ Der selbe Zeising sagt an anderer Stelle einmal: „Die Phantasie baut fort und merkt nicht, dass sie es ist, welche fortbaut“; und, wenn er das zunächst auch nur im Hinblick auf die Architektur ausgesprochen hat, so ist doch nicht einzusehen, warum das nicht ebenso gut seine Anwendung auch auf die Musik, insoweit es ihr „architektonisches“ Teil berührt, sowie *mutatis mutandis* eben auch auf solche *Crescendo*-Wirkungen finden könne. Denn ich frage mich hier: Ist es also der Wille oder nicht vielmehr der Intellekt, was dann wohl in Mitleidenschaft gezogen erscheint? Zudem darf dabei nicht ausser Acht gelassen werden, dass sich beim Orchester ein *Crescendo* bekanntlich erreichen lässt auf zweierlei Weise; entweder durch zunehmende Stärke d. h. Tonanschwellung, ausgeführt von durchaus der gleichen Anzahl an Instrumenten (womöglich sämtlichen Streich- und Blasinstrumenten): also Steigerung der Intensität, — oder aber durch Klangzuwachs mittels einer Vermehrung und eines Hinzutrittes von immer neuen Instrumenten: Steigerung der Quantität (wie sie z. B. auch die Orgel lediglich durch Registerzug, ohne alle Schweller, erreichen kann). Meinem bisherigen Gedankengange zufolge muss ich in ersterem vor allem jenes „Erhabene des Willens“, hingegen in letzterem ein solches „des Intellektes“ sehen. Allein Carl Fuchs, der (a. a. O., S. 72) das erstere ein „intensives“, das letztere ein „expansives“ nennt, unterscheidet richtiger Weise auch noch ein „absolutes“, nämlich die Verbindung beider.<sup>117)</sup> Das Wesentliche des psychologischen Prozesses bei mächtigen *Crescendo*-Wirkungen bleibt nun stets dieses, dass die Einbildungskraft des aufnehmenden Subjektes durch den Vorgang selbst angeregt wird, immer mehr aufzufassen und immer weiter sich selber zu steigern, immer höher hinan sich aufzuschwingen: sie eilt dem Gegebenen, dem real Vorhandenen bis zuletzt weit voraus, schreitet mehr und mehr noch selbständig fort und verliert sich am Ende in eine undefinierbare, unendliche Höhe, d. h. bis zu einer unbegrenzten, übermächtigen Stärke, welche die objektive Wirklichkeit weitaus hinter und unter sich lässt. Das auf das *Crescendo* eintretende gewaltige *ff* oder *fff* wird so der Phantasie als bis zu jener Unendlichkeit gesteigert vorkommen, bis zu welcher sie sich selbst inzwischen verstiegen hatte, also mit einem *Plus* von

Phantasie und Empfindung, noch ungleich stärker und überwältigender, als dies in der realen, menschlich-unvollkommenen, irdisch ja doch beschränkten Ausführung jemals der Fall sein kann. Wer etwa meinen möchte, dass solcher Annahme die exakte Psychologie widerspreche, den muss ich auf C. Stumpf's „Tonpsychologie“ (I, S. 351) verweisen; hieselbst finden sich folgende ausdrückliche Bestimmungen: „Dass eine obere Intensitätsgrenze der Empfindung für jedes Wesen und jeden Sinn besteht, versteht sich; aber denken lässt sich eine Steigerung in's Unendliche hier, wie bei der Tonhöhe und in dem selben Sinn. [NB: vgl. hierzu S. 128f. vorliegender Schrift.] Nicht die Natur des Empfindungsinhaltes, sondern die zufällige Konstitution ist es, welche eine bestimmte Grenze setzt. (Nichts Absurdes liegt in der Idee, dass andere, bereits existierende oder mit fortschreitender Entwicklung der Welt zum Vorschein kommende Wesen ein *Fortissimo* empfinden könnten, von dem wir keinen Begriff haben.) Dagegen scheint es uns in der Natur und in dem Begriffe der Empfindungsstärke zu liegen, dass sie nach unten hin eine Grenze, einen Null-Punkt besitzt. Hier kann aber wieder umgekehrt die Frage gestellt werden, ob diese untere Grenze bei Tönen, also absolute Stille, jemals faktisch eintrete.“<sup>115)</sup>

Endlich verdient auch noch auf zwei absonderliche Möglichkeiten erhabener Wirkung an dieser Stelle hingewiesen zu werden, auf welche mich einerseits ein Ausspruch Rob. Schumann's in Verbindung mit einem Satze Ferdinand Hiller's, anderseits ein bizarres Urteil Debussy's über den russischen Komponisten Musorgsky gebracht hat. Schumann schreibt nämlich einmal (Ges. Schriften): „Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in Massen, am schönsten geniessen (eine Sinfonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu Tausenden auf einmal und in dem selben Augenblick ergriffen, emporgehoben (!) werden über das Leben . . . , so hat sie auch Werke, die die selbe Macht auf die Gemüter ausüben, die darum als die höchsten (!) zu achten sind.“ . . . . In der Tat ist dieses beiläufige Aperçu durchaus nicht wertlos. Denn, wie schon der Satz von der „Sinfonie, im Zimmer und von einem einzigen Zuhörer genossen,“ eine Art von Voraussetzung, eine *conditio sine qua non* erhabener Stimmungen, wenigstens bei bestimmten Musikgattungen und Tonstücken, zu begründen scheint, so werden wir — wenn wir hier den Ausdruck Hiller's (vgl. „Wie hören wir Musik?“ 1881, S. 44): von der „Erhabenheit der sympathischen Ver-

geistigung einer so bunten Menge“ im Anhören eines Musikstückes, noch dazu halten — nunmehr sicherlich auch behaupten dürfen, dass alle jene Formen der Musik leichter an solcher Erhabenheit-Wirkung teilhaben können, deren musikalische Aus- und Aufführung (NB!) eben solche Massen, eine solche grössere Menge und geschlossene Gesamtheit von Individuen (als ausführendes Organ, wie als zuhörendes Publikum) vereinigt; womit denn zugleich auf den möglichen Eintritt des Erhabenen bei den grösseren Tonformen der Sinfonie, instrumentalen Tondichtung, der Kantate, des Oratoriums, der Passion, des Musikdrama's, der Monstre-Chorliteratur usw., eine sozusagen natürliche, ganz naheliegende Aussicht eröffnet wäre. — Und wenn sodann der bewegliche Geist des genannten „reizamen“ Franzosen und Maëterlinck-Komponisten über seinen gleichfalls genannten, sensiblen russischen Kollegen gelegentlich sich äusserte: „Da ist nie die Rede von irgend welcher Form, oder wenigstens ist diese Form so mannigfach, dass es unmöglich wäre, sie mit einer bekannten — man könnte sagen, administrativen Form in Verwandtschaft zu bringen; alles das hält sich und ist zusammengesetzt vermöge kleiner, nach einander folgender Tonstriche, die durch ein geheimnisvolles Band vereinigt sind und auch durch die Gabe einer lichtvollen Hellscherei. Manchmal gibt uns Mussorgsky die Empfindungen eines schauernden Schattens wieder, Empfindungen, die das Herz umspannen und pressen bis zur Beklemmung“ . . . was soll dies nun heissen und was wollen wir daraus schliessen? Hätte solche Expektoration so etwa ein Musikalisch-Erhabenes beschrieben, das auf die „Formlosigkeit“ vollends gar sich gründend, dennoch die unheimlich-dunkle Sensation eines Grossen bei uns zu wecken und einen „schauernden Schatten“ in unserem Gemüte heraufzuführen — zu „beschwören“ befähigt wäre; oder aber bleibt es hier nur bei der kleinlich-gepressten „Herzbeklemmung“ ohne die überwältigend-befreiende Nach-Wirkung eines wahrhaft „Tragischen“? — — —

Man möge dem Verfasser es nachsehen, wenn er sich hier nur eben mit dem Primitivsten abgegeben und sich lediglich mit dem Allernotwendigsten abzufinden gesucht hat; mehr denn je und nachdrücklicher als sonst irgend wo muss er an dieser Stelle den andeutend-zusammenfassenden Charakter seiner Schrift als einer Vorstudie zur Aesthetik der Tonkunst betonen. Auch hat er bei vorstehenden Anführungen von erhabenen Wirkungen, unmittelbar oder mittelbar durch Musik, im Grossen und Ganzen zunächst nur „Psychologeme“ berühren

können. Psychologie ist aber natürlich noch lange nicht das selbe wie Aesthetik; um ein Psychologem zu einem aesthetischen Problem umzubilden, dazu bedarf es erst einer Aufhebung seines spezifisch „psychologischen Effektes“ und die Tilgung daran alles Physiologischen wieder zu rein „artistischer“ Bedeutung, in der intuitiven Anschauung. Unser individuelles Ich muss kontemplativ über der Willenssphäre zu stehen kommen, das Objekt muss, ohne ein Verhältnis zu unserer Person oder doch unserem individuellen Interesse angeschaut, uns gegenüber treten und dem Gemüte muss Raum gelassen bleiben, die Wirkung dieses Objektes auf seinen Willen oder seinen Intellekt mit seiner Vorstellung davon in geruhiger Phantasietätigkeit zu vergleichen, das Bild durch dieses Medium als „Sinnbild“ (Symbol eines Höheren, Geistigen) frei erst zu erfassen und den Wert gegenüber den „biologischen“ Bedingungen unserer niederen wie höheren Existenz entsprechend „affektfrei“ rein für sich abzuschätzen. Immerhin aber müssen bei einer so unmittelbar physiologisch wirkenden Kunst, wie die Musik nun schon eine ist, psychologische Untersuchungen die exakte Grundlage zu allem aesthetischen Raisonement doch einmal abgeben; und, fassen wir denn die Resultate dieser wenigen Untersuchungen zu einem abschliessenden Rückblicke zusammen bzw. legen wir uns dabei nunmehr abermals die Gewissensfrage von: Kann Musik „Erhabenes“ darstellen? — so wird unsere Antwort diesmal unbedingt verneinend ausfallen müssen. Das Natur-Erhabene kann in musikalischen Wirkungen immer nur als ein Sekundäres auf-, besser: hinzutreten. Steinitzer (a. a. O., S. 112) hat gar nicht schlecht „Schönheit der Musik“ als ihr „Entsprechend-sein dem menschlichen Auffassungsvermögen“ definiert. Auch Schilling (a. a. O., S. 122) spricht davon, dass „leichtes Auffassen der mannigfachen Teile eines Ganzen“ eine Hauptbedingung der Schönheit bilde. Das Primäre bei erhabenen Wirkungen der Tonkunst wäre in Wahrheit immer ein Nicht-Gemässes, Nicht-Gewohntes, Ungewöhnlich-Ungemeines, Unerhörtes, ein Nichtleicht-Fassliches, Schwerbegreifliches, Unverständlich-Dunkles, Unübersichtliches, ein Ataktisches, Aplastisches, Asymmetrisches, Antimetrisches — und zwar auf rhythmischem, melodischem und harmonischem Gebiete, so weit eben diese Elemente einer aesthetischen Wirkung fähig gemacht und zugänglich geworden sind; womit freilich noch lange nicht gesagt zu sein braucht, dass alles Nicht-Entsprechende, Schwerfassliche, Unverständliche, Ungeordnet-Regelwidrige *eo ipso* auch schon Erhabenheit zu sein hätte, es müsste denn zumindest erst noch „stylisiert“ erscheinen.

Alle diese streng objektiven Vorgänge und, negativen oder positiven, empirischen Beziehungen bilden immer erst den zwingenden Grund zu einer bestimmteren Charakterisierung der musikalischen Formen wie ihres Gehaltes. So wird „der Hörer geneigt, hiebei andere, im Reiche des Begrifflichen liegende Veranlassungen vorzustellen, welche die gleiche Wirkung auf unser Gefühl haben, als Trauer, Ehrfurcht, Gefühl der Erhabenheit eines Gegenstandes“ usw. — wie dies Steinitzer (S. 67f.), spezieller mit Bezug auf das Rhythmische, in klaren, trockenen Worten ganz richtig ausgeführt hat. Dieses Erhabene stellt sich also immer nur, angeregt durch objektive Vorgänge und formale Elemente, auf assoziativem Wege beim Hörer ein; es wird von der Musik nicht unmittelbar dargestellt, sondern mittelbar gewirkt. Es muss sowohl die lebendigpersönliche „Beseelung“ des Objektes, des scheinbar toten und starren, anorganisch-unpersönlichen, als auch wieder die willig entgegenkommende „Einführung“ in den beweglichen Seelenreichtum, in das persönliche Ausdrucksleben und die ideelle Gemütswelt des schaffenden oder nachschaffenden Subjektes, die uns im Kunstwerke vorliegen bzw. entgegneten, noch mit hinzukommen — sei es nun in Herder's und Novalis' Sinne, oder aber nach Volkelt- und Lipps'scher Methode.<sup>119)</sup> Wenn anders wir hierbei schon von einem „Erhabenen der Musik“ reden wollen, so können wir damit doch immer nur einen *Genitivus objektivus* im Auge haben; es ist eben jenes Erhabene, welches wir der Musik auf assoziativem Umwege dann beilegen. Wohingegen uns danach immer noch die Frage offen bleibt, ob es nicht auch ein „Erhabenes der Musik“ (*Gen. subj.*) geben könne, d. h. eine Erhabenheit, welche dieser Kunst an sich schon immanent wäre, von ihr selbst unmittelbar ergreifend ausströme und durch sie dem empfänglichen, kunstgeniessenden Subjekte, im direkten Verfahren gleichsam, erhebender Weise mitgeteilt würde. Davon im Nächsten und zum Letzten.

## V.

Alles, was wir in vorstehendem Abschnitt behandelt haben, begreift wohl einen Teil erhabener Wirkungen der Musik in sich; doch, wenn wir schon im Verlaufe unserer bisherigen Darstellung uns lediglich auf Vorführung einiger weniger, besonders wichtiger Spezimina beschränken mussten, an denen sich mehr oder minder exakt eben anknüpfen liess, so kann jene Darstellung noch viel weniger eine umfassende gewesen sein, geschweige denn das Gesamtgebiet musikalischer Erhabenheit irgend wie bereits erschöpft haben. Am allerwenigsten aber konnte das, was da nur erst zur Sprache kam, allein schon eine fruchtbar-triebkräftige Gegentheorie zu Hanslick's Anschauungen „vom Musikalisch-Schönen“ in sich begreifen. Und doch waren die vorausgehenden Erörterungen — selbst auf die Gefahr hin, eine gewisse Ungleichmässigkeit in Anlage und Ökonomie dieser Schrift hervorzurufen — nicht gut zu umgehen, wollte ich auf einen bedeutsamen Gegensatz und Unterschied innerhalb des Begriffes „Musikalisch-Erhaben“ selber mit dem entsprechenden Nachdrucke hinweisen, der mir bislang eigentlich noch von keinem der bereits zitierten Aesthetiker und Theoretiker hinlänglich beachtet worden zu sein dünkt, wiewohl manche von ihnen das, was ich im Folgenden nun vorzubringen habe, da und dort schon gestreift oder aber doch entfernt gemeint zu haben scheinen. In allen den von uns bereits absolvierten Untersuchungen konnte es sich nämlich doch nur immer um eine ganz spezielle Seite musikalischer Erhabenheit handeln: ich möchte es unter Anknüpfung an meinen Rückblick des letzten Kapitels am liebsten ein Erhabenes mittelbarer Wirkung nennen, während hingegen unsere Betrachtung sich nunmehr dem Musikalisch-Erhabenen *kat' exochen* zuzuwenden haben wird, — einem „Erhabenen“ unmittelbaren Ausflusses und direkter Ausstrahlung wie An-



regung, das in geradezu hervorragendem Sinne als ein Erhabenes der Musik schlechthin, als ein der Tonkunst als solcher Immanentes, ihr gegenüber den Schwester-Künsten noch spezifisch Eigentümliches wohl angesehen werden darf.

Es muss ja unbedingt auffallen, wie entschieden und mit welcher Übereinstimmung von Aesthetikern, Theoretikern oder Musikschriftstellern aller Art <sup>120)</sup> die „Erhabenheit“ des Beethoven'schen Styles in seiner Gesamtheit, wie der Nach-Beethoven'schen Musik überhaupt, im Gegensatze z. B. zu der absoluten musikalischen „Schönheit“ Mozart's stets betont wird. Ja, diese Übereinstimmung in der Auffassung geht so weit, dass selbst gebildete Laien meines näheren Umganges, wenn ich sie inmitten eines Gespräches oft ganz von ungefähr darum befragte, welchen bekannteren Tondichter sie mir wohl als vorzüglich „erhabenen“ bezeichnen würden, meist ohne weiteres Bedenken und stets in erster Reihe den Namen Beethoven nannten, während auf Mozart dabei auch nicht einer, wohl aber bei dem Begriffe „schön“ desto eher dann verfiel. Diese Beobachtung ist allzu charakteristisch, als dass sie nicht unsere volle Aufmerksamkeit verdiente. Hier muss doch ohne Zweifel eine Eigentümlichkeit, eine Besonderheit des Beethoven-Styles im Ganzen vorliegen, welche ein Hanslick harmlos genug eben — das „Musikalisch-Schöne“ nannte, und die ein D. Fr. Strauss in seiner Weise durchaus negativ nur zu fassen wusste, wenn er (vgl. „Der neue Glaube“, 1872) von der IX. Sinfonie z. B. aussagt: dass sie „billig der Liebling eines Zeitgeschmackes“ sei, dem in der Kunst, der Musik insbesondere, „das Barocke, das Geniale, das Formlose als das Erhabene gilt“; während J. C. Lobe (vgl. „Fl. Blätter f. Musik“ 1857; III. Band, S. 86) wiederum darüber klagt: „er fühle wohl das Gefährliche des Unternehmens (über „das Niedrig-Komische in der Musik“ zu schreiben) in einer Zeit, wo man das Gebiet der Tonkunst in immer enge Grenzen beschränken, ihr nur noch die Darstellung des Ernsten, Erhabenen, Düsteren, Schrecklichen, Schmerzlichen, kurz — im Ganzen genommen nur noch des Peinigenden erlauben will“ <sup>121)</sup> Armer „Wohlbekannter“, der das Erhabene damals noch als das „Peinigende“ lediglich empfand!

Es ist hier nicht der Ort, genauer zu prüfen, in wie weit durch besagte Urteile jenes eigenartige Moment des Beethoven'schen Schaffens mit hindurchklingt, welches wir schon so oft als das „Ethos“ im „Pathos“ seiner Schöpfungen haben bezeichnen hören. Freilich wissen wir aus der Biographie dieses Meisters, dass er die letzten Jahre

seines Lebens von einem qualvollen, für einen Musiker begreiflicher Weise nur um so entsetzlicheren Gehörleiden gepeinigt war.<sup>122)</sup> Desgleichen ist uns nicht ganz unbekannt geblieben, dass er eine sittlich ungemein hoch stehende Natur gewesen ist, deren grosses Lebensmotto: „Durch Kampf zum Sieg — durch Nacht zum Licht — *per aspera ad astra!*“ gelautet und deren Träger also von Anbeginn an und unentwegt die „erhabene“ Laufbahn „über Gestein zu Gestirn“ sich als Ziel vorgesteckt hat. Wie mit goldenen Lettern eingezeichnet schien ihm das Schiller'sche „Der Mensch ist frei, und wär' er in Ketten geboren!“ schon auf der hoch gewölbten Jupiterstirne leuchtend geschrieben zu stehen. — So gewinnen wir denn bei ihm gar bald den Eindruck einer geistigen Erhabenheit sonder Gleichen, einer moralischen Höhe, idealen Kraft und heroischen Grösse, die den persönlichen Stempel ihrer Genialität vor allem in einem Übermass von Leidensfähigkeit an sich trägt. Wir lesen zum Überfluss in einem (auf der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen) „Konversationshefte“ aus dem Jahre 1820 (Ende Februar vom Meister eigenhändig eingetragen) den für ihn höchst bezeichnenden Ausruf: „Das Sittengesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns — Kant“<sup>123)</sup>; es ist auch zu unser Aller Ohren gedrungen, dass Beethoven das energisch klopfende, stürmisch heischende Hauptmotiv des I. Satzes seiner c-moll-Sinfonie (No. V) Schindler'n gegenüber einmal erklärte mit den Worten: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Und wenn er dann wieder aufzeichnet: „Aber ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!“ — scheint da nicht gar jenes alte

„*Si fractus illabatur orbis,  
Impavidum ferient ruinae*“

des Horaz (das — nebenbei bemerkt — lange und immer wieder als ein hervorragendes Beispiel poetisch-erhabener Wirkung angeführt wurde)<sup>124)</sup> vor uns neu wieder aufzuleben?

So lesen wir endlich auch gar oft in Aesthetiken, Musikgeschichten, Biographien und schönggeistigen Schriften aller Art von dem „Titan“ Beethoven, erfahren von dem „prometheischen Funken“ in ihm, wie von seinem „gigantischen Ringen“; und Leopold Wallner hebt, in Polemik gegen Vincent d'Indy, noch dazu ausdrücklich hervor, dass er ein „gewaltiger Ringer vor (und mit) dem Herrn“ gewesen sei. Wenn nun Philipp Spitta in seinen Berliner Universitäts-Vorträgen über Instrumentalmusik folgende Gesamtcharakteristik dieses Komponisten gab: Kein Meister hat so sehr mit dem Stoffe gerungen;

7. 2 38

das bezeugen uns vor allem seine Skizzenbücher<sup>125</sup>), und das ist denn auch jenes ethische Moment, das uns beim Anhören seiner Werke stets erfüllen will, unsere Phantasie immerdar mit beschäftigt und unsere Psyche unbewusst, gleichsam unmittelbar, lebendig daraus anspricht. Es klebt ihnen nichts mehr an vom Stoffe, von der Arbeit; aber man merkt es ihnen noch an, man fühlt es aus ihnen heraus, dass sie dem Stoffe in schweren Geistesnöten und tiefgehenden Krisen abgerungen sind. Mozart's Musik wirkt mehr aesthetisch, auch leichter, freier, ungezwungen; Beethoven's Werke tragen einen ethischen Zug an sich: es ist uns bei ihnen immer, als schritten wir auf einem hohen Berge<sup>126</sup>) . . . . , ich sage, wenn Spitta sich in solchen Worten über des genannten Grossen Eigenart ergeht, bestätigt und bekräftigt er nur, sozusagen summarisch, die im Obigen berührten Anschauungen. Denn, man nenne es nun das „Ethische“, das „Pathetische“ daran, das „Bedeutende“, das „Wuchtige“, den „grossen Inhalt“, das „Tongewaltige“ etc., — immer und immer wieder wird man bei einem Beethoven damit jene Richtung des Geistes zum Erhabenen hin andeuten wollen. Und ganz in dem selben Masse, als man in jenen einzelnen, bekannteren Daten aus seinem Leben und seinem Wesen Elemente einer „erhabenen“ Gesinnung wird finden wollen, ganz im gleichen Masse werden diese Bestimmungen als assoziative Momente zum Eindrücke der Erhabenheit beim Anhören seiner Werke auch mitzuwirken in der Lage sein.

Und doch werden wir uns damit noch nicht zufrieden geben. Denn die von so Vielen, man darf nunmehr sagen: einstimmig, beglaubigte „Erhabenheit“ dieses Meisters und der Nach-Beethoven'schen Musikepoche vermag doch ebenso wenig darin allein ihren Grund zu finden, als es sich in jenen Urteilen etwa nur um das seit Beethoven und mit diesem Meister in die moderne Musik eingebürgerte Moment des „Charakteristischen“ handeln kann, welches immerhin stellenweise an jener Sphäre (des Erhabenen) seinen Anteil hat. Nun haben wir aber bis zu diesem Augenblick eine Theorie des „Musikalisch-Erhabenen“ einer näheren Beachtung noch gar nicht gewürdigt, welche in Wirklichkeit die vollste Aufmerksamkeit — ich betone es: auch der Wissenschaft — verdient und wahrhaft berufen erscheint, die ganze bisherige Musikaesthetik, wo nicht zu annullieren, so doch erheblich zu korrigieren, insoferne tatsächlich erst sie die richtige Formel für Beethoven und die Nach-Beethoven'sche Musikepoche zu prägen im Stande ist. Es ist kein Geringerer als Richard Wagner, der in seiner tief sinnigen und

gehaltvollen Schrift über „Beethoven“ (Bd. IX, S. 75—151 der Ges. Schr.), und zwar im innigsten Anschluss an seine Betrachtungen über eben diesen Tonheros und die aus seinem grossen Tagewerk zu folgernde Kunstlehre, den Satz vertritt, dass der spezifische Charakter der Musik überhaupt, nach ihrem eigensten, wahrsten Wesen, ihrer innigsten und höchsten Wirkung, das „Erhabene“ sei.<sup>127)</sup> Sofort fragen wir uns hier: Sollte dieser Gedanke nicht gar manchen jener von uns im III. Kapitel zitierten Aussprüche geistvoller Aesthetiker — vgl. Herder<sup>128)</sup>, Zeising, (Hand), Krüger, Köstlin etc. — als letzte Wahrheit zu Grunde gelegen haben, wenn sie meinten, die Musik zeige vor allen anderen Künsten ganz besonders, was „Erhabenheit“ sei? . . .

Wagner's Anschauungen lassen sich im Allgemeinen kurz und knapp in folgende Sätze zusammendrängen: „Goethe und Schiller begegneten sich in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch-symmetrische Element der Kunstmusik erfasste, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweist. Tiefer fasste Schiller das hier berührte Problem mit dem Urteil auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte und durch welches dahin entschieden ward, dass das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige.“ (S. 83.)<sup>129)</sup> — Dies einstweilen zur „tonangebenden“ Einleitung; es knüpft sich daran aber nun die eigentliche Theorie.

„Für unser Bewusstsein ist neben der im Wachen wie im Traum als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt vorhanden, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen . . . Die Gehirntätigkeit beim Traum ist von der durch das Sehen geleiteten Tätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirns von der Funktion des im Wachen durch äussere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet . . . Da das Traumorgan durch äussere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Tätigkeit angeregt werden kann, so muss dies durch Vorgänge

im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewusstsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise teilhaftig sind, dass auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äusseren Erkenntnis, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können . . . . . Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstete Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach aussen hin sich kund zu geben.“ (S. 87.) — „Nach Schopenhauer's lichtvoller Annahme übersetzt sich der dem wachen, zerebralen Bewusstsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, Traum gleichsam allegorisch. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mitteilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äusserstes Moment seiner Mitteilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müsste . . . .“ Und „durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen, plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kund gibt . . . . Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfassbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein vom Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixiert, die Bewegung der reflektierenden Anschauung zu supplieren überlassen muss, spricht die Musik das

innerste Wesen der Gebärde mit solch' unmittelbarer Verständlichkeit aus, dass sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so dass wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hatte.“ (S. 94 ff.) Nun finden wir jedoch, „dass aus den Formen der Musik, mit welchen diese sich der äusseren Erscheinung anzuschliessen scheint, eine durchaus sinnlose und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden ist. Wie dies zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen. Dass diese Verirrung vor sich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äussersten Annäherung der Musik an die anschauliche Seite der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuschreiben. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwicklungsprozess durchgemacht, welcher sie der Missverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, dass man von ihr eine ähnliche Wirkung, wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen forderte.<sup>130)</sup> Die Musik (aber), welche einzig dadurch zu uns spricht, dass sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewusstseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich

gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellectes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüt, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritt aus, indem sie den Intellect sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge ausser uns abzieht und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite, Form uns gegen die Aussenwelt gleichsam abschliesst, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge, blicken lässt. Demnach hätte also das Urtheil über eine Musik sich auf die Erkenntnis derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des blossen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. — Der Charakter einer recht eigentlich nichts-sagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte und uns somit beständig nur in den Relationen erhalte, mit welchen die äusserste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.“ (S. 96 f.; vgl. auch Bd. VIII, S. 210.)

Bis hierher also Richard Wagner, dessen Lehrsätze mit diesen drei langen Zitaten übrigens noch lange nicht erschöpft sind. — Nach ihm wäre somit bei unserer Kunst im höchsten und letzten Sinne nicht von einem „Musikalisch-Schönen“, sondern von einem „Musikalisch-Erhabenen“ als ihrem spezifischen Werte und eigensten Charakter die Rede. Und in der Tat, wie Wagner diese Ansichten und deren Konsequenzen nur aus seiner eingehenden, erstaunlich gründlichen und — kongenialen Erkenntnis vor allem des Beethoven'schen Schaffens, wie des eigenartig grossen, hoheitvoll-überragenden Styles dieses Meisters geschöpft hat, so sind sie ganz ohne alle Frage auch so ziemlich das Wichtigste und Treffendste, was gegen Hanslick's Ergebnisse in's Treffen zu führen wäre (und — freilich nur sehr zum Teil — auch schon von Carl Fuchs, in dessen von mir vielerwähnten „Praeliminarien“, gegen diese geltend gemacht worden ist). Dass Beethoven's Styl der „erhabene“ schlechthin, und dass vornehmlich mit und seit diesem Meister die Musik „weit über das Gebiet des aesthetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten“ sei, das hat uns Wagner noch obendrein an mehreren Stellen seiner Schrift ernstlichst nahe-

zulegen und mit allem Nachdruck immer wieder einzuprägen gesucht (vgl. S. 98, 109, 114, 124, 178 ff. u. a. m.); aber gar bald werden wir auch gewahr, dass dieser (im Übrigen viel vertretene) Gedanke bei ihm mit einem Mal auch eine ganz andere materielle Basis gewonnen hat: gegenüber jenen Äusserungen nämlich über die „Erhabenheit“ der Beethoven'schen Musik, welchen wir in den verschiedensten aesthetischen Schriften begegneten (wenngleich ich zugeben will, dass diese hinwiederum da und dort mit dem Gedanken Wagner's doch wenigstens sich berührt haben). Endlich schreibt der Meister noch — bezeichnend genug im Jahre 1871 — an einen italienischen Freund, den Gegensatz zwischen deutscher und italienischer (mehr sinnlich schöner) Musik dabei streifend (Bd. IX, S. 344 f.): „So ward die Musik bei uns aus einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das Gemüt muss gross sein, da keiner, der von ihr innig durchdrungen ist, den Verführungen der sinnlichen Schönheit sich zugänglich gezeigt hat.“ (Vgl. auch: ebenda S. 185.)

Indem wir nunmehr ernstlich daran gehen, diesen für uns ganz neuen Begriff eines „Musikalisch-Erhabenen“ *par excellence* auf seine wissenschaftliche Brauchbarkeit hin zu prüfen und — so weit möglich — in seiner aesthetischen Berechtigung auch zu begründen, beabsichtigen wir die Frage nach jenem „Musikalisch-Erhabenen“ zugleich durch den konkreten Nachweis seines Seitenstückes und Gegenpoles, des Plastisch-Architektonischen, Symmetrisch-Harmonischen — kurz des reinen Schönen auch in der Tonkunst (an welches sich ein Hanslick, aber z. B. auch Moritz Hauptmann — vgl. „Opuscula“, S. 105 u. a. St., allzu einseitig nur gehalten hat) so einleuchtend wie möglich zu beantworten. Und dabei wird uns der bewusste Unterschied zwischen diesem Musikalisch-Erhabenen und dem bisher von uns entwickelten „Erhabenen in der Musik“ keineswegs entgehen. Wir werden füglich erkennen, wie bei dem Ausdruck „Erhabenes der Musik“ dort eben nur jener „*Genitivus objectivus*“ (d. h. ein Erhabenes, welches wir der Musik erst beilegen), hier bei Wagner hingegen ein veritabler „*Genitivus subjectivus*“ (d. h. eine immanente Kraft, eine ausstrahlende Eigenschaft und ein Idealbereich dieser Kunst) in Betracht kommen darf. Ja, wir werden den Unterschied zwischen beiden zuletzt dahin formulieren dürfen, dass dort — im Grossen und Ganzen — ein Erhabenes nur der mittelbaren Anschauung vorliegt, (welches sowohl „dynamische“ als auch „mathematische“ Erhabenheit gelegentlich in sich vereinigt), wäh-



rend es sich hier allein nur um ein Erhabenes direkten Ausflusses und unmittelbarer Gefühlsauswirkung, besser: des Ausdruckes („Ausdruck“ als Korrelat von „Eindruck“!), handeln kann, als welches denn ein Dynamisch-Erhabenes von höherer Art gleichsam in sich einschliesst, begreift und begründet. Möglich, dass wir bei dieser Untersuchung hier und da Wagner'sche Sätze nur ein wenig zu variieren haben werden; möglich aber auch, dass wir dabei — einmal von ihm angeregt — selbst ihm gegenüber noch mancherlei wichtige Gesichtspunkte zu eröffnen in die Lage kommen. Wir werden zu diesem Zwecke jedenfalls noch einmal weiter ausholen müssen. . . . .

Keinem Musikkenner oder auch nur Musikliebhaber kann es entgehen, dass Musiker vom Fach von der „Zeichnung“ einer Komposition zu sprechen lieben; ein Blick in Partituren u. dgl. lässt uns solche „Anschauung“ von einer Zeichnung der Musik auch nur allzu häufig als wohlbegreiflich erscheinen.<sup>131)</sup> Es ist nun damit noch lange nicht gesagt, dass jedesmal, wo der Musiker von „Zeichnung“ spricht, auch wirklich schon das gemeint sei, was wir im Nachfolgenden als solche zu entwickeln haben werden (denn mitunter wird auch nur das allerprimitivste „Auf und Ab“ der Melodie darunter verstanden); in der Tat aber lässt sich selbst in der Kunst der Sukzession, der zeitlich sich abspielenden Musik, so wenig man das erwarten sollte und so herzlich wenig das unsere Zunft-Aesthetik bislang in Rechnung gezogen hat<sup>132)</sup>, hier und da eine Art von räumlicher Figur oder doch von anschaulicher Linie nachweisen. Kann es sich dabei stets auch nur um eine Linie so zu sagen von sukzessivem Charakter, also mehr diskontinuierlicher Natur handeln, so brauchen wir ja nur an das Werden dieser Linie (in ihrem Verlaufe) und an das Verfolgen durch unser begleitend nachgehendes Auge mit der Zeit im Raume zu denken, um die rechte Beziehung zwischen beiden Sphären sofort hergestellt zu finden. Jedenfalls dürften nicht wenige der sogenannten psychologischen Wirkungen unserer Tonkunst auf diesem Faktor gerade beruhen.<sup>133)</sup> Ich will mich durch kurze Erläuterung einiger weniger, besonders auffälliger Beispiele im Folgenden noch näher erklären.

Am reichsten vielleicht unter allen hier etwa in Betracht kommenden Werken sind diejenigen von Mozart mit solchen Episoden ausgestattet, so dass man nach Anführung von nur ein paar charakteristischen Notenvorlagen wohl getrost hinzusetzen dürfte: „usw. *in infinitum*“. Schlagen wir z. B. gleich die „Don Juan“-Ouverture

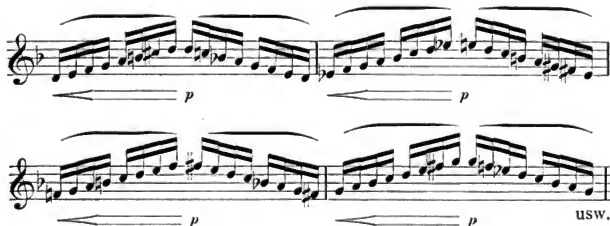
auf, so begegnen uns schon auf der ersten Seite hier, ja noch innerhalb der Andante-Einleitung, zwei recht instruktive Stellen solcher Art. Ich meine die folgenden:



und b) die bekannten auf- und absteigenden Skalen der Streicher im 8. bis 5. Takte vor Schluss des kleinen Einleitungssatzes. Wollte ich versuchen, die subjektiven Linienvorstellungen graphisch hier „darzustellen“, die sich in mir beim Anhören der ersteren regelmässig einzustellen pflegen, so würde die Flächen-Figur dieser a)-Bewegung ungefähr so aussehen:



Die zweitgenannte Bewegung (b) hinwiederum:



würde etwa dieses Zeichnungsbild zurücklassen:



Freilich bliebe es hinsichtlich der letzteren immer noch zweifelhaft, in wie weit bei ihr nicht mehr nur lineare und allenfalls plastische Vorstellungen allein im Spiele sind, sondern vielmehr diese sich schon mit dynamischen Begleiterscheinungen in den Eindruck zu teilen haben. Denn, während die erste der beschriebenen Figuren fast ohne jede dynamische Nüance sich abspielt, mag bei letzterer die eigentümliche Vortrags-Bestimmung  $\leftarrow p$  (in Verbindung mit

der besonderen Klangfarbe und der jeweiligen harmonischen Grundlage) nicht wenig dazu beitragen, dass neben der Vorstellung des Subjektes auch sein Wille alsbald in rege Mitleidenschaft gezogen wird. Ich meine, die eigenartige Schattierung dieses Skalenaufstieges mag den Hörer von einem rein anschaulichen, bloss „graphischen“ Eindruck immerhin bereits abziehen und dafür um so wirksamer sein Gefühl mit affizieren.<sup>134)</sup>

Wir schreiten weiter zu einigen Beispielen aus Beethoven's Meisterwerken. Einer meiner Freunde fand einmal meinen Ausdruck „Es rollt“ vortrefflich, als wir uns beiläufig über das Andante der c-moll-Sinfonie unterhielten und dabei auch auf die bekannte Gegenbewegung der Holzbläser in Terzen (etwa in der Mitte des Satzes nach der Fermate, im Charakter Es-Dur) zu sprechen kamen. Und doch hatte ich ihm eben nur meine persönliche Empfindung geschildert! Merkwürdiger Weise spricht nun auch Rob. Schumann (in seiner berühmten Analyse der „Sinfonie fantastique“ von H. Berlioz; Ges. Schr. I, 134) einmal von „auf- und niederrollenden Terzen“; und wiederum flüsterte mir eine Münchner Kapazität der Musikwissenschaft bei ähnlicher Passage der Bläser im ersten Satze der D-Dur-Sinfonie von Johannes Brahms gelegentlich eines „Odeons-Konzertes“ (und zwar mit absichtlicher Anspielung auf vorliegende Broschüre, deren erste Auflage der Betreffende soeben gelesen hatte) ein vielsagendes: „Es rollt!“ in's Ohr. Wirklich ist diese Gegenbewegung, das dynamische Ab und Auf dieser Figur, in Verbindung mit dem eigentümlich rundlichen, voluminösen Charakter der von weich klingenden Holzblasinstrumenten vorgetragenen Terzintervalle, ein so charakteristischer, dass man unwillkürlich an zwei gleiche Räder, oder noch besser: Kugeln, Bälle erinnert wird, welche — etwa auf die Höhe zweier, nach unten hin zusammenlaufender, abschüssiger Ebenen (Rinnen) gestellt — auf diesen herabgleiten und durch die Kraft ihres eigenen gegenseitigen Anpralles wieder zum Ausgangspunkt, nach der entgegengesetzten Richtung, zurückgestossen werden, um dies Spiel durch ihre natürliche Schwerkraft alsbald nur wieder auf's Neue zu beginnen. Und doch würde hier ein *Staccato*, statt des vorgeschriebenen *Legato* — genau, wie bei der „chromatischen“ Tonleiter (und übrigens auch schon bei der in der Anmerkung 133 verzeichneten Figur von beiderlei Gestalt) — der Bewegung den geschilderten Charakter vollständig rauben müssen bzw. einen völlig anderen, wesentlich verschiedenen daraus zu machen vermögen.

Ferner noch eine andere Stelle bei Beethoven, diese entnommen dem Adagio seiner grossen Neunten Sinfonie. Lange Zeit frug ich mich vergeblich, warum da wohl das Thema des zweiten Teiles im  $\frac{3}{4}$  Take:

*Andante moderato.*

stets einen so eigenartig schaukelnden, wiegenden Eindruck auf mich mache; wiederholt wollte ich dieser rein subjektiven Empfindung mich nach Kräften erwehren, wollte solch' individuelle „Schrulle“ (wie ich dachte) von mir abschütteln — vergebens, sie wollte mir nun einmal nicht mehr aus dem Sinn, bis ich eines schönen Tages das *punctum saliens* dieser „Zwangsvorstellung“ zu finden glaubte. Es scheint mir nämlich in der formalen melodischen, zum Teil aber auch rhythmischen „Zeichnung“ ganz allein zu liegen. Man vergegenwärtige sich einmal die Bewegung einer Wiege oder eines Schaukelstuhles. Was ist das Wesentliche dieser Bewegungserscheinung? — welches ist die sich stets gleich bleibende, allgemeine Form dieser Bewegungslinie? Zwei schwebende Punkte bewegen sich (frei) zu beiden Seiten eines mittleren Schwer- und Stütz-Punktes; indem sie sich aber bewegen und zwar gegensätzlich bewegen (so dass, wenn die eine Seite a unten liegt, die andere b nach oben zu stehen kommt und umgekehrt), wird der mittlere Schwerpunkt ver-rückt, und zwar liegt er jetzt je nach der Bewegung bald auf Seite a, bald mehr auf b. (Ein Wiegen wird freilich dieser eben beschriebenen Bewegung weit eher entsprechen als etwa die hohe Bewegung einer Luftschaukel.) Man besehe sich nun, mit dieser Lupe wohl ausgerüstet, auch obiges Notenbeispiel ein wenig näher. Ganz deutlich und unverkennbar trägt es die typischen Merkmale jener „Statik“ schon in der formalen Linienführung an sich: die freie Gegenbewegung der beiden äussersten Stimmen, dieses Zurückfallen auf die Synkope bald oben, bald unten (und zwar wenn oben, nicht unten, und wenn unten, dann nicht oben), endlich das orgelpunkt-

artige Festhalten der „Dominante“ A, als unveränderlichen mittleren Schwerpunktes der Bewegung — sie alle vereinigen in sich die eigentümlichen Momente, Linie und Zeichnung, einer wiegenden Bewegung als Erscheinung.<sup>135)</sup>

Und nun zum Schlusse auch noch drei, wie mir scheinen will recht anschauliche, Beläge aus der modernen, Nach-Beethoven'schen Musik<sup>136)</sup>. — Mendelssohn hat bekanntlich in seiner „Melusinen“-Ouvertüre eine (später auch von Wagner in identischer Weise zum „Rheingold“ und zur „Götterdämmerung“ wieder benutzte, ähnlich aber auch schon bei Schubert und Loewe auftretende) eigenartig fließende Figur verwendet, die das ganze Tonstück charakteristisch durchzieht und von den meisten Hörern (auch Theoretikern), zumal nach der gegebenen poetischen Voraussetzung ohne Weiteres, als Wasser-Bewegung aufgefasst zu werden pflegt<sup>137)</sup>:



Ich möchte sie nach ihrem innersten Wesen und der wichtigsten instrumentalen Fassung, in der sie bei Mendelssohn auf—taucht, allerdings weit lieber als Wasserstrudel bezeichnet oder doch betrachtet sehen; indes bekenne ich gerne, dass auch schon die Erklärung „Wellenkräuseln“ meinen Zwecken vollauf genügt. Man be—sehe sich diese Figur nur erst aufmerksam nach der Linie, die sie beschreibt und welche ich dem Auge in obigem Beispiele sichtbar mit anzudeuten versucht habe. Ist es wirklich nur eine lose Wellenbewegung, deren Berge und Täler immer auf gleicher Höhe zu liegen kommen, oder nähert sich die Linie nicht weit eher schon der Form einer Spirale? Freilich erhält die Stelle durch den besonderen melodischen Gang, der bei der Rückkehr auf den Ausgangston, stets um einige Noten vorrückend, zum höheren Bergkamm hinanführt, eine ganz besonders weiche Rundung, welche sie immerhin zur Versinnlichung eines Wellenberges vorzüglich geeignet erscheinen lässt. Nun versenke man sich aber in die Eigentümlichkeit einer leichten Strudelbewegung im Wasser, wie die Ringe in Spirale von unten nach oben aufsteigen, so dass jede neue Ringelbewegung da, wo sie an die analoge Stelle der vorigen gelangt, immer um einen Grad höher als diese zu stehen kommen muss usw., und man wird finden: wir haben

hier eine Spiralbewegung von unten nach oben, welche ihr vollkommenes Analogon in bewusster Mendelsohn'scher Figur findet — wenn hier auch gleichsam von der Seite betrachtet erscheint, was beim Besehen einer Strudelbewegung in der Regel von oben geschaut zu werden pflegt. Und zwar ist es noch ein ganz besonderes Moment, das mich zu solcher Auffassung bestimmt und bei dieser mit solcher Vorliebe beharren lässt. Denn man denke an die eigentümlich gurgelnden Laute einer solchen Bewegung des Wassers, so dass sich hier also schon Licht- und Schallwelt in dem blossen Naturvorgange sehr nahe mit einander berühren. Ungemein frappant und geradezu suggestiv ist die Wirkung nun — für mich wenigstens — jedesmal, wenn diese Figur in der Klarinette auftritt (was zudem in unserem Tonstück das Häufige ist); wo denn schon der gutturale Charakter im Klange dieses Instrumentes sehr an jene gurgelnden Laute des Wassers erinnern will, so dass hier ausser der „Zeichnung“ allerdings auch noch die Klangfarbe als wesentlich mit bestimmender Faktor wohl hinzukommt. Jedenfalls sind damit alle Elemente gegeben, um einer Annäherung des Eindruckes an denjenigen eines Plastischen, Figürlichen, Anschaulich-Sichtbaren der Aussenwelt die Wege zu ebnen.

Nicht minder zwingend scheint mir die Episode: „Riesenschlange windet sich ringelnd!“ („Rheingold“, 3. Szene) — das „langsam“ sich windende und „schleppend“ sich aufbäumende kurze Motiv mit der schlangenartig sich emporringelnden Bewegung:



Nicht allein, dass auch hier wieder „klassische“ Beispiele (aus Mozart's „Zauberflöte“ und Weber's „Euryanthe“, allenfalls auch Nicolai's „Lustigen Weibern von Windsor“) zur Seite stehen, deren Verwandtschaftszug in Nachzeichnung der Schlangenlinie und fortschreitenden Ringelbewegung eine eklatante ist, erscheint damit zugleich auch der wichtige Punkt erreicht, wo die innere „Dynamis“ äussere Gestalt wird bzw. zur „Aktion“ überspringt und die Bewegung sich in konkrete Gebärde oder szenisch-figürliche Darstellung umsetzt: das Metaphysisch-Zeitliche geht in's Physisch-Räumliche über, und zwischen beiden bildet die lebendig bewegte Linie das Mittel zur Anschauung und die Vermittlung der

beiden Bewegungen. Innen- und Aussenwelt, *Natura naturans* und *Natura naturata*, Wesen und Erscheinung, Wille und Vorstellung!

Endlich vergleiche man noch die berühmte Hörnerstelle bei Wagner, aus dem „Rheingold“ (Vorspiel), auf dem tiefen Orgelpunkte der Quinte Contra-Es und B:

8 Hörner in Es.

The image displays a musical score for eight horns in E-flat. It consists of eight staves, each representing a horn part. The music is a canon where each horn part enters at a different time, creating a staggered effect. The first horn part begins with a series of chords and a melodic line, while the subsequent parts enter later, each following the same melodic pattern. The notation includes treble clefs, stems, and various note values, with some notes beamed together. The overall effect is a dense, layered texture of sound.

Wie in solch' kanonisch vervielfältigter Bewegung, von dem gemeinsamen Element (der Grundquinte) gleichsam angetrieben und wie ausgeschickt, die eine Welle ordentlich die andere immer jagt! Ein unaufhörlich Fluten und Drängen entwickelt sich in unserem Ohre und — vor unseren Augen: wir sehen ordentlich die Linien

dieser unaufhaltsam fliessenden Bewegung; wir glauben die einzelnen Wellenzüge, wie sie dahin ziehen und die Oberfläche des Wassers zu Kämme gestalten, deutlich zu unterscheiden. Und wenn dann der Vorhang sich teilt und wir nun in das Innere dieser gehörten Wellenbewegung vollends hinein blicken können und das eigenartige, auf und nieder wogende, in Ringen, Streifen und Hügeln gekräuselte Wasser des Rheines erschauen, dann sehen wir einfach das als Erscheinung in der Bewegung, was wir vorhin als treibende Kraft dieser Bewegung gehört haben. Ein Parallelismus der Linien liegt wiederum vor; nur steht jene zu dieser etwa in dem Verhältnisse von Wirkung zur Ursache, und gibt sich wie die äussere Folge zu jenem treibenden Grunde. Und wenn wir dort allenfalls von Arithmetik und Geometrie hätten sprechen können — hier müssten wir von Dynamik und Statik füglich reden: die Zahl und die Linie (Algebra) verbindet sie beide! . . .

Es bedarf hiernach wohl keines eingehenden Beweises, dass das in früheren Kapiteln ausführlich besprochene, von uns so bezeichnete „Erhabene des Intellektes“ bei der Musik allerdings zu seinem grossen Teil in diesem, dem Graphisch- und Plastisch-Anschaulichen sich zuneigenden, Elemente der linearen Zeichnung wird auftreten müssen; und ganz gewiss tragen auch gar manche der vielen Imitationen und Sequenzen usw. im Palestrina-Styl, wie noch mehr in der Schreibart Seb. Bach's etwas von dieser, der räumlich-sichtbaren Aussenwelt zu entlehnenden „mathematischen“ Erhabenheit (eben der Linie und Zeichnung) an sich, wie ja schon die auffallend starke Betonung des „Architektonischen“ von Seiten der Aesthetiker gerade bei dieser Musik zur Genüge lehren kann.<sup>135)</sup> Wie wir schon einmal erwähnten: es breiten sich diese Formen und sinnlichen Zeichen in unendliche Weiten aus und werden zu einer übermässigen Grösse für das Erfassen, den betrachtend nachgehenden Verstand; sie regen die Phantasie an, noch darüber hinauszuschreiten, dieses Linien-Spiel weiter über die konkret gegebene Grenze hinaus fortzusetzen und wecken bezw. legen damit an ein „Erhabenes der Vorstellung“. Suchen wir nun aber den Unterschied zwischen dem auf jenem Wege eines Plastisch-Anschaulichen der Musik erreichten, durch einen bestimmten Linienzug auf graphischem Wege „assoziativ“ bewirkten Erhabenen in der Musik und dem von uns bereits oben gestreiften, von diesem gänzlich unabhängigen, Erhabenen der Musik genauer zu fixieren, so wird es uns alsbald offenkundig werden, wie jenes, ein „Erhabenes der



mittelbaren Wirkung“ — wie wir es nannten, im Grunde genommen ein ursprünglich ausserhalb der Tonkunst selbst Gelegenes, entweder auf rein assoziativem Wege nur Hinzugekommenes oder von dieser Kunst als stofflicher Vorwurf der äusseren Naturerscheinung zur Nachahmung nur eben Aufgenommenes, jedenfalls mehr Gelegentliches bleibt; hingegen dieses, ein Erhabenes des Ausdruckes und des Eindruckes, ein mit dieser Kunst selbst prinzipiell und ursprünglich schon Gegebenes, der Musik als solcher Immanentes, für sie Typisches genannt werden muss. Hier wäre denn auch von allen „linearen“ Aspirationen und „graphischen“ Anwendungen zum Voraus schon abzusehen, zumal auch bei dieser Art Musik die Anregungen hierzu meist ausbleiben. — In solchem Sinne hätte Zeising vielleicht eine tiefe Wahrheit ausgesprochen, wenn er gelegentlich seiner Reflexionen über die Erhabenheit der Architektur und der Musik (vgl. S. 99 vorliegender Schrift) die Äusserung getan hatte: die von den Werken der Baukunst ausgehende Wirkung sei dem Eindrucke, welchen erhabene musikalische Kunstwerke auf uns machen, durchaus verwandt und analog; nur dass wir dort (bei der Musik) die Unendlichkeit und Göttlichkeit des Daseins unmittelbar in uns, hier (bei den Bauwerken) mittelbar vor und um uns empfänden, dort uns gewaltiger bewegt und aufgelöst, hier mehr gefesselt und gesammelt fühlten. Natürlich wäre dies dann nicht etwa in jenem rohen Sinne zu verstehen, als ob hier, bei dem Erhabenen der Musik, diese Erhabenheit etwas rein Subjektives sei, dort, beim Erhabenen in der Musik (welches uns mitunter an erhabene Bauwerke erinnert), hingegen nur etwas Objektives verbleibe. Beide Male stellt es ein Objektiv-Subjektives vor; nur ist es das eine Mal direkter Gegenstand der Kunst, deren unmittelbarer Inhalt; das andere Mal lediglich aufgenommenes Natur-Vorbild oder indirekte Wirkung der Erhabenheit, mittelbarer Inhalt der Kunst. Zögern wir darum nicht länger, diesen Gedanken sorgfältiger noch auszuführen!

Wir meinen dies nämlich, genauer betrachtet, endgiltig so: Der Ton ist nicht nur — wie Wagner bereits in seiner Novelle „Ein glücklicher Abend“ mit einer feinen *contradictio in adjecto* so schön gesagt hat — „der geistigste Stoff“ und beginnt erst da, „wo die menschliche Sprache aufhört“, als eine „Sprache des Unaussprechlichen<sup>139)</sup>“; er hat auch — wie wiederum Karl Köstlin (S. 526 seiner Aesthetik) treffend hervorhebt — „etwas Befreiendes und nach oben Erhebendes“. Konnte daher Schopenhauer („Welt a. W. u. V.“ II, 514) bei der Musik überhaupt von einem Erhobensein über

die raumzeitlichen Schranken und Erscheinungen, Kämpfe und Lächerlichkeiten des Lebens sprechen, so hat auf der anderen Seite Wagner gewiss nur das Richtige getroffen, wenn er (a. a. O.) schreibt: „Dies (Aufhebung und Verschwinden der sichtbaren Umgebung, so dass wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen<sup>140</sup>) ist, im ernstesten Sinne aufgefasst, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Zivilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf wie das Tageslicht den Lampenschein.“ Woher dies nun aber wohl kommen mag? Gewiss doch nur aus der eigensten Natur des Tones selber! Denn, indem die Musik zunächst gänzlich nur mehr die ein dimensionale Anschauungsform der Zeit zu ihrem besonderen Organe macht<sup>141</sup>), vom Räumlich-Körperlich-Individuellen dagegen, ihrem innersten Kerne nach, nahezu vollkommen abstrahiert (vgl. hierzu Schopenhauer: „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“; 3. Aufl., S. 54), berührt sie auch das Wesen, das „Ansich“ der Welt, den Kern der Dinge (der Philosoph nennt es bekanntlich den „Willen“) weit unmittelbarer als jede andere Kunst, welche ihn erst auf grossen Umwegen durch den Raum, durch die Erscheinung hindurch zu fassen sucht<sup>142</sup>); sie „depotenziert“ also nicht nur das Gesicht, sie „erlöst auch von der Schuld individueller Erscheinung“. Erklären uns diese Daten schon hinreichend ihre Herkunft, oder besser ihre moderne Entwicklung, als spezifisch christlicher Kunst<sup>143</sup>), wie auch ihren von Forschern oft beobachteten und betonten innigen Zusammenhang mit der Geistesgeschichte des Christentums überhaupt, so wird uns aus ihnen zugleich ihre wahrhaft religiöse, gleichsam transszendentale — um nicht zu sagen: übersinnlich-transszendente Wirkung verständlich, von der so viele Aesthetiker und Laien freilich fast mehr phantasieren als klar und deutlich reden.<sup>144</sup>) Nach ihrem eigensten Charakter und ihrer ursprünglichen Potenz hebt sie den Menschen aus der individuellen Erscheinungswelt empor, alsbald über die Grenzen beschränkt irdischen, rein natürlichen Daseins hinaus.<sup>145</sup>)

Aber auch noch ein Anderes lehrt sie uns. Indem nämlich der Ton für unsere Auffassung gänzlich nur in der ein dimensionalen<sup>146</sup>) Anschauungsform der Zeit sich bewegt, zeigt er sich (ähnlich wie unser, die individuelle Sphäre auch nur mehr in der ein dimensionalen Anschauungsform der Zeit streifender und dadurch das „Ding an sich“ am unmittelbarsten berührender „Wille“) dem Innern aller Erscheinung so sehr genähert und des Wesens der Dinge in

einer Weise teilhaftig, dass er uns zugleich befähigt, dieses durch ihn in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen. Erst in den äusserlich-symmetrischen Gebilden des Rhythmus (also des gleichsam räumlich geordneten Zeitlichen) nähert sich — und zwar in ganz analoger Weise, wie die Anschauungsform der Zeit den ursprünglich und wesentlich raum- und zeitlosen Ur- und Allwillen wieder an die Gesetze des Intellektes d. h. an die Vorstellungswelt anknüpft — dieses ideale, unkörperliche All dem Plastischen, begibt sich dieses überindividuelle „Ansich“ wenigstens teilweise auf das Gebiet der äussern Erscheinung. Erinnern wir uns nun neuerdings, wie Schopenhauer dieses Wesen der Dinge auf allen Objektivationsstufen und in allen Einzel-Erscheinungen als identisch erkannte, so begreifen wir, dass uns die Tonkunst eine Allheit des Wesens, der Gemütswelt, des inneren Weltwebens und der Lebensbewegung ganz im Allgemeinen eröffnet, die der gemeine menschliche Verstand mit seinen beschränkt sinnlichen Fähigkeiten nie ganz zu ergreifen und zu fassen vermag<sup>147)</sup>, ja vor der selbst das im individuellen, rein sinnlichen Dasein wurzelnde, lebende und webende, umfassende Gefühl im ersten Augenblicke noch erschrickt und sich bedroht zeigt. Eine Unerschöpflichkeit, Schrankenlosigkeit und Unbegrenztheit sonder Gleichen, und doch wieder nicht Unendlichkeit schlechtweg, sondern vielmehr eine in sinnlicher Gestalt auftretende, reale, hier eben am unmittelbarsten „angeregte Unendlichkeit“<sup>148)</sup>, eine in dem sinnlichen Material des Tones, indes einzig nur mehr durch die Form der Zeit, als begrenzt empfundene Unermesslichkeit tut sich uns auf und kund — zugleich überwältigende Grösse und Kraft, ein über menschliches, individuelles Mass weit Hinausreichendes: ein Erhabenes — beides, der Vorstellung und des Willens! „Jeder Trotz der erkenntnisstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntnis flieht mit dem Bekenntnis ihres Irrtums, und die ungeheuere Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verrät“ — wie Wagner (IX, 114), die tiefe Wirkung eben jenes „Musikalisch-Erhabenen“ einer Beethoven'schen Sinfonie umschreibend, des Näheren treffend ausgeführt hat.

Wir gehen noch um einen weiteren Schritt vorwärts und lenken unsere Aufmerksamkeit abermals auf den von R. Wagner wiederholt betonten „Schrei, mit welchem wir aus den beängstigendsten Träumen erwachen und in welchem sich ganz unmittelbar der geängstete Wille ausdrückt“. Etwas später, in genannter Abhandlung, identifiziert Wagner den bekannten dissonierenden Aufschrei sämtlicher Instrumente im 4. Satze der Neunten Sinfonie von Beethoven mit diesem „Angstrufe des aus furchtbarem Traum Erwachenden“ (vgl. S. 122) und schreibt S. 134 über diese Stelle wörtlich das Folgende: „Dieses Erwachen aus tiefster Not erleben wir bei jenem merkwürdigen, der gemeinen aesthetischen Kritik so anstössig gebliebenen, Übersprünge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik . . . . . Was wir hierbei empfinden, ist ein gewisses Übermass, eine gewaltsame Nötigung zur Entladung nach aussen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tief beängstigenden Traume (und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, dass dieser Drang hier eine künstlerische Tat hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes, zugeführt ist).“ An diesem „Schrei“ wäre sonach, als einem Wesentlichen in diesem Zusammenhange, festzuhalten: die Musik ist da nicht mehr ein lineares Tonspiel architektonisch-plastisch-tonmalerischer Natur<sup>149)</sup>, sondern wird unmittelbarer Ausdruck eines Unermesslichen, ist Ergebnis, Ausfluss, Geheimkunde einer gewaltigen inneren Not wie drangvollen idealen Nötigung eines übergrossen Reichtums und der mächtigen Überfülle. Die Idee in ihrer ewigen Unendlichkeit ringt mit dem zeitlich-endlichen Stoffe; d. h. nicht etwa: sie muss erst in den Stoff hinein-gearbeitet werden — nein, sie entringt sich dem Stoffe, denn schon sind drei formvollendete, die gegebene Form da oder dort allerdings bereits kühn überschreitende und vielfach erweiternde grosse Sätze diesem vierten und letzten der Sinfonie vorausgegangen. Erinnern wir uns hierzu noch der Wagner'schen (bzw. Schopenhauer'schen) Deduktion vom „Willen“ und dem „Ansich“ der Welt, als dem eigentlichen, letztgiltig restlosen Inhalte der Musik, und seiner Annäherung wieder an das Anschaulich-Plastische, an die Erscheinungswelt im rhythmischen Gefüge, so werden wir es doppelt erklärlich finden, warum gerade diese Stelle (ich meine eben jenen berühmten Aufschrei der Neunten Sinfonie) einen erhabenen „Eindruck“ um so eher auslösen muss, je mehr schon seine „Ausdrucks“-Form, seine Vortragsweise selbst, sich vom ge-

schlossen und streng-gemessen Rhythmischen entfernt, sich dessen mehr entäussert hat und ein A-Taktisches in frei-rezitativischer Weise nun verkörpert.<sup>150)</sup> Dies vollends führt uns zu dem Schlussergebnis unserer langwierigen Untersuchungen.

Kurz und bündig dürfen wir dieses ganz allgemein nunmehr zusammenfassen. Sehen wir da einmal auf den Körperbau (das Skelett zumal) des aufrecht stehenden Menschen, und selbst auf die Gestalt der edleren Vierfüssler wie auch anderer Tiergattungen, z. B. die Figur der Fische und die Formation der Fischgräten, hin; beobachten wir genauer die Zeichnung im Gefieder der Vögel, am Flügelstaub der Schmetterlingsflügel, wie auch den Farbenschmuck zahlreicher Käfersorten und Insekten-Arten oder das Gewebe der Spinne; betrachten wir ferner den Wuchs so mancher Bäume, sowie die köstlichen Strukturen an einer für „schön“ geltenden Pflanze, deren Blüten und feinädri gen Blättern, und richten wir unsere Blicke auf die harmonischen Bildungen gewisser Krystalle wie der glitzernden Eisblumen am Winterfenster— vor allem: studieren wir ernst-aufmerksam E. Haeckel's wunderbare Zeichnungsblätter mit Farb-Aufnahmen, genannt „Die Formen in der Natur“ . . . . . scheint es uns nicht, als ob die äussere Natur, die körperliche Erscheinungswelt um uns herum, einem Zuge zur Eurhythmie und Symmetrie hin ganz vorwiegend unterläge?<sup>151)</sup> Und selbst der zeitlich-körperlichen, äusseren Lebensbewegung scheint sich dieses räumliche Prinzip noch aufzuprägen, wenn da z. B. auch unser Gang — ganz folgerichtig nach dem symmetrischen Bau der menschlichen Gestalt — in gleichförmiger Zeitfolge: 1—2, 1—2 usw. verläuft und z. B. im Pferde-Trab oder -Galopp ein Ähnliches an Regel und korrespondierender Wiederkehr des Zeitmasses zu beobachten bleibt. Aber schon bei dem, unserem Innern unmittelbar entströmenden, Atemzuge beginnt etwas wie „Modifikation des Tempo's“, und erst recht wieder bei dem, unseren geheimsten Affekt-Äusserungen folgenden, Pulsschläge die Wandelbarkeit, damit aber eine Unregelmässigkeit im Rhythmischen sich einzustellen. Nun vollends gar da, wo es darauf ankommt, dem „der Welt der Erscheinungen abgewandten Teile des Kosmos“ beizukommen, wo es so zu sagen direkt in's Allerheiligste der Seele hinabgeht oder aus ihren Geheim-Kammern und dunklen Regungen freizügig hervorquillt; wo der Bereich der Willenswelt, der Empfindungs-Sphäre, der Affekte und Stimmungen beschritten wird, die Innenkunde all der Herzenswallungen, Gefühls-Erlebnisse und einer im „lauttönenden Schweigen“ (Wagner) beredt werdenden Gemütsprache in Frage steht — da dürfte es allerdings schwer genug fallen,

wo nicht gelegentlich ganz unmöglich werden, solches spontane Ausleben, sich Entfalten, Ausladen, Steigern und Verlaufen in eine durchaus ebenmässige Schönheits-Anordnung der symmetrischen Regelmässigkeit, harmonischen Wiederkehr und übersichtlichen Parallelität, der proportionierten Gliederung, systematischen Gruppierung wie der wohlgefälligen Abrundung mit der Elle zu bannen: als je echter, reicher, voller, unerschöpflicher dieses Seelenwesens aus geheimnisvoller Tiefe an's Tageslicht hervordringt, desto mehr wird es sich gegen solcher Regeln Zwang einer Veräusserlichung, oberflächlichen Verflachung, künstlichen Abschleifung und weltlichen Verkleidung — kurz der körperlichen Einengung, Trübung und Verfälschung sträuben, wenn anders es seinen diskretesten, intimsten Zauber wahren, andererseits wiederum seine besten Trümpfe nicht preisgeben will. Und so geraten wir denn hierbei fast schon auf eine Art von Gesetz — jenen naturnotwendigen Unterschied in der Tonkunst nämlich zwischen einem „Musikalisch-Schönen“ und dem „Musikalisch-Erhabenen“, zwischen einer Tonkunst als „Spiel“ und der Musik als „Ausdruck“, den uns abermals R. Wagner ganz zwanglos und so sehr überzeugungskräftig aus den anregenden Freundesgesprächen entwickelt hat in seiner köstlichen Pariser Novelle „Ein glücklicher Abend“ (Bd. I). Die Formulierung, die wir bereits diesen frühen Schriften seiner Feder (vgl. übrigens auch den „Offenen Brief“ über „Frz. Liszt's sinf. Dichtungen“; Bd. V, 245 ff.) klar und deutlich zu entnehmen hätten, wäre in aller Kürze diese: Dort wohl äussere Kontraste von Dunkel und Licht, Stark und Schwach, Schwer und Leicht, Ruhig und Bewegt, Langsam und Schnell, und zwar durch ein mehr mechanisch-prismatisch „Spiel“ mit Nuancen und Variationen, in Wechsel und Mischung nur eben, ohne besonderen Gehalt, höheren Zweck und tieferen Sinn — „Kaleidoskop“ nennt sich eine ganz moderne (?) Orchesterkomposition; hier aber innerliche Konflikte, auf Grund von Krampf und Kampf, mit Entwicklung nach einer Spitze oder doch einem Ziele der Lösung hin — je nachdem wir nun eben die Tonkunst unter Hervorhebung, Betonung und Bevorzugung des Rhythmus unwillkürlich mehr auf die Aussenwelt und deren Aspekte wieder beziehen, oder aber die Musik mehr im Melos aufsuchen, vom Innenwesen herleiten und auf die unbedingte Willenssphäre gründen wollen. Eine Musik wird darum auch dem „spezifischen“ Charakter ihres Wesens um so eher entsprechen, wird ihren in diesem Sinn erhabenen Beruf um so besser erfüllen, je mehr in ihr — das Wesen und die eigentliche Bedeutung des Tones als des Ausdrucksmittels eines Unermesslichen einmal festgehalten —

auch das Absolut-Rhythmische und das Verführerisch-Plastische hinter dem lebendigen Ausdruck zurücktritt, und je weniger jenes im Tone sich entladende (unbegrenzte) Reich des Willens, jenes dunkle Gebiet des „Dinges an sich“, durch das Medium eines besonders scharf pointierten, auffällig-augenfälligen Rhythmus in die „Schuld der äusseren Erscheinung“ mit verstrickt, wieder der Vorstellungswelt als solcher anheimfällt.<sup>152)</sup> Sie wird ferner um so weniger sich von ihrem besten Geiste, letzten Kern und ihrer höchsten Aufgabe entfernen, je mehr sie obendrein noch in dem, ihr zur Mitteilung an die Aussenwelt zwar unumgänglichen, Rhythmus auf das Gleichartig-Bemessene, Mathematisch-Abgezirkelte, Symmetrisch-Parallele, Übersichtliche verzichtet: so dass also hier das Unregelmässige eines  $\frac{5}{4}$ - oder eines  $\frac{7}{4}$ -Taktes seine grundsätzliche Bedeutung und eine durchaus exakte Begründung gelegentlich erhalten kann.<sup>153)</sup> Was die Melodie betrifft, so wird uns aus eben diesen Gründen ein „*bel canto*“ stets mehr an die „Zeichnung“ und deren formale Linie erinnern bezw. auch wohl „räumliche“ Empfindungen und „plastische“ Vorstellungen in uns wachrufen, die „unendliche Melodie“, richtiger gesagt: das pathetisch auf und ab flutende freie Melos eines R. Wagner hingegen weit eher mit der Fülle jener echt musikalischen „Erhabenheit“ uns berühren dürfen.

Der Rhythmus sodann, im weiteren Sinne gefasst, wird formal zum „Metrum“, zum Perioden- und Satzbau<sup>154)</sup>: und so wird sich endlich jenes spezifisch „Musikalisch-Erhabene“ von selbst einstellen, wo eben im Periodenbau das Gleichförmig-Metrische, Architektonisch-Symmetrische als Prinzip, als Haupt- und Selbstzweck zurückgedrängt erscheint und die Musik sich von diesem räumlich-plastisch-linearen Element mehr und mehr emanzipiert hat.<sup>155)</sup> Hierin aber zeigte sich nun Beethoven vor allem gross und wahrhaft schöpferisch, so dass u. A. auch Max Steinitzer nicht umhin konnte, vor der genialen Freiheit und Kühnheit des Periodenbaues, zum Mindesten doch des Über-Masses im Metrischen, bei diesem Meister im Vorübergehen eine staunende Verbeugung zu machen<sup>156)</sup>; und in diesen Gedankengang wären von den Neueren allenfalls selbst Schumann, Chopin, Berlioz und Liszt wohl mit einzureihen. — So schreibt denn auch R. Wagner (den wir als den eigentlichen Begründer dieser neuen Kunstlehre hier ungewöhnlich oft zitieren müssen), in der bewussten Abhandlung über „Beethoven“ — Bd. IX, S. 99 ff.:

„Vergegenwärtigen wir uns jetzt ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchester-Sinfoniesatz,

oder endlich eine eigentliche Opern-Pièce, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch regelmässige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität, bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik mit ‚weltlich‘ bezeichnet, im Gegensatze zu jener ‚geistlichen‘. [Palestrina!] Über das Prinzip dieser Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgesprochen und fasse dagegen hier die Tendenz derselben nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegorischen Traume auf, demnach es scheint, als ob jetzt das wach gewordene Auge des Musikers an den Erscheinungen der Aussenwelt so weit haftet, als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden. Die äusseren Gesetze, nach welchen dieses Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens sich vollzieht, werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenstellung und der Wiederkehr konstruiert. Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Merkmale unsere Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten.<sup>157)</sup> Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik zu Gunsten dieser regelmässigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äusserliche Regelmässigkeit uns noch fesseln, und wir werden notwendig unsere Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmässigkeit beziehen . . . . Die Musik ist da nicht mehr die Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge ausser uns verwebt.“ Und vorher (S. 97 ebenda): „Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwicklung einzig nach dieser Seite (des Prismatischen und Architektonischen) hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit [also ein Moment

12



gegen das Erhabene! Der Ref.] gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urteile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen musste.“

Dieser Wahrheit erfreulich nahe gekommen ist im Übrigen Ferd. Schultz in dem schon wiederholt von mir zitierten, leider viel zu wenig beachteten, Vortrage über „Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung“<sup>158)</sup>, wenn er hier sagt (S. 37): „Je weiter in der Musik das Objekt als Gegenstand der Darstellung zurücktritt und an seiner Stelle das innere Leben ein Abbild (einen Ausdruck?) findet, desto mehr wird ihre Sphäre alles Unsichtbare, Übersinnliche, Unendliche umfassen.“ — Alles in Allem genommen also: Je mehr der Rhythmus (im engeren wie weiteren Sinne) als Selbstzweck zurücktritt, ja als solcher schwindet, desto eher wird jenes „Musikalisch-Erhabene“ als letzter, innerster Kern der Tonkunst sich offenbaren und als deren höchste Wirkung sich unmittelbar einstellen; je mehr dagegen der Rhythmus als Prinzip das Ganze beherrscht und „den Ton angibt“, desto mehr werden wir uns zeitweilig auf das Gebiet eines gelegentlichen und indirekten „Erhabenen der Musik“ (*gen. obj.*) nur eben zurückgeworfen sehen.

Auf Grund solcher Daten verstehen wir jetzt aber auch vollkommen, wie Wagner (Bd. VIII, S. 317) einem Hanslick gegenüber einfach die Forderung aufstellen konnte: „Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden; die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab und verwies sie somit in einen offenbar niedrigeren Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem grossen Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen und somit ein ganz anderes System für ihre aesthetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwicklung stützte.“

Im Zusammenhange damit muss es entschieden von Interesse sein, dass gerade diese letzteren beiden Meister von Musikern wie Laien nächst Beethoven am meisten und wärmsten als Vertreter „erhabener“ Tonkunst jederzeit gepriesen wurden.<sup>159)</sup> Um in aller Kürze nur die wesentlichsten Punkte dessen, was R. Wagner mit obigem Satze ge-

meint haben mochte, zu berühren und zunächst gleich an den ersten Namen, an Johann Sebastian Bach, hier anzuknüpfen, so sei hinsichtlich der Eigenart seines Styles einer subjektiv-persönlichen Erfahrung Erwähnung getan, die sich gewiss, einmal ausgesprochen, alsbald auch zu einem von vielen Fachmusikern konstatierten, objektiv beglaubigten und allgemein giltigen Phänomen erweitern lassen wird. Ich habe nämlich an mir selbst nur zu oft schon die Beobachtung gemacht, und zahlreiche Äusserungen befreundeter Kollegen haben es mir bestätigt: dass wir am Schlusse eines, hauptsächlich in Imitationen und Sequenzen sich ergehenden, durchaus nur im polyphonen Styl gehaltenen Werke vokalen oder instrumentalen Wesens von Seb. Bach selbst nach dem Verklingen des letzten Schluss-Akkordes zu allermeist dieses eigenartige Tongefüge, diese reichen Tonverzweigungen und unendlichen Harmonie-Verschlingungen noch weiter fortführen möchten, dass unsere Phantasie das einmal angeregte Spiel *ad libitum* und *in infinitum* noch gerne weiterspinnet. Der bei Bach vorgeschriebene Schluss dünkt uns dann ein rein konventioneller zu sein (da man in dieser Welt und mit diesem realen „Stückwerk“ eben doch einmal ein Ende machen muss).<sup>160</sup>) Hingegen scheinen uns die Bewegung der Harmonien und der lebendige Fluss der Melodien ein weder Begonnenes, noch Beendetes, ich möchte fast sagen — schlechthin Unendliches; wir fühlen dabei etwas wie ein Gefühl der Ewigkeit „ahndevoll“ in uns aufgerufen. Ich gebe nun freilich zu, dass dies allein nicht immer hinreichen wird, um auch schon von Erhabenheit als solcher sprechen zu können. Ganz gewiss aber wird diese zu Tage treten, wo noch obendrein grosser Reichtum und imposante Wucht der instrumentalen Mittel, sowie eine bedeutende Fülle und Mannigfaltigkeit der Harmonie hinzutritt, — Elemente des musikalischen Styles, wie sie ja der Seb. Bach'schen Satzweise ganz spezifisch eignen. Da mag es dann wohl vorkommen, dass wir von der „ungeheuren Grösse“ dieses „Kantors der Kantoren“, dieses „Urvaters der Harmonie“ reden hören, bei der wir vergeblich nach einem begrifflich klaren Ausdruck für den empfangenen überwältigenden Eindruck ringen; jener Riesen-grösse, die ein Beethoven auf seine Art zu fassen suchte, indem er bekanntlich ausrief: „Bach? — Meer sollte er heissen!“; und von der ein R. Wagner schlicht, aber tief und wahr spricht, wenn er diesen Meister den „unbegreiflich hohen Sebastian“ nennt —: lauter Bestimmungen, welche hier eben nur die Erhabenheit des Bach'schen Styles umschreiben. Und bedenken wir zudem erst,

wie enge das Rhythmisch-Periodische der Musik mit dem Harmonisch-Modulatorischen zusammenhängt, und wie sehr bei grösserer Freiheit und Mannigfaltigkeit des letzteren notwendiger Weise dann auch der Periodenbau freier, reicher und weitschichtiger werden wird, so werden wir alsbald noch einsehen lernen, warum bei einem in Harmonie und Modulation so unerschöpflichen Meister, wie unserem Thomaskantor, das Symmetrisch-Übersichtliche des Periodenbaues doch zurücktreten muss hinter der Fülle und Unendlichkeit seines harmonischen Reichtums wie seiner modulatorischen Freiheit. Fassen wir vollends gar das kühn-polyphone Übereinandertürmen von ganzen Tonsystemen<sup>161)</sup>, den kontrapunktisch machtvollen Aufbau und die gewaltigen Verkettungen von Stimmen und Motiven bei ihm schärfer in's Auge, wie sie als Prototyp für die Bach'sche Schreibart überhaupt vor allem in der klassischen Form der Fuge zur Anwendung gelangen, so wird sich diese unsere Beobachtung nur mehr und mehr noch bekräftigen und ganz erheblich vertiefen. Dieses Erhabene der polyphonen Tonkunst mochte Vischer wohl gemeint haben, wenn er (III, 2 S. 966 seiner „Aesthetik“) von dem architektonisch-quantitativen „Massenauftürmen“ der Musik sprach (vgl. S. 103 vorliegender Schrift); auch scheint Zeising einen ganz ähnlichen Gedankengang verfolgt zu haben, wenn er, hierauf anspielend, (a. a. O. § 413) sich dahin äussert: Simultane Wirkung und Kontinuität, welche wesentlich mit zur Darstellung des Erhabenen beitragen können, „werden besonders vollkommen durch Ineinanderschiebung der einzelnen Grössen erreicht: denn hierdurch wird der wahrnehmende Sinn verhindert, die einzelne Grösse von Anfang bis zu Ende zu verfolgen und sich ihrer Endlichkeit bewusst zu werden. Das Ganze erhält den Charakter einer in- und übereinandergreifenden Verkettung. . . . Hierauf beruht die erhabene Wirkung der gotischen Baukunst und der Fuge in der Musik“. Aber selbst eine Autorität wie Moritz Hauptmann, der doch, wie wir sahen, sonderlich in der strengen Architektonik und Symmetrie das letzte Wesen und den wahren Beruf der Tonkunst erkannt wissen wollte, liess sich gelegentlich (a. a. O., S. 206) das bemerkenswerte Wort entchlüpfen, dass die Fugenform und die polyphone Musik überhaupt „eine Scheidung der Perioden und ebenso auch eine abstrakte Bestimmung der modulatorischen Folge weit weniger zulasse“.

Wir gehen (mit Wagner) alsbald auch weiter zurück, zu Palestrina, und finden hier neben einer Fülle polyphoner Gestaltungen und einem Reichtum imitatorisch-sequenzartiger, frei kom-

binierender Kontrapunktik, ähnlich wie uns dies bei Seb. Bach in „temperierter Stimmung“ schon entgegen getreten war, noch ein anderes, neues Element, welches für uns einen guten Schritt weiter nach der Seite des Erhabenen hin bedeutet, — ich meine jenes Lebens-  
 element der Palestrina'schen Musik, welches Ambros („Musik-  
 geschichte“ IV, 57) und ganz ähnlich wieder R. Wagner („Ges. Schr.“  
 IX, S. 98 f.) ebenso prägnant wie treffend als „Latenz des Rhythmus“  
 überhaupt bezeichnet oder doch mit ihr verglichen hat. Und in der  
 Tat braucht man nur würdigen, wirklich stylvollen Aufführungen Pale-  
 strina'scher Werke, wie z. B. denjenigen im Dome zu Regensburg,  
 einmal angewohnt zu haben, um zu begreifen, wie hier durch wohl-  
 berechnete und ebenso wohlberechtigte Anbringung von leichteren und  
 schwereren, im Leben der Komposition selbst gelegenen bezw. aus ihr  
 selbst sich rechtfertigenden, Fermaten, durch korrekte Einfügung  
 geeigneter *Ritardandi*, auch dynamische Individualisierung der einzelnen  
 Stimmen innerhalb des vielgestaltigen Gewebes u. dgl. mehr, der  
 strenge, um nicht zu sagen: starre, Rhythmus zurück- und ein  
 A-Taktisches, oder vielmehr Anti-Metrisches, in den Vorder-  
 grund tritt<sup>162)</sup>, welches noch einen guten Grad weiter von der  
 symmetrischen Übersichtlichkeit und plastischen Anschaulichkeit  
 entfernt und den „erhabenen“ Grundzug dieser Musik ganz im  
 Wesentlichen gewährleistet.<sup>163)</sup> Dass die alten, unserem „tempe-  
 rierten“ Tonsystem fremden, sogenannten „Kirchentöne“, sowie die  
 ganz eigenartigen, unserem Ohr ungewohnt niederländischen Schlüsse,  
 welche dem modernen Hörer wie Halbschlüsse vorkommen müssen (vgl.  
 Ambros a. a. O.), das Primäre dieses erhabenen Eindruckes aus-  
 machen, möchte ich nicht annehmen; wohl aber will ich zugeben, dass  
 sie ihn an den betreffenden Werken, wie überhaupt bei dem ganzen Style  
 dieses Meisters, stark befördern und vielfach bedeutend erhöhen helfen.

Fassen wir aber die Ergebnisse dieser letzteren Darlegungen in  
 Eins zusammen, so werden wir in dem, was wir früher die „Erhaben-  
 heit“ gerade des Beethoven'schen Styles nannten, ganz in Über-  
 einstimmung mit Wagner nur wieder, jene beiden Elemente (die  
 Freiheit im Periodenbau und die Kühnheit des Modulatorischen bei  
 Seb. Bach, das Zurückdrängen wiederum des streng-gemessenen Regel-  
 mässigen und eines Spezifisch-Rhythmischen bei Palestrina) ver-  
 einigt finden. Vielleicht zwar hat es bei dem Leser Verwunde-  
 rung erregt, uns in Früherem, wo wir doch die Erhabenheit der  
 Beethoven'schen Musik gerade und der Nach-Beethoven'schen Musik-  
 epoche entwickeln wollten, aus eben dieses Beethoven's Werken

selbst zwei Beispiele einer Linienempfindung und plastischen Vorstellung, d. h. also eines Anschaulich-Schönen, hier mit anführen zu sehen. Wie sich der Leser erinnern wird, war es noch dazu ein Thema aus der „Neunten Sinfonie“ — jenem grandiosen Werke, welches gemeinhin als ein besonders markantes Beispiel „erhabener“ Musikwirkung gilt<sup>164</sup>), das wir unseren Untersuchungen zu Grunde legten. Um so befremdlicher daher wohl solche Anführung für den aufmerksamen Leser, bei unserer sonstigen Auffassung! Indessen besehe man sich doch einmal genauer das Hauptthema eben jenes Adagio's der „Neunten“, und überhaupt den ganzen ersten Teil dieses Satzes bis zu dem früher zitierten Beispiele hin.<sup>165</sup>) Gewiss ist es eine höchst wertvolle, wie nicht minder auch charakteristische Äusserung Wagner's, von welcher uns H. Porges (in seiner immer noch lesenswerten Broschüre über „Die Aufführung der Neunten Sinfonie in Bayreuth“; 1872, S. 20) berichtet, wenn er erzählt, dass der Meister den später folgenden Teil dieses Satzes im  $\frac{12}{8}$ -Takt (man beachte:  $\frac{12}{8}$  = die Vereinigung der vorausgehenden beiden  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{3}{4}$ -Takt) gleichsam „das fixierte und begrenzte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's“ genannt habe. „In lang gezogenen, wie nicht enden wollenden Tönen führten die Violinen den Gesang“ — so meldet hier der Verfasser und berichtet weiterhin (ganz übereinstimmend mit einer eigenen Äusserung des Dichterkomponisten; vgl. dessen Schrift „Über das Dirigieren“ Bd. VIII, S. 354 f.), dass Wagner dieses „sich ausschwelgende“ Adagio (der Ausdruck rührt gleichfalls von Wagner her) nicht langsam genug haben nehmen können. — Dies wäre das Eine. Man beachte aber auch die andere Seite, den eigentümlichen Charakter dieses Beethoven'schen Melos, den rhythmisch weitgespannten Bau dieser Perioden und die merkwürdige Verkettung dieser melodischen Phrasen, so dass die andere beginnt, wo die eine aufhört, und fast nirgends ein sinnlich so recht greifbares oder wenigstens abrundend befriedigendes Ende eintritt. — Und gehen wir sodann noch um ein Stück weiter, zur freien Metrik Beethoven's, so haben wir ja gleich in dem „Scherzo“ der selben Sinfonie (in dem „*Ritmo di tre, di quattro battute*“) einen selten interessanten und nicht unwichtigen Belag für unsere Auffassung. Ganz ähnlich verhält es sich ferner auch mit dem Überschwange seines Periodenbaues und dem kühnen Schwunge des Melos in den übrigen Sätzen genannter Sinfonie, namentlich im I. Satze. Nur hin und wieder steigt eine mehr lineare, an das Plastische, Anschauliche gemahnende Figur aus dem waltenden Schosse der Tiefe auf, um indes bald danach wieder in dem erhabenen

Dunkel der gewaltig wühlenden oder anstrebenden Tonmasse unterzugehen bzw. zu abnorm-grosszügigen Bildungen überzugreifen, die sofort wieder alle bequemen „graphischen“ Neigungen zu bloss formaler Übersicht, plastischer Nachbildung und rein symmetrischem Wohlbehagen in ihr Nichts zurückschleudern. Das, was bei Beethoven die „Erhabenheit“ des Styles ausmacht, was uns diesen Meister und seine Kunst in erster Linie als „erhaben“ *par excellence* gelten lässt, ist demnach ganz in Sonderheit sein durchaus eigentümliches, grossartig ausholendes, von Mozart'scher oder Haydn'scher Einfalt bereits grundverschiedenes Melos, die „Langatmigkeit“ seiner melodischen Phrasen<sup>166)</sup>, wie die Irregularität und Erweiterung seiner Perioden, welche aus Drang und Zwang des Ausdruckes eines Unbegrenzten, freien Unermesslichen resultieren und die rein symmetrische Ordnung, eine plastisch-schöne Übersichtlichkeit seiner Musik ganz erheblich erschweren. Bei Mozart hingegen (bei dessen Styl uns doch Wunder nehmen muss, im Ganzen so wenig von „Erhabenheit“ reden zu hören) erweist sich alles stets als fest in sich abgeschlossen, formell abgerundet und zu edler Ebenmässigkeit geklärt; gerade bei ihm herrscht jene Freude an der gesetzmässigen Ordnung architektonischer Bildungen und einer plastischen Symmetrie in stärkster Masse: seine „Tonarabesken“ (hier, bei dieser Musik, ist der Hanslick'sche Ausdruck, mit aller entsprechenden Vorsicht und jenem Vorbehalte gebraucht, den schon Wagner, Bd. I S. 173 anbringt, einmal durchaus am Platze) — sie korrespondieren in ihren wohlgefälligen Windungen immer wechselseitig miteinander, reihen sich in Figuren und Gruppen einander an und schliessen zu mehreren Gliedern immer die Gesamtheit einer bestimmten tonischen Zeichnung, eines in sich fertigen, harmonisch-„überschaulichen“ musikalischen Gebildes ab: Begrenzung und Bescheidung — alles ruht schönheitfreudig-klar in und auf sich (wie dies ja auch Hanslick, S. 66 seiner Schrift, ganz ähnlich beschrieben hat). Hier schöpft der Geist keine Anregung, noch weiter über die Grenzen hinauszuschweifen; anziehend gefesselt und beruhigt, in sich ausgeglichen, folgt er dem anmutig-rührenden, freigebundenen Tonspiel und den dem Auge sinnfällig sich darbietenden Linien, verweilt dabei jedoch stets innerhalb dieser einmal gegebenen Sphäre; er bleibt auf der Erde — könnte man sagen, die er freilich zugleich „ideal“ (*πάντα κατὰ μίαν!*) selber sieht, und zwar (das ist, wenn man so will, das Hauptverdienst dieser Musik) meist auch ohne Sehnsucht nach einer besseren der möglichen Welten, ohne das überirdische, unbändige Verlangen, eigenmächtig aus dieser herauszuschreiten;

Kontra, ?  
Zuerst best.  
Requiem

„Mozart's erstes Gesetz hiess das Mass“ — wie schon Hand (I, S. 299) das sehr prägnant ausgesprochen hat.<sup>167)</sup>

Ganz vortrefflich dünkt uns denn schliesslich der Einwand, den Wagner in der kurzen Polemik gegen Hanslick (Bd. VIII, S. 305) gelegentlich mit vorbringt, wenn er spottet, dessen Theorie „Vom Musikalisch-Schönen“ spreche im Grunde genommen doch nur Mendelssohn „die wohltuende Bedeutung zu, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion geratene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangiert zu haben“. Hanslick selber verwahrt sich allerdings an zwei bis drei Stellen seiner Schrift ausdrücklich dagegen, als ob sein „Musikalisch-Schönes“ etwa zusammenfalle mit dem Architektonischen, oder der proportionalen Symmetrie — „Zweige, die es als untergeordnet in sich begreife“. „Das abgeschmackteste Thema könne vollkommen symmetrisch gebaut sein“, usw. usw. — wir kennen ja diese heiligen Schwüre und scheinheiligen Verwahrungen schon zur vollen Genüge! (Vgl. S. 69, 93, 95 und 111.) Allein, wie oft hat er nicht weit ausführlicher und mit noch mehr Nachdruck auch das Gegenteil just wieder behauptet? Und wie sollen wir dann den gewichtigen Satz bei ihm wohl verstehen (S. 111): „Die architektonische Seite des Musikalisch-Schönen tritt bei der Stylfrage recht deutlich in den Vordergrund. Eine höhere Gesetzlichkeit, als die der blossen Proportion, wird der Styl eines Tonstückes durch einen einzigen Takt verletzt, der, an sich untadelhaft, nicht zum Ausdrucke des Ganzen stimmt...“? Damit kann man ja zuletzt alles in's Glatte beweisen und gegen jede „Erhabenheit“ unentwegt anrennen: wenn man nämlich sie als den gesuchten oder erreichten „Ausdruck“ eben dieses Ganzen, als den eigentlichen, gemeinten „Zweck der Übung“, noch gar nicht erfasst noch herausgefunden hat. Und dieses Letztere wieder wird bei der bekannten Blindheit jener, auf das „Schöne“ nun einmal geachteten, Herren Kunstwächter zudem um so häufiger leider der Fall sein, als „Erhabenheit“ nicht jedem bequemen „*satisfait*“ ohne Weiteres zugänglich sein dürfte, von platten Durchschnittsköpfen eines menschlichen Mittelmasses „in der Regel“ nicht empfunden wird und zum Mindesten keine (mit Recht so beliebte) „Kunst für Alle“ ist.

Jedenfalls erscheint Hanslick's Theorie des „Musikalisch-Schönen“ für ein Verständnis Beethoven's, ja zum Teil schon Bach's und Palestrina's (wie wir gesehen haben), als absolut unzureichend.<sup>168)</sup> Es liegt in Beethoven's Musik ein „Erhabenes“

schlechthin; die ganze Kraft und eigentliche Macht der Tonkunst ist in und mit ihm erwacht, und diese Macht heisst — „Erhabenheit“. So sind aus seinem Style auch erst die neuen aesthetischen Gesetze über das Wesen dieser Kunst im Ganzen zu gewinnen<sup>169</sup>): nicht von einem „Musikalisch-Schönen“, sondern von einem „Musikalisch-Erhabenen“, als der spezifischen, letzten, umfassenden Potenz der Tonkunst (der Leser bemerkt doch, ich korrigiere die Wagner'sche Auffassung um eine Linie) haben wir künftighin zu sprechen, neben welcher dann immerhin das andere, gegensätzliche Wesen, das „Musikalisch-Schöne“, gut noch in seinen wohlgestammten Rechten belassen bleiben mag.<sup>170</sup>) Und dabei nehmen wir Hanslick nur beim Worte, da er doch gegen andere Aesthetiker (auf Seite 3 seines Buches) die Forderung aufgestellt hat, dass „jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein wolle“, und dass, „wo es sich um das Spezifische einer Kunst handelt, ihre Unterschiede von verwandten Gebieten wichtiger sind als ihre Ähnlichkeiten“. (S. 98.) Gerade diese „technischen Bestimmungen“ unserer Kunst weisen uns also untrüglich darauf hin, dass sie ihrer eigensten Natur nach unter einer andern Kategorie (wie wir eingesehen haben, unter der des Erhabenen) einzureihen sei als alle die übrigen Künste, und der bekannte Wiener Musikaesthetiker hat sich eben nur einer schlimmen — Inkonsequenz schuldig gemacht, indem er schliesslich doch auch nur wieder das (weil schon einmal bei den anderen Künsten massgebende oder für massgebend erachtete) Schönheits-Prinzip als *petitio principii* vorausgesetzt und an ihm als oberstem Postulat auch der Tonkunst gegenüber einzig festgehalten hat. — Dieses Erhabene der Musik aber sollte man immer nur meinen, wenn man den Begriff eines „Musikalisch-Erhabenen“ (analog dem Hanslick'schen „Musikalisch-Schönen“) in Gebrauch nimmt. Jenes andere „Erhabene der Musik“ (*genitivus objectivus* für „in der Musik“), welches nur zeitweilig in der Tonkunst auftritt, von dieser nur hier und dort als äusseres Naturvorbild aufgenommen wird oder vielfach lediglich auf Grund assoziativer Faktoren und räumlicher Begleiterscheinungen wie dynamischer Elemente wirkt, bildet wieder ein besonderes Kapitel ganz für sich, das wir ja mit dem Abschnitte IV und S. 151—160 dieses Abschnittes in vorliegendem Büchlein bereits einlässlich abgehandelt zu haben glauben. Hier aber kam es vor allem darauf an, R. Wagner's, unter den Fachaesthetikern wie unter den Autoritäten der Musiktheorie



leider noch viel zu wenig bekannte, geschweige denn richtig bereits gewürdigte, Theorie eines „Musikalisch-Erhabenen“ für die Wissenschaft wirklich nutzbar zu machen, sie nach ihrer philosophischen Bedeutung ebenso wie nach ihrem psychologischen Werte zu prüfen und mit methodischer Fassung, durch historische Begründung und empirische Untersuchung ergänzt, womöglich endgiltig in unsere Aesthetik einzubürgern. Und wäre es nur, dass man ihr von jetzt ab den Wert und die Wirkung eines Fermentes innerhalb dieser zusprechen könnte, ich würde mich darob schon glücklich schätzen und vorläufig vollkommen damit zufrieden geben dürfen. Denn durchaus nicht verhehle ich mir dabei, mit vorliegender Arbeit gleichsam nur gewisse Richtpunkte haben abstecken und lediglich einzelne wichtige Grundlinien haben ziehen zu können; während ich freilich auf der anderen Seite wenigstens die Schwierigkeiten des Problems, wenn auch nicht schon allseitig gelöst, so doch auch nicht gerade umgangen, sie im Gegenteil überall beherzt aufgesucht, sorgfältig aufgezeigt und dergleichen die Vorzüge jener Wagner'schen Lehre allenthalben in die entsprechende Beleuchtung gerückt zu haben hoffe. . . .

Und so möchte ich denn mit dem nachfolgenden Ausblicke diese Erörterungen nunmehr ihrem Abschlusse entgegenführen — einem Ausblicke, der uns ganz natürlich zuletzt nur wieder zu unserem grossen Ausgangspunkte: Kant, zurückleiten soll. Bildet es doch ein tief belehrendes Studium für sich, wie es ein gleich sehr Interesse erweckendes, bedeutsames Bild vorstellt: wahrzunehmen und sich volle Klarheit darüber zu verschaffen, als welche machtvoll gebietende Erscheinung der Königsberger Philosoph um die Wende des 18. Jahrhunderts zum 19. Jahrhundert hochragend, gleichwie an der Grenzscheide zweier Weltalter, vor uns steht. Durch sein epochemachend Werk einer „Kritik der reinen Vernunft“ hat er nicht nur eine ganze Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes zusammenfassend zum Abschluss, er hat damit insbesondere auch die gesamte grosse „Aufklärungs“-Periode seiner Zeit zum Stehen gebracht; d. h., indem er sie zur ernststen Besinnung auf die „metaphysischen“ Qualitäten des Daseins tiefsinnig wieder zurückwies und den unversieglischen romantisch-mystischen Quellen der Seele — höher denn alle Vernunft! — im transszendentalen „Ding an sich“ zum Mindesten den Weg nicht verlegte, hat er allem seichten „Aufklärlicht“ zugleich ein strenges Halt! damals geboten. Die „Kritik der praktischen Vernunft“ andererseits hat, mit ihrem kräftigen „kategorischen Imperativ“ als innerem Gesetz, den Sinn für die sittlichen Werte und zwingenden Realitäten praktischen Lebens neu

wieder geweckt, das sittliche Bewusstsein zu eiserner Pflichterfüllung gestählt und gestärkt, das in einer Zeit allgemeiner Erschlaffung und weitverbreiteter Willensschwäche schon fast abhanden gekommen zu sein schien; sie hat so eine Zeit der geistigen Gesundung, moralischen Aufraffung und selbst der körperlichen Züchtung zu Taten eingeleitet, eben dadurch aber ganz zweifellos einen inneren Heilungsprozess geistig vorbereitet, der alsbald (oder doch in weiterer Folge) auch den energischen äusseren Aufschwung, die nationale Wiedergeburt und politische Erhebung von 1813/15—1848—1870/71 für unser Volk noch heraufführen sollte. Endlich hat dann seine „Kritik der Urteils-(Einbildungs-)Kraft“, wie sie schon zwischen beiden Reichen die Brücke schlagen und beide Welten lebendig vermitteln sollte, nicht allein den wohlfundierten ästhetischen Bau zur Abrundung des gesamten Weltbildes umsichtig angefügt, sondern auch theoretisch darin sicheren Grund gelegt für eine organische Weiterentwicklung der Kunst; dem Siegeszuge des deutschen Genius weithin Raum schaffend und gewährend, hat sie insbesondere die Bahn geebnet und den Weg bereitet nachmalen für jene freie, stolze, hohe und ideale Entfaltung der kostbaren Blüte deutscher Musik von Ludwig van Beethoven bis auf Richard Wagner.

In der bedeutsamen Lehre vom „Genie“ gipfelt zuletzt dieses sein ästhetisches „System“, und die beiden Kategorien „Schön“ und „Erhaben“, sie bilden darin die grossen Hauptkapitel; während wir auch bei ihm schon die Tonkunst als annehmlisches oder gefälliges „Spiel mit schönen Empfindungen“ und ganz gelegentlich doch wieder als bedeutsam-erhabene „Sprache der Affekten“ charakterisiert bzw. wohl angedeutet finden. So dürfen, im Anschluss an diesen Geistesfürsten, auch wir jetzt wohl resumieren und dahin konkludieren: „Schönheit“ und „Erhabenheit“ haben beide zu gelten als massgebende Kriterien für den Gesamtbereich musikalischer Kunst. Es gibt eine Musik als „Spiel“ und eine solche als „Ausdruck“; wiederum eine der „assoziativen“ Aussen-Symbolik und eine der „elementaren“ Innen-Charakteristik. Wir unterscheiden dabei Tonkunst als „Architektonik“, „Plastik“ oder (Ton-)„Malerei“ des Äusseren, aber wissen doch sehr wohl zu schätzen und bevorzugen sogar entschieden die Musik als „Gemütsstimmung, Gefühlsregung, Willensstreben, Lebensbewegung, Seelensprache und Herzenskunde“ nach einem Innenweltwesen. Wir haben sozusagen absolute (formale) Tonkunst wie (ideelle) Programm-Musik und kennen überhaupt zwei ganz verschiedene Arten von Melodie, je nachdem diese einem Schönheitsgesetze gleichförmiger rhythmischer Einschnitte

in Nachahmung mehr der körperlichen Erscheinungswelt folgt, oder aber drangvoller Evolution von innen in unerschöpflich überflutender Regelwidrigkeit erhaben-frei entströmt und von dem Aussen-schein der Dinge gerade wieder „erlöst“. Frägt aber einmal Goethe: „Was hiesse wohl die Natur ergründen?“ — um darauf die Antwort zu setzen: „Gott ebenso aussen als innen zu finden!“ . . . wir würden, paraphrasierend in Anwendung auf unser Gebiet, alsbald getrost sagen: „Was hiesse wohl die Musik ergründen?“ — „Den Willen ebenso aussen als innen zu finden!“

Wie sagte doch seinerzeit der alte Amadeus Wendt, den Robert Schumann so gerne zitiert, schon 1831? — vgl. „Die Hauptperioden der schönen Kunst“ (S. 163, zitiert bei H. Kretzschmar: „Jahrb. der Musikbibl. Peters“; Leipzig, 1907): „Die Tonkunst ist berufen, das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Weben in Natur und Menschenbrust mit der Tiefe und Fülle der Ahnung auszusprechen.“ In der Tat, R. Wagner hatte nur zu sehr Recht, wenn er (Bd. VIII, S. 318) an Frau Marie Muchanoff schrieb: „An der Haltung der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘, in welcher Schumann . . . auch schriftstellerisch für die grosse uns (!) obliegende Aufgabe sich betätigte, können Sie ersehen, mit welchem Geiste ich mich zu beraten gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verständigen sollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andere Sprache, als . . . . (dort, bei Hanslick nämlich), und — ich bleibe dabei! — in dieser Sprache wäre es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen.“

Anhang.

## Anmerkungen.

1) Mehr zur historischen Orientierung für die auf diesem Gebiete noch weniger beschlagenen Leser möchte ich an dieser Stelle, nach den mir bekannt gewordenen Schriften und Publikationen, eine kleine Übersicht zusammenzustellen versuchen, die, ohne noch erschöpfend zu sein, doch schon ein recht anmutiges Bild von dem Wirrwarr des Hin und Her in der deutschen Musik-Aesthetik seit 1854 zu entwerfen vermag. Bevor ich dies aber tue, muss ich vor allem vorausschicken, dass die breitspurig-selbstgefällige Art, wie Hanslick im Vorworte seit der 6. Auflage von dem „hocherfreunden Anteil“ spricht, „mit welchem Männer wie Vischer, D. Fr. Strauss, Lotze, Lazarus, M. Hauptmann, Ambros, Otto Jahn, Ferd. Hiller, Helmholtz, in neuester Zeit H. Ehrlich und besonders H. A. Köstlin davon Akt nahmen“ — namentlich bei solch' gleichartiger Aufzählung wie Aneinanderreihung der Namen, den unbefangenen, weniger in die Kulissengeheimnisse unserer Wissenschaft eingeweihten Leser, gar zu leicht glauben machen könnte, alle diese Männer hätten sich nun, einhellig und übereinkommend, ohne jede Reserve und in absolut zustimmender Weise, für seine Lehre erklärt, während wir doch im Nachstehenden auf Grund des tatsächlichen Befundes eine ganz erhebliche Korrektur dieser Auffassung werden eintreten lassen müssen.

Um die ausgesprochenen Gegner des Hanslick'schen Standpunktes gleich vorweg zu nehmen, seien zunächst erwähnt: W. A. Ambros „Über die Grenzen der Musik und Poesie“, Leipzig 1856 (2. Auflage, ebenda 1872); J. C. Lobe „Flieg. Blätter für Musik“, Leipzig 1856 (II, 65—106 und 183—189); Dr. Adolf Kullak „Das Musikalisch-Schöne“, Leipzig 1858 — neben Ambros unzweifelhaft die distinguirteste Polemik gegen den Wiener Aesthetiker, insofern sie H.'s nur an einer Stelle und mit sehr wenig Worten kaum Erwähnung tut, im Übrigen aber ganz nur produktiv verfährt; Dr. F. P. Graf Laurencin „Dr. H.'s Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr“, Leipzig 1859; Dr. Fritz Stade „Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. H.'s gleichnamige Schrift“, Leipzig 1870 (2. Auflage, ebenda 1904); neuerdings noch Paul Schneider „Über das Darstellungsvermögen der Musik. Eine Untersuchung an der Hand von Prof. Ed. H.'s Buch ‚Vom Musikalisch-Schönen‘“, Oppeln und Leipzig 1892. — Dr. Carl Fuchs' „Präliminarien zur Kritik der Tonkunst“ (Leipzig, 1871) halte ich ebenfalls im Kern, obschon sie nur an einigen Stellen (S. 7—12, 41, 70, 127, 135 ff.) gegen H. ausdrücklich Front macht, für eine (echt nordische) Widerlegung jener Wiener Theorien, und ein gleiches, wenn auch nicht mehr geographisches, Urteil ist natürlich auch über Friedrich von Hausegger's „Musik als Ausdruck“ (zuerst „Bayreuther Blätter“, Jahrgang 1884; sodann in Buchform: Wien 1885, 2. Auflage

ebenda 1887 — vgl. die SS. 122 f., 127, 164 f., 173 f.), sowie über desselben Verfassers „Gedanken eines Schauenden“ (München, 1903 — S. 44 f., 51, 134, 222 und 319: woran im Grunde selbst die scheinbare Zustimmung bezw. vorübergehende Anerkennung auf S. 300 nichts ändert!) zu fällen; wie ich denn überhaupt die drei letztgenannten Publikationen für weit wertvoller, im Hinblick auf den heutigen Stand unserer Wissenschaft auch für ungleich lesenswerter nachgerade erklären darf, als H.'s in 10. (!) Ausgabe bereits aufgelegtes Buch. (Nach Hausegger — vgl. „Ged. e. Sch.“, S. 44 f. und 51 — würden sogar auch Rousseau und Gretry sich direkt gegen die H.'schen Anschauungen kehren.) Ganz nebenbei sei aus demselben fortschrittlichen Lager auch noch einer reizenden Parabel von Alexander Ritter hiermit gedacht: „Vom Spanisch-Schönen“ (Allg. Musik-Ztg., 1890), vielleicht der beredtesten und schlagkräftigsten Satire, die auf H.'s Th — eorien geschrieben werden konnte! Des Ferneren wäre wohl die Polemik Franz Gerstenkorn's (in der „N. Z. f. Mus.“, Jahrg. 1857), sowie ein grösserer Aufsatz: „Zur Aesthetik der Tonkunst“ (ebenda 1885, No. 39/40) von W. Itting mit allen Ehren in diesem Zusammenhange aufzuführen. Im erstgenannten Aufsätze lesen wie da u. A.: „H. ist der Verfasser einer Schrift über das Musikalisch-Schöne“. *De mortuis (!) nil nisi bene*. Er ist ein theoretischer Doktrinär, der sich ein System (?) der musikalischen Aesthetik auf der Basis eines zum grossen Teil längst antiquierten sogen. ‚realistischen‘ Philosophems *a priori* konstruiert hat“ usw. „H.'s musikalische Theorie würde jeder wahren Musik geradezu den Todesstoss versetzen, denn seine Musik ist eine verkörperte Mathematik, eine Pseudo-Musik . . .“ Überhaupt beschäftigt sich die eben genannte, berühmte Zeitschrift schon gleich in den 50 er Jahren mehrfach und ganz besonders einlässlich mit der H.'schen Veröffentlichung. Das mag uns füglich nicht Wunder nehmen, wenn wir bedenken, dass ja die sogen. „neudeutsche Schule“ der damaligen musikalischen Produktion in der Tat das allergrösste, „vitale“ Interesse daran haben musste, gegen den Satz von der „tönendbewegten Form“ und das Bild von der „Tonarabeske“ oder dem „Tonkaleidoskop“ entsprechend unzweideutig Stellung zu nehmen; sagt es doch auch neuerdings Carl Nef („Kant und die Musik“; „Grenzboten“ bezw. „Rhein. Musik- und Theaterztg.“ 1905, No. 20) klipp und klar heraus, dass H.'s eigentliche Triebfeder bei Abfassung seiner Schrift, die ihn erst auf das ästhetische Gebiet geführt habe, „bekanntlich die Absicht war, die neudeutsche Richtung theoretisch zu vernichten“. Die erste Attacke erfolgt hier durch Franz Brendel in einer sorgfältigen Kritik und Widerlegung (a. a. O. Band 42, No. 8—10 des Jahrganges 1855: „Bewältigen konnte unser Verfasser seine Aufgabe schon darum nicht, weil er der neueren und neuesten Richtung gegenüber zu viel Missverständnisse mitbringt. Jetzt ist derselbe in der Tat unser Gegner. Hoffen und wünschen wir, dass eine Annäherung stattfinden möge“. [!] . . . so lautet der Schluss der langen, scharf eindringenden Ausführungen); es folgen als weitere bemerkenswerte Beiträge zur Sache: 46. Bd., No. 18: „Die Aesthetik der Tonkunst“ aus Frz. Brendel's Feder (Hauptatz daraus: „Das Prinzip selber, nämlich einmal vom Objekt, statt immer vom Subjekt, auszugehen — habe ich vor längen Jahren schon einmal ausgesprochen [!], und Hanslick hat neuerdings dasselbe getan; nur dass dieser falsche Konsequenzen gezogen hat, so dass, streng genommen, kein einziger seiner Sätze stichhaltig ist. . . . Auf wissenschaftlichem Gebiete kommt es [aber] nicht ausschliesslich darauf an, dass einer allein schon unmittelbar das Wahre erfasst, es

ist schon ein grosses Verdienst, wenn jemand so zu fragen versteht, dass eine bessere Antwort, als bis dahin möglich war, auf die Frage folgen kann, oder wenn er ausschliesslich auf negative Weise seinen Gegenstand fördert. Beides tut Hanslick.“) 49. Band, No. 8—14: abermals Brendel, mit dem Aufsätze „Liszt als Symphoniker“; 50. Band: Jul. Schöffers Besprechung der Kullak'schen Gegenschrift; 51. Band: Adolf Kullak selbst in einem Artikel „Über Aesthetik der Tonkunst“; 52. Band, No. 3: Besprechung der Gegenschrift des Grafen Laurencin, unter abermaliger Abfertigung des H.'schen Standpunktes; 53. Band: Brendel's „Vorstudien zur Aesthetik der Tonk.“; 57. Band: Kullak's Abhandlung über „Symbolik der Töne“; 60. Band, No. 39 S. 341; 63. Band, No. 28: Rud. Benfey über „Die Mittel des Tonreichs nach Inhalt und Form“. Nicht minder in den von Brendel in Gemeinschaft mit R. Pohl herausgegebenen „Anregungen für Kunst, Wissenschaft und Leben“ (z. B. Jahrg. 1856, I. Band S. 47) findet sich manch' anzügliche Polemik.

In grösseren Aesthetiken und aesthetischen Sonderschriften treffen wir auf Bezügliches (und zumeist Polemisches) sodann bei Richard Pohl „Hector Berlioz“ (geschrieben 1855, neu gedruckt Leipzig 1884, in den „Studien und Erinnerungen“ zu diesem Thema); Ambros „Musikgeschichte“ (III, S. 546), „Kulturhistor. Bilder aus d. Musikleben d. Gegenw.“ (Leipzig, 1860) und „Bunte Blätter“ (ebenda, 1872—I, 96); Friedrich Theodor Vischer „Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst“ (Zürich, 1858); Vischer-Köstlin „Aesthetik der Musik“, der Vischer'schen Gesamt-„Aesthetik“ III. Band, 2. Teil S. 790 ff. (Stuttgart, 1857 f.) — Karl Köstlin polemisiert übrigens auch in seiner eigenen „Aesthetik“ (Tübingen 1869, S. 565 ff.) gegen H., so dass der Irrtum R. Wagner's („Ges. Schriften“ Bd. VIII, S. 304 ff.) um so merkwürdiger berührt, der wohl lediglich auf eine mündliche Äusserung Vischer's hin, in Zürich Mitte der 50er Jahre: er werde den „Fachmann“ Hanslick um Ausarbeitung des musikalischen Teiles an seinem Lebenswerke angehen müssen, unwillkürlich Hanslick's Verfasserschaft an jenem Teile auch schon annahm und den „schwarzen“ Fleck in dem sonst so „blonden“ Buche ohne weitere Untersuchung alsbald bemängelte (vgl. meine Feststellung: „Wagner Jahrbuch“ 1906, S. 456 f.); Moriz Carrière „Aesthetik“ (Leipzig, 1859; II, S. 352 ff.); J. J. Schäublin „Bildung des Volkes für Musik und durch Musik“ (Basel, 1865; S. 117); L. Eckardt „Vorschule der Aesthetik“ (Karlsruhe, 1865; II, S. 15 ff.); Eduard Krüger „System der Tonkunst“ (Leipzig, 1866; S. 63 ff.); J. H. von Kirchmann „Aesthetik auf realistischer Grundlage“ (Berlin, 1868; I, S. 212—217, 283 ff.); Hans von Südenhorst „Die Aufgabe und die Mittel der Musik“ (Graz, 1868; S. 7, 9 f., 12 und 15); Ludwig von Ganting „Die Grundzüge der musikal. Richtungen in ihrer geschichtl. Entwicklung dargestellt“ (Leipzig, 1876; S. 35—37); Otto Liebmann „Zur Analysis der Wirklichkeit“ (Strassburg, 1876; S. 568); Paul Klengel „Zur Aesthetik der Tonkunst“ (Leipzig, 1876; S. 22—40); Gustav Theodor Fechner „Vorschule der Aesthetik“ (Leipzig, 1876; I, S. 175); Otto Bähr „Das Ton-system unserer Musik“ (1882); Gustav Engel „Aesthetik der Tonkunst“ (Berlin, 1884; S. 42); R. Tannert „Wider die Zünftelei in der Musik“ (Oldenburg, 1885; S. 32 ff. u. a.); sowie neuerdings Hermann Ritter „Die Aesthetik der Tonkunst in ihren wichtigsten Grundzügen“ (Würzburg, 1886; S. 21 ff. bezw. „Katechismus der Musikaesthetik“, 1889); Richard Wallaschek „Aesthetik der Tonkunst“ (Stuttgart, 1886; S. 139 ff. u. a.); Willy Pastor (in s. Aufsätzen zur

Aesthetik u. Psychologie der Musik — „Musik. Wochenbl.“ 1889, S. 444, 454; 1890, S. 134; 1893, S. 381 u. 397); Albert Stöckl „Lehrbuch der Aesthetik“ (Mainz, 1889; S. 275); Alfred Schütz „Die Geheimnisse der Tonkunst“ (Stuttgart, 1891; S. 5, 114 Anm. und 243 f.); Otto Fiebach „Physiologie der Tonkunst“ (Leipzig, 1891; S. 6—11 u. 49); Rud. Louis „Der Widerspruch in der Musik“ (Leipzig, 1893; S. 2, 9, 10, 12, 14, 23 etc); F. Gotthelf „Das Wesen der Musik“ (Bonn, 1893; S. 35 ff.); Franz Marschner „Klangschrift“ (1894), Richard Batka „Einleitung zu Donebauer's Authographensammlung“ (Prag, 1894; pag. XLVIII, LV f. und LXI), Heinrich Ehrlich „Modernes Musikleben“ (Berlin, 1895; S. 160—163); William Wolf „Musikaesthetik in kurzer, gemeinfasslicher Darstellung“ (Stuttgart 1896—1906; Bd. I, S. 6—9); Heinr. Reimann „Musikal. Rückblicke“ (Berlin, 1900; Bd. I, S. 26 f.); Paul Riesenfeld („Allg. Musikztg.“, 1900); Heinrich Rietsch über „Programm-Musik“ („Münchn. Allg. Ztg.“ 1901, Beilage No. 25); Kurt Mey „Musik als tönende Weltidee“, I (Leipzig, 1901; S. 12 Anm., 15 Anm., 31, 32, 42 ff., 58, 103, 242 f. und 341, sowie „Wagner-Jahrbuch“ 1906; S. 168); Hermann Kretschmar („Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“; IX. Jahrg. Leipzig 1903, S. 49 f.); Wilh. Caspari „Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jahrh.“ (Erlangen, 1903; S. 72, 75 und 101); M. Steuer „Zur Musik — Geschichtliches, Aesthetisches und Kritisches“ (Leipzig, 1903; S. 18 ff.); Hermann Kesser „Musikgenuss und Organempfindung“ („Musik“ 1904/5; IV, 7); Benedetto Croce „Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks etc.“ (deutsch von K. Federn, Leipzig 1905; S. 398—400 und 402 . . . höchst seltsame Stellungnahme!); Mario Pilo „Psychologie der Musik“ (deutsch von Chr. D. Pflaum, Leipzig 1906; S. 89, 120 und 168); Karl Storck „Geschichte der Musik“ (Stuttgart, 1904; S. 16, 91 u. a.), und endlich Max Dessoir „Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft“ (Stuttgart, 1906; S. 70, 192, 333). — Eine von der regsamen Zeitschrift „Musik“ (1906) bereits angekündigte Abhandlung von H. Kaeser-Kesser („Hanslick im Lichte der modernen Psychologie“) scheint H. vollends nunmehr von der Seite der modernen Psychologie aus einmal ernstlich auf den Leib rücken zu sollen, mit welcher letzterer Disziplin — lebendig ergänzt immerhin durch eine, ihrer Grenzen wie Schranken bewusste, historische Einzelforschung — R. Münnich („Zur Musikaesthetik“ — „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ 1905; Heft 7, April) in nicht mehr misszuverstehender Weise der deutschen Musikwissenschaft bereits gewonnen hat.

Teils im zustimmenden Sinne für H., teils in natürlicher, unverkennbarer Abwehr gegen ihn und seine Folgerungen wie Ergebnisse („Sowohl — als auch“ würde Johannes Volkelt sagen) bewegen sich: Fr. Th. Vischer und Dav. Friedr. Strauss in Briefen an H. selbst vom 11. November 1854 bzw. 31. Mai 1855 (vgl. H.'s Nekrolog auf Vischer in der „N. fr. Presse“, Sept 1887); Hermann Lotze's eingehende Rezension der H.'schen Schrift in den „Göttinger Gelehrten Anzeigen“ (1855, Stück 106—108) und „Geschichte der Aesthetik“ (1868, S. 478 ff.); Jos. Bayer „Aesthetik in Umrissen“ (Prag, 1856; I, S. 313—325, auch SS. 235, 240, 329, 332); M. Lazarus „Leben der Seele“ (Berlin, 1857; II, S. 313 ff.); Ferd. Hiller „Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches — neue Folge“ (Leipzig, 1871; S. 40); Hermann Siebeck „Das Wesen der aesthetischen Anschauung. Psycholog. Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst“ (Giessen, 1875; S. 151—156 u. a.); Jos. Jungmann S. J. „Aesthetik“ (Freiburg i/B., 1865; 3. Aufl. 1884, S. 807 ff., besonders aber 842 ff. und 854 ff.); Max Steinitzer



„Psychologische Wirkungen musikal. Formen“ (München, 1885; S. 4, 15, 94, 125); Sigmund Stransky „Versuch der Entwicklung einer allgemeinen Aesthetik auf Schopenhauer'scher Grundlage“ (Wien, 1886; S. 44 ff.); Theodor Alt „System der Künste“ (Berlin, 1888; S. 139—151, 154); Jul. Milthaler „Das Rätsel des Schönen“ (Leipzig, 1896); sowie der eine ganz exzeptionelle Stellung H. gegenüber einnehmende O. Hostinsky: „Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk“ (Leipzig, 1877), welcher auf der formalistischen Grundlage H.'s der Musik wie Kunst-Theorie eines R. Wagner gerecht werden will[!] — vgl. hierzu ferner auch Heinrich Ehrlich „Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart“ (Leipzig, 1881; S. 66 ff.); weiterhin wiederum Jos. Sittard „Zur Einführung in die Aesthetik und Geschichte der Musik“ (Stuttgart, 1885; S. 24—27); Paul Marsop „Der Einheitsgedanke in der deutschen Musik“ (Berlin, 1885; S. 34 Anm. — eine Schrift, die sogar Wagner als „Hanslickianer“ in Sachen der Instrumentalmusik nachzuweisen sucht!); Eduard von Hartmann „Idealismus und Formalismus in der Musik-Aesthetik“ (Auserwählte Werke, Berlin 1886; Bd. III, S. 492—499); C. R. Hennig „Beethovens IX. Symphonie“ (Leipzig, 1888; S. 16 ff., 39 bezw. „Aesthetik der Tonkunst“, ebenda 1897; S. 94 ff.); Gerhard Gietmann S. J. „Musik-Aesthetik“ (Freiburg i/Br., 1900; § 2, 9, 12 u. 359); neuerdings Paul Moos „Moderne Musikaesthetik in Deutschland“ (Leipzig, 1902; S. 79—118 u. v. a. Stellen) sowie „R. Wagner als Aesthetiker“ (Berlin, 1906); Stephan Witasek („Psychologische Analyse d. musikal. Genusses“; Kongressbuch der „IMG.“ 1907, S. 112 ff.), sowie endlich R. Hohenehmser's Berliner Vortrag „Der Streit über die musikaesthet. Anschauung Ed. Hanslick's“ (vgl. „Zeitschr. der IMG.“ 1907; VIII, 5).

Für H. erklären sich unverhohlen, gleichsam bedingungslos: Robert Zimmermann in den „Oesterr. Blättern für Literatur u. Kunst“ (Jahrg. 1854, No. 47 und 1855, No. 49), der — wenn er selbst auch einiges Angreifbare an H.'s Darstellungsweise nicht ganz bemängeln kann — doch seine „Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik“ (1870), welche S. 239 ff. den Wiederabdruck jener Artikel bringen, dem Freunde H., zugleich als sichtbare Revanche für die ihm selbst ehemals öffentlich dedizierte 2. Auflage des „Musikalisch-Schönen“, persönlich zugeeignet hat; ferner Derselbe in seiner „Geschichte der Aesthetik“ (Wien, 1858; S. 784 Anm.) und mit dem Referat über das H.'sche Buch in der „Vierteljahresschrift f. Musikwissenschaft“ (I. Jahrg. 1885, 251/2); sodann Herm. v. Helmholtz in der bekannten „Lehre von den Tonempfindungen“ (Braunschweig, 1862; S. 2, 415 ff.), Schmid „Enzyklopädie des gesamten Unterrichts- und Erziehungswesens“ (II, 747), Charles Beauquier „Philosophie de Musique“ (1865) und Ed. Kreuzhage „Über Programm Musik“ (1868); mehr oder minder deutlich auch der Verfasser der „Psycholog. Analysen“, Adolf Horwicz, in den „Grundlinien eines Systems der Aesthetik“ (Leipzig, 1869; S. 34, 37 u. 39), James Sully „Sensation and Intuition“ (1874) und endlich Heinr. Adolf Köstlin's „Aesthetik der Tonkunst“ (Stuttgart, 1879; a. m. St.). Bei Otto Jahn („Ges. Aufsätze“; Leipzig, 1866) scheinen S. 293 u. a. St., bei Ferdinand Hiller die Seiten 92 f., 115 ff. u. 122 f. aus den „Briefen an eine Ungenannte“ (Köln, 1877), sowie I, 244 f. und II, 260 in den Essays „Aus dem Tonleben unserer Zeit“ (1868), bei David Friedrich Strauss (vgl. das oben zitierte Wort zu H.'s „Vom Musikalisch-Schönen“) hinwiederum die Seiten 355—360 aus dem „Neuen Glauben“ (1872) und II, 340 der „Ges. Schriften“ — wiewohl ohne besondere Namentennung —, bei Bernhard Scholz endlich S. 22 f. in „Musikalisches und Persönliches“ (Berlin

und Stuttgart, noch 1899!) unbedingt für H. einzutreten; selbst W. H. von Riehl wäre am Ende hier wohl mit aufzuzählen, der ja in Aufsätzen wie „Die beiden Beethoven“ oder „Zur Kriegsgeschichte der Oper“ (vgl. „Musikal. Charakterköpfe“) und mit Sätzen wie: „Gedanken lassen sich weder blasen noch geigen“ u. a. — allerdings auch, ohne H. dabei im Speziellen zu erwähnen — ganz entschieden für solche und ähnliche Anschauungen sich begeistert hatte. Es liesse sich somit wohl sagen, dass ausser dem strengen „Formalisten“ und Gesinnungsgenossen *in puncto* „Wiener Geschmack“ Zimmermann, dem Musik-, Laien“ Dav. Fr. Strauss, einem Pädagogen Herbart'scher Observanz wie Schmid, dem verbissenen Gegner aller „neudeutschen Regungen“ Bernhard Scholz, einem „Philologen“ wie Kreuzhage, einigen Ausländern, sowie dem ganz vereinzelt dastehenden H. A. Köstlin und (allerdings höchst befremdlich!) dem Physiker Helmholtz und dem Psychologen Adolf Horwicz, eigentlich nur noch die höchst einseitig veranlagte Mozart- bezw. Mendelssohnianer Jahn, Hille r, oder der Philister der „guten alten Zeit“ und Schwärmer für harmlose „Hausmusik“ Riehl rückhaltlos, ohne allen Vorbehalt, für jenen H. das Wort nahmen und seinen „Idealen“ (?) durch Dick und Dünn Gefolgschaft geleistet haben. — Hingegen muss nach allem Vorausgegangenen schon billig Ver- oder aber, je nach Standpunkt, auch Bewunderung erregen, in Büchern oder Schriften: wie Ad. Bernh. Marx „Die Musik des 19. Jahrh.“ (Leipzig, 1855); C. Koss maly „Über die Anwendung des Programms zur Erklärung musikal. Kompositionen“ (Stettin, 1858) und „Über R. Wagner“ (Leipzig, 1873); E. Sobolewski „Das Geheimnis der neuesten Schule der Musik“ (Leipzig, 1859); Ludwig Nohl „Geist der Tonkunst“ (1861); Arrey von Dommer „Elemente der Musik“ (Leipzig, 1862; und zwar hier besonders auffällig S. 168—185); Louis Köhler „Die neue Richtung in der Musik“ (Leipzig, 1864); Carl Lemcke „Populäre Aesthetik“ (Leipzig, 1865); Friedr. von Hentl „Gedanken über Tonkunst und Tonkünstler“ (Wien, 1868); Franz Hüffer „Richard Wagner und die Musik der Zukunft“ (Leipzig, 1877); Herm. Küster „Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikal. Urteils“ (Leipzig, 1871—1877); Max Schasler „System der Künste“ (Leipzig, 1882), „Über dramatische Musik“ (Berlin, 1883/4, in den „Deutschen Zeit- und Streitfragen“ Heft 179/80 und 190/91), „Kritische Geschichte der Aesthetik“ (Berlin, 1872) und „Aesthetik“ (1886, innerhalb der Sammlung „Das Wissen der Gegenwart“, in zwei Bänden — die Anmerkung 34 des II. Bandes, ebenda S. 262, scheint hier wenigstens den inneren Grund dafür anzugeben); sowie endlich bei Ferd. Schultz „Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung“ (Berlin, 1883); Friedrich Rösch „Musikaesth. Streitfragen“ (Leipzig, 1897), O. G. Sonnec k „Protest gegen den Symbolismus in der Musik“ (Frankfurt a. M., 1897) und Ch. Ruths „Musik-Phantome“ (Darmstadt, 1898) — den Namen H. mit keinem einzigen Worte auch nur gestreift zu finden! In keiner einzigen Wendung bezieht sich sodann Selmar Bagge's Vortrag „Das Musikalisch-Schöne“ (Basel, 1882) auf ihn, obwohl doch der Titel förmlich auf diesen H. hinzuweisen scheint und auch sonst sich, in der musikalischen Grundrichtung des Autors, wohl gar manche Berührungspunkte mit seinem Herrn Vorgänger ergeben. Verständlicher ist dies ja schon bei H. Stephani, „Das Erhabene, in Sonderheit in der Tonkunst“ (Leipzig, 1903), und den Neueren: Lange, Lipps oder Marcus — wie bereits Haupttext S. 10 Anm. eingehender von mir behandelt worden.

Für Friedrich von Hausegger ergriffen seither unbedenklich Partei bzw. auf das von diesem entrollte Banner schwören nun dementgegen: Heinrich Wölfflin „Psychologie der Architektur“ (München, 1886); Verfasser dieses (1887); F. Gotthelf „Das Wesen der Musik“ (1893); Oskar Bie „Zwischen den Künsten“ (Berlin, 1894); Arthur Prüfer „Antrittsvorlesung über Musikwissenschaft“ (Leipzig, 1895); Hermann Stephani (a. a. O., S. 18 Anm. und 31 Anm.) u. A. Johannes Volkelt's „Aesthetische Zeitfragen“ (1895) gravitierten zum Mindesten so beträchtlich schon nach dem Hausegger'schen Standpunkte hin, dass dies der Grazer Gelehrte selbst (vgl. „Gedanken eines Schauenden“; München 1903, S. 469) ausdrücklich anmerken konnte — immerhin wolle man auch vergleichen die Stellen in Volkelt's „System der Aesthetik“ (München, 1905; Bd. I, S. 35, 276, 353, 396, 428 ff., 434, 457, 506 u. 526); während bekanntlich ein Hugo Riemann in „Wie hören wir Musik?“ (Leipzig, 1888) mehr für Hausegger, und in den „Elementen der musikalischen Aesthetik“ (Berlin, 1900) wieder mehr für Hanslick sich zu erklären scheint, sich aber dabei trotzdem äusserst konsequent vorkommen wird. Eine ganz eigentümliche — um nicht zu sagen: überaus sonderbare — Stellung in dieser Frage nimmt endlich H.'s Busenfreund, der Physiologe Th. Billroth, in den von Hanslick selbst unter dem Gesamttitel „Wer ist musikalisch?“ (Berlin, 1895) aus dem Nachlasse herausgegebenen, übrigens ungemein anregenden, Aufsätzen ein. Zahlreiche Stellen finden sich da (man vgl.: S. 22, 24, 40, 42 f., 90 ff.—95, 108, 113 ff., 237, 239; wie namentlich auf der durchaus sprachlichen Grundlage von S. 193 u. ä. Verfasser nicht das Richtige folgern, sondern bei Hanslick's Ergebnissen immer wieder anlangen konnte, erscheint absolut unerfindlich): Stellen, die, ganz im Sinne der fortschrittlichen Lehre und modernen Psychologie lichtvoll argumentierend, direkt zu Hausegger u. A. hinführen wollen — jedenfalls alles Andere eher, denn just die Hanslick'schen Schlussfolgerungen zu- oder gewärtigen lassen; kaum aber gelangt es zu solchen und droht der Autor-Amateur seinem Fachmann-Freunde ernstlich in's Gehege zu kommen — *obedienter se subjecit!* . . . .

Wenn man übrigens gemeint hat, Hanslick — obwohl ursprünglich „Hegelianer“ — habe sich, indem er sich dem Herbart'schen Formalismus verschrieb, von seinem ursprünglichen Lehrer abgewendet, er habe seine Theorien also nicht mehr aus Hegel geschöpft, sondern verdanke sie ausschliesslich Herbart, so irrt man — wenigstens zum grossen Teil. Es ist richtig: Hanslick zeigt sich von Herbart'schem Wesen ausserordentlich stark beeinflusst; aber schon K. Köstlin sagt (nach Hegel, bzw. er zitiert es in dessen Sinne): die Musik sei „das Geheimnis aller Form“; Hegel selber bezeichnet als die eigentliche Region der „Instrumentalmusik“ die „formelle Innerlichkeit, das reine Tönen“, und in seinen „S. Werken“ Bd. X, 3. Teil stehen doch auch Sätze wie die folgenden deutlich zu lesen (vgl. S. 212): „Die Hauptsache bleibt das reine musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegungen . . . . Deshalb ist es auch auf diesem Gebiete hauptsächlich, dass Dilettanten und Kenner sich wesentlich zu unterscheiden anfangen. Der Laie liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige (!), den Inhalt, . . . . der Kenner dagegen, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstmässigen Gebrauch der Harmonien und

melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen, er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurteilen und zu genießen.“ Hanslick braucht dergleichen, als einstiger Hegelianer, doch nur gelesen und im Gedächtnisse behalten zu haben, um auch in seiner späteren Schrift — trotz so mancher Widerlegungen Hegel'scher Anschauungen darinnen — als von Hegel'schen Gedanken nicht ganz ungeleitet gelten zu können. (S. Marschner: „Kant-Studien“; Bd. VI, S. 4.) Schliesslich ist ja auch der leidige Streit Hanslick's mit der „Gefühls“-Aesthetik in der Musik wohl nichts mehr so gänzlich Neues. Ich kenne zwar die betreffende Schrift des braven Schweizers H. G. Nägeli „Vorlesungen über Musik“ (Stuttgart, 1826) nicht eben von Grund aus, sondern nur oberflächlich; nach dem jedoch zu urteilen, was ich daraus gelesen (s. allda S. 32 ff., 38, 45, 50), und wiederum nach dem, was schon Hand in seiner „Aesthetik der Tonkunst“ (I, S. 10, 87 und vor allem 96; ferner S. 40) davon erwähnt: „Die Musik gewährt nur Formen, eine geregelte Verbindung von Tönen und Tonreihen“ usw. — muss der Streit augenscheinlich ein ganz ähnlicher, wenngleich damals unter wesentlich anderen Bedingungen noch geführter, gewesen sein. (Man vgl. dazu auch A. B. Marx „Über Malerei in der Tonkunst“; Berlin, 1828, S. 47 f.) Paul Moos (a. a. O., S. 432 f.) und Hermann Kretzschmar („Peters-Jahrbuch“ 1905, S. 55 f.) bestätigen mir neuerdings ganz unzweideutig diese meine Beobachtungen; ja, Franz Marschner („Grundfragen der Aesthetik“ usw.; Berlin 1899, S. 12 und 97 — vgl. aber auch S. 25, 49, 88 f., 98—101, 241 — wie insbesondere „Kant-Studien“; Berlin 1901, Bd. VI Heft 1—3, S. 4—17 u. 241) geht sogar noch weiter und spricht öffentlich seine Verwunderung darüber aus, warum Hanslick die Herkunft einiger seiner Hauptgedanken aus des alten Kant „Kritik der Urteilskraft“ so anhaltend verdeckt gelassen habe. Es verhält sich damit eben ganz ähnlich wie auch mit der Schiller'schen Musikaesthetik: wir haben zwei verschiedene Phasen der Erkenntnis bei Kant zuletzt zu beobachten, oder doch zwei unterschiedliche Strömungen des Urteils innerhalb der systematischen Anschauung des Denkers zu verfolgen; es gibt auch beim grossen „Königsberger“ eine formalistische, mehr sensual-hedonistische Erklärung der Tonkunst als Tonspieles reiner Ornamentik bezw. nur dekorativer Farbenmusik, und dann wieder eine der Gehalts-Aesthetik wesentlich sich nähernde Definition der Musik als „Sprache der Affekten“ oder doch „Spiel mit Empfindungen“ — in der „Anthropologie“ usw. (Vgl. Moos, a. a. O., S. 1—7; Marschner, „Grundfragen“ usw. S. 9 — der geradezu von „Inkonsequenz“ spricht, und Kretzschmar, „Peters-Jahrbuch“ S. 51.) Man lese Schiller's „Kallias“-Entwurf und halte dazu z. B. die Rezension über „Matthison's Gedichte“ u. a. m. — man wird hier auf ganz denselben interessanten Spuren eines geistigen Schwankens zwischen den beiden Prinzipien, oder vielmehr einer Entwicklung der Anschauung, alsbald wandeln (wie ja auch in Schiller's verschiedenen Abhandlungen zum „Erhabenheits“-Begriffe sich eine solche vernehmen lässt) — vgl. Marschner „Grundfragen“ usw., S. 23 und Klötzer „Zittauer Gymn.-Progr.“; Ostern 1885, S. 19—21.

Im weiteren Sinne von Hegel'schem Geiste durchtränkt erweisen sich nun aber: Franz Brendel (in so ziemlich allen seinen Schriften); Moritz Hauptmann („Die Natur der Harmonik und Metrik“; Leipzig 1853 und „Opuscula“; Leipzig, 1874);

Joachim Raff („Die Wagnerfrage“, 1854); Zamminer („Die Musik und musikalischen Instrumente“, 1855); Kullak (a. a. O., 1858); Graf Laurencin (a. a. O., 1859); Louise Otto („Die Mission der Kunst“, 1861); Eduard Krüger (a. a. O., 1866) und — arg verspätet allerdings! — Gustav Engel (in seiner grösseren „Aesthetik der Tonkunst“, 1884). Fritz Stade, ganz ersichtlich von Hegel herkommend, von ebenda jedenfalls grundsätzlich seinen Ausgangspunkt nehmend, nähert sich ziemlich bedeutend bereits der Ed. von Hartmann'schen „Philosophie des Schönen“, welcher sich Paul Moos seinerseits vollends in die Arme geworfen hat und für Zeit wie Ewigkeit schon verschreiben zu wollen scheint; ist der Philosoph des „Unbewussten“, dem er mit der Sonderüberschrift: „Die Musik bei Ed. v. H.“ — NB.: ohne alle Klassifizierung — nicht weniger als ca. 60 der 455 Seiten seines Buches einräumt, für ihn doch nicht allein „der grösste Aesthetiker unserer Zeit“, sondern demgemäss auch schon „deren grösster Musikaesthetiker“. (Auch R. Streiter — „Illusions-Aesthetik“; Beilage zur „Münch. Allg. Ztg.“, 1902 — konstatiert ausdrücklich, wie sich Moosens „Befangenheit in Ed. v. Hartmann's aesthetischen Anschauungen“ bei der Kritik jeweils „nachteilig geltend“ mache und wie diese deshalb überall da, wo es sich um die psychologischen Grundfragen handelt, wohl „anfechtbar“ bleibe; ich stehe mit dieser meiner Auffassung somit keineswegs etwa allein.)

Zu Schopenhauer endlich, mit dessen „Metaphysik“ Hanslick freilich — trotz P. Zschorlich's gegenteiliger Annahme (vgl. „Mozart-Heuchelei“, S. 29), mit welcher der Verf. aber wohl so ziemlich „allein auf weiter Flur“ stehen dürfte — schon deshalb ganz und gar nichts mehr gemein haben kann, weil alles bei ihm ja nur mehr Vernunft-Operation eines Kunstverständes bleibt und dabei doch *nil est in intellectu, quod non ante fuerit in sensu* —, zu ihm bekennen sich, mehr oder minder prononciert: Richard Wagner „Ges. Schriften und Dichtungen“ — namentlich Bd. IX, die Schrift über „Beethoven“ (aus dem Jahre 1870); Ernst Otto Lindner „Zur Tonkunst“ (Berlin, 1864); Carl Fuchs „Präliminarien zur Kritik der Tonkunst“ (Leipzig, 1871); Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) und „Richard Wagner in Bayreuth“ (1876); Kurt Bruchmann „Schopenhauer's Theorie der Musik“ („Unsere Zeit“, Jahrg. 1880; I. Band, S. 730); wiederum Friedr. v. Hausegger (a. a. O.); Sigmund Stransky (s. oben, 1886); der Autor vorliegender Monographie (1887); Kurt Mey „Musik als tönende Weltidee“ (Leipzig, 1901); F. v. Feldegg „Das Gefühl als Fundament der Weltordnung“ (Wien, 1890) — der allerdings im Grunde noch mehr Kant als Schopenhauer, und Rudolf Louis „Der Widerspruch in der Musik“ (Leipzig, 1893) — der eigentlich Jul. Bahnsen und schon nicht mehr Schopenhauer folgt. Martin Seydel (in „Schopenhauer's Metaphysik der Musik“; Leipzig, 1895) bringt unter ersichtlichem Hin und Her zwischen Lotze, Weisse, Hanslick (S. 65, 87), Stade, Klengel und v. Hartmann das merkwürdige Kunststück zuwege, von Schopenhauer auszulaufen und schliesslich doch — bei Hanslick so ungefähr zu landen; nicht nur, dass ihm das so bald wohl Keiner nachmachen dürfte, scheint danach also doch auch Zschorlich für seine Auffassung wenigstens etwas wie ein Vorbild zu haben!

Einigermassen verspätete, rein Winckelmann'sche Ideale, übertragen auf den Geist der Tonkunst, scheinen in dem „Outsider“ Otto Waldapfel („Über das Ideal-

schöne in der Musik“; Dresden, 1892 usw. — trotzdem ohne allen Hanslick-Anklang!) aufzuleben, und eine Art „Eigenbrödl“ war ganz offenbar auch der inzwischen leider verstorbene Eugen Dreher („Physiologie der Tonk.“; Halle a/S., 1889 usw. — dtol.), in dessen mehr mathematisch-physikalischem als physiologisch-gerichtetem Kopfe wir so etwa einen Euler-Nachklang zu begrüßen haben. Eine ganz eigenartige Position vollends, mit durchaus selbständiger Note innerhalb des Dreiklanges: Kant—Siebeck—v. Feldegg, nimmt Franz Marschner — obendrein ein nicht zu unterschätzender Gegner Hanslick's — so recht inmitten zwischen Empirie und Spekulation persönlich ein. Ob es ihm gelingen will, jenen zwischen Idealismus und Formalismus geknüpften „heillosen Knoten“ zu entwirren und zu lösen, statt ihn kurzer Hand einfach zu durchhauen, wollen wir hier nicht näher untersuchen. Da er aber sehr vernünftig unser Wissenschaft ihre Gesamtaufgabe vom heutigen Stande formuliert und dazu die Grundlinien des Zieles wie der Methode gar treffend festlegt, möchten wir diese lange Ausführung mit seinen eigenen Worten nun endgiltig zum Abschlusse bringen. In den „Grundfragen der Aesthetik“ (S. 86 f.) sagt er nämlich:

„Die Methode der Aesthetik kann weder eine empiristische noch eine spekulative sein. In den Fehler roh empirischen Verfahrens verfallen die modernen physikalisch-physiologischen, wie nicht minder die psychologischen Theorien der Aesthetik. Die ersteren geraten schon deshalb mit dem Wesen des Aesthetischen in Widerspruch und können ihm nie recht beikommen, weil sie sich nur mit dem Körperlichen und Sinnlichen befassen, während das Aesthetische eben erst durch die Synthese des Geistigen und Sinnlichen zustande kommt. Da jedoch mittelbar auch die Gesetzmäßigkeit des Physischen für das Aesthetische eine gewisse Rolle spielt, so soll nicht gelehnet werden, dass selbst diese unrichtigen Methoden manches Nützliche zutage fördern können und gefördert haben. Auf der andern Seite ist die rein psychologische Betrachtungsweise ebenso wenig geeignet, uns zum Ziele zu führen. Wie die Naturwissenschaft, so hat es auch die Psychologie nicht mit Wertverhältnissen zu tun, und gerade mit dem Wertvollen der Anschauung, und nur mit diesem, beschäftigt sich die Aesthetik als Lehre vom Schönen überhaupt. Selbstverständlich vermag auch eine Aesthetik von oben nicht zum Ziele zu führen, weil ihre Abstraktionen des lebendigen Hauches entbehren müssen, welchen allein die Vertrautheit mit den wirklichen Äusserungen des Schönen in Natur und Kunst zu gewähren vermag, und welcher auch allein die Hoffnung verbürgt, auf die Kunst selbst wieder in glücklicher und dauerhafter Weise zurückzuwirken. Somit beansprucht die Aesthetik ihre eigene Methode. Diese selbst aber ist nur so denkbar, dass bei der Betrachtung des Kunstschönen — die Folgerungen für das Naturschöne werden sich dann von selbst ergeben — die im Wesen der Sache gegebenen Momente allseitig und erschöpfend gewürdigt werden. Diese Momente aber sind: 1) Der Darstellende, in dem Prozess des Schaffens und Bildens. 2) Das Werk und dessen eigentümliche Gesetzmäßigkeit. 3) Das betrachtende und geniessende Subjekt. Die bisherige Aesthetik hat weder als fundamentale Voraussetzung ihrer Methode die möglichste Wahrung der Vollständigkeit in Erforschung dieser Momente, noch den gegenseitigen Zusammenhang und die Rückwirkung auf einander in zulänglicher Weise vor Augen gehabt.“

2) Man möchte mir diese Behauptung allenfalls noch in Zweifel ziehen, und vielleicht hat H. A. Köstlin das Wesen der Sache doch ein wenig zu drastisch ausgedrückt; ich muss aber an eine unwiderlegliche, nahezu „historische“ Tatsache erinnern: dass nämlich der alte Grieche, in seinen untemperierten Tonempfindungen, sein homophon-melodisches Tonsystem, mit den antiken Tongeschlechtern aufgewachsen und plötzlich in unser temperiertes Tonsystem, unsere harmonisch-polyphone Instrumental-Musik hereingestellt, sich in dieser schlechterdings nicht zurecht finden könnte. Hat uns nun Th. Baker in seiner verdienstlichen Monographie über „Die Musik der nordamerikanischen Wilden“ (Leipzig, 1882) von dieser letzteren nachgewiesen, dass sie sich so ziemlich in den Anschauungen, Tonreihen und in der Weise jener altgriechischen Musik bewegt, so folgt daraus mit logischer Notwendigkeit, dass auch der Wilde, unserer europäischen Musik unerwartet und unvorbereitet gegenüber gestellt, dieser ratlos gegenüberstehen müsste — dabei aber doch wohl ein ganz gutes Exemplar von Mensch sein, wenn auch kaum mehr in diesem Falle (nach Schiller) als der „bessere Mensch“ gelten mag.

3) Z. B. ein Hector Berlioz („Ges. Schriften“ — deutsch von R. Pohl; II, 249) verzweifelt vollständig daran. Sulzer („Allg. Theorie der schönen Künste“, 1793; III, 423 ff.) versucht zwar diese Behauptung: als lasse sich kein absolutes, objektives und allgemeines Schönheitsprinzip für die Tonkunst aufstellen, nach Kräften zu widerlegen; seine Beleggründe erweisen sich aber, indem er sich lediglich auf das „Rhythmische, welches alle Völker gleich lieben“, stützt, als ziemlich schwache und äusserst unzureichende. Vgl. ferner ganz allgemein: „Naturgeschichte der Kunst“ von Otto Busch (Heidelberg, 1877; S. 11 ff.) und hier namentlich das Kapitel „Orientierung über die Quellen des Kunsturteils“. — Ob die Annahme eines „nicht νόμος, sondern φύσει gültigen, allgemeinen Normal-Subjektes“ für jeden gegebenen, konkreten Fall, wie sie neuerdings Dr. Julius Bergmann in seinen analytischen und historisch-kritischen Untersuchungen „Über das Schöne“ (Berlin, 1887) zur Begründung einer Art von „Objektivität der Geschmacksurteile“ und als „Postulat, nach welchem sich künftig der Schönheitsbegriff bestimmen würde“, zu formulieren sucht, — ob diese Annahme der besagten Schwierigkeit endgiltig aus dem Wege geht, welche mir von einer Rezension in der „Wissenschaftlichen Beilage“ der „Leipziger Zeitung“ vom 19. Juli 1888 erhoben und deren angebliche Nichtbeachtung mir dort speziell als ein Hauptmangel meiner Methode vorgeworfen ward, das steht doch sehr zu bezweifeln. Zum Mindesten muss ich die Stichhaltigkeit jener Bergmann'schen Theorie, so geistvoll sie sich auch auf den ersten Blick hin ansieht und so sehr sie für den Augenblick wenigstens Kantischem Geist und Kantischer Kritik zu genügen scheint, durchaus bestreiten. Denn, wenn der Verfasser (a. a. O., a. E.) meint: „Es liesse sich so wohl auch denken, dass ein allgemeines Gesetz nachweisbar wäre, welches für alle möglichen Beziehungen zwischen dem Begriff eines Subjektes überhaupt und dem Begriffe dessen, was für dasselbe schön ist, gelte und aus welchem sich, sobald der Begriff eines bestimmten Subjektes gegeben wäre, der Begriff dessen, was für dieses Subjekt schön ist, ableiten liesse, sowie alle möglichen Beziehungen zwischen zwei veränderlichen Grössen  $x$  und  $y$  durch eine Gleichung bestimmt sein können,“ — so hat er dabei offenbar vollständig ignoriert, dass eben jene φύσις (durch welche er sein Normal-Subjekt von einer

Seite her bestimmt sein lässt) bei jedem einzelnen Subjekte, in jedem konkreten Falle wieder eine individuell bestimmte, verschieden geartete ist, und dass, wenn sich am Ende auch über das Reinmenschliche — sagen wir: Anthropologische daran, objektive und allgemeine Grundsätze gar wohl aufstellen liessen, doch für Bestimmung der feineren, nationalen, kulturellen, klimatischen und Rassen-Unterschiede etc., noch mehr für die Bestimmung der besonderen Eigenschaften des Temperamentes und des Charakters, immer noch ganz erhebliche (ich bin pessimistisch genug, zu sagen: schlechterdings ungreifbare und undefinable) Verschiedenheiten zu Tage treten müssten. Nicht nur würde nicht einmal mehr die allgemeine Anthropologie und noch viel weniger die besondere, selbst empirisch-exakte, Psychologie mehr zur Durchführung einer solchen Bestimmung vollständig ausreichen, sogar eine umfassende Völker-Psychologie (die freilich noch lange nicht geschrieben ist und noch gar sehr in den Anfängen steckt) dürfte über diesem schwierigen Problem ernstlich in die Brüche geraten. Besser und annehmbarer hört sich schon der Vorschlag an, wie Otto Busch (a. a. O., s. oben) die Subjektivität der Urteile in Kunstsachen zu korrigieren sucht. „Alle Vorstellungen sind Bilder der Welt, der Erscheinung, der Natur, wie sie uns umgibt. Die Natur ist also der Massstab, den wir anlegen müssen, wenn wir einem Kunstwerke seinen Rang anweisen wollen. Je eingehender ein Künstler die Natur studiert hat, desto mehr werden seine Werke Anspruch auf dauernde Anerkennung, auf Klassizität (und allgemeinen Beifall) haben.“ (S. 22.) — Freilich ist auch damit in unserem speziellen Falle noch lange nicht alle und jede Schwierigkeit behoben; denn, vor allem: Was ist Natur in der Musik, Naturvorbild der Tonkunst? Gemütsregungen und Ausdrucksbewegung? Wir kämen damit auf die „Urtypen des Ausdrucks“ und die „musikalischen Elementar-Motive“ als das gültige A und O aller gesund-empirischen Musik-Aesthetik, und auf diesem Gebiete hat ja die Arbeit seit 1887 allerdings emsig begonnen!

4) Eines der „Aphorismen“ des Dichters Adolf Pichler (aus dem Jahre 1861) lautet: „Man könnte ebenso gut ein Samenkorn in die Luft werfen, dass es dort wurzle, Blätter und Blüten treibe und endlich Frucht reife, als ein absolutes Kunstwerk fordern. Es gibt keins. Zum Allgemeinen tritt als zweiter Faktor das Besondere, insofern sich dieses in der Individualität des Dichters und seines Volkes ausspricht. Letztere ist wieder ein Produkt der natürlichen Anlage und der Beschaffenheit des Bodens, auf dem ein Volk wächst, des Widerstandes, den es dabei zu überwinden hat. Oft wirken fremde Einflüsse — hemmend, fördernd — ein; weiss doch jeder, wie sogar in der Pflanzenwelt Gewächse andere verdrängen und verdrängt werden, ja sogar das Unkraut siegt! Neue poetische Werke aber, die aus jenem (natürlichen) Zusammenhang entspringen, sind lebendig, wirken lebendig und bleiben lebendig.“ — Rein zufällig fand ich ferner in den „Akten des Kgl. Musikalischen Institutes zu Florenz“ vom Jahre 1875 eine Abhandlung des bekannten italienischen Theoretikers und Musikschriftstellers B. Gamucci, betitelt: „Considerazioni sul Bello musicale“, die (auf S. 69) meine Ansicht speziell im Hinblick auf die Tonkunst nur zu bestätigen scheint. Auch Fuchs (a. a. O., S. 120) und Steinitzer (a. a. O., S. 112) ergehen sich in ganz ähnlichen Auffassungen, und selbst ein so exakter Gelehrter wie Helmholtz (vgl. a. a. O., S. 590) dürfte mir hierin gewiss nicht direkt Unrecht geben. Ja, der Physiologe



Billroth (a. a. O., S. 111 f. und S. 131 f.) geht in diesem Punkte sogar so weit, dass er behauptet: schon das katholische und das protestantische Musikempfinden seien eigentlich ganz verschieden. Wer nur einmal Palestrina-Pflege im evangelischen Norden Deutschlands und Bach-Kultus im katholischen Süddeutschland aufmerksam verfolgt, nachdem er beide an ihrer Styl-Quelle: zu Regensburg bezw. Leipzig-Berlin (oder Thüringen), genauer studiert hat, der muss dem Wiener Gelehrten zuletzt auch darin durchaus beipflichten. Man erkennt, welche Bedeutung die kulturellen Faktoren demnach für das Gebiet der Aesthetik, nach neuzeitlicher Forschung wenigstens, gewinnen, und wie exakte Wissenschaft die Kunstwirkung heutzutage schon gar nicht mehr ohne sorgfältigste Prüfung ihrer ethnographisch-soziologischen und selbst der sprachphysiologischen Grundlagen korrekt zu ergründen vermag.

5) Es ist doch wohl nicht ganz am Platze, wenn Paul Moos — er, der Schiller, Goethe, Weber, Schumann bei Seite setzt, um sich dafür an die Systeme und Theorien der Philosophen und Psychologen zu halten — eben dieses Zitat (vgl. a. a. O., S. 334) nun gegen die vorliegende Schrift und mich selber kehren will, der ich seine Aesthetiker und Physiologen (ja sogar noch mehrere dazu) zwar auch kenne und mit nebenher gewiss berücksichtige, jedoch das alles durchaus nur im rechten Verhältnisse zum Zeugnisse des hellsichtigen grossen Künstlers heranziehe, dessen wissenschaftliche Bedeutung ich vielmehr vor Andern gerade ausdrücklich betone. Ich habe Friedrich Schiller als Aesthetiker entsprechend respektiert, auf Goethe wohl gehört, bei K. M. v. Weber gelernt, von Rob. Schumann viel gewonnen und bin Rich. Wagner gerne gefolgt; Paul Moos aber, der namentlich den Letzteren so auffällig versäumt, um den Faden seiner Ed. v. Hartmann'schen Abstraktionen unbeirrt auszuspinnen, scheint durch keinen dieser Grossen zu erschüttern, obwohl doch auch Marschner klagt („Grundfragen d. Aesth.“, S. 88): „Am wenigsten scheint bis jetzt der Standpunkt des Schaffenden von der Forschung gewürdigt zu sein, trotzdem gerade dieser die reichste Ausbeute verspricht.“ Und wenn Moos ausserdem noch sagt, dass meine Theorie, als auf unhaltbaren Voraussetzungen beruhend, in sich zusammenfalle, so ist demgegenüber nicht ohne Humor wohl zu erwidern: So sehr ist sie bereits in sich zusammengefallen, dass eine zweite Auflage notwendig erscheint — die ich den Moos'schen Büchern übrigens von ganzem Herzen aufrichtig wünsche, denn ich liebe ihn als ehrlichen Streiter.

6) Sehr energisch wendet sich neuerdings auch Dr. R. Wallaschek („Aesthetik der Tonkunst“, S. 140) gegen dieses völlig unhaltbare Sophisma.

7) Wallaschek (a. a. O. S. 262) macht gar treffend darauf aufmerksam, dass in der beliebten Gegenüberstellung von „Form und Inhalt“ zwischen dem logischen und dem musikalischen Sinn dieser Begriffe streng unterschieden werden müsse. Auch kennt er wenigstens zwei Arten von Form und nennt „Harmonie und Kontrapunkt“ gar nicht schlecht „Formgebung“ (ebenda). Andere haben sich — allerdings auch weniger gut — wenigstens mit dem Unterschiede von „innerer“ und „äusserer“ Form geholfen. Max Schasler („System der Künste“; Leipzig 1882, S. 59 ff.) scheint mir mit seiner Unterscheidung zwischen „Objekt, Material und Mittel“ in der Kunst, der Wahrheit noch am nächsten gekommen zu sein; vgl. übrigens noch Franz Marschner: „Die Grundfragen der Aesthetik im Lichte der immanenten Philosophie“ — Berlin 1899, S. 92 ff.

8) Auch neuerdings wieder: von Gustav Engel, in dessen „Aesthetik der Tonkunst“ S. 262, wird jene Frage als oberstes Prinzip aufgefasst und festgehalten; aber schon G. A. Bürger („Werke“, Cotta-Ausg.; II, 207) begann sich gegen dieses Prinzip aufzulehnen.

9) Mit dieser Lupe besehen erscheinen Hanslicks hedonistische Gleichnisse von der „Tonarabeske“ und dem „Tonkaleidoskop“ doch mehr als bezeichnend! — Obiges hat übrigens seine Grundlage in R. Wagner „Ges. Schr.“ Bd. IX., S. 89 f.: „Immer bleibt hier (bei der bildenden Kunst) das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willensfreien, ästhetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Schönen ist es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle übrigen Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unserer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Schein (als Objekt) und Schauen (als Subjekt) zusammenhängt.“ S. dann auch die interessanten sprachlichen Untersuchungen über den Begriff der „Schönheit“ bei Jungmann („Aesthetik“, S. 49 ff; der Verf. irrt nur in den Konsequenzen, die er daraus ziehen zu können vermeint). „Schön ist mit Schauen sprachverwandt“, es „bezeichnet ein Aufgehen im Schauen, ein Hingebensein an die Anschauung; ein Gegenstand heisst schön, wenn er uns diese Hingabe an die Anschauung abgewinnt“ — so heisst es ferner bei Heinrich von Stein „Die Entstehung der neueren Aesthetik“ (Stuttgart, 1886; S. 97) und ähnlich auch schon bei Home „Elements of criticism“, deutsch von Meinhard, I 284 f. und 323. (Die Ableitung Schillings — s. „Aesth. der Tonk.“, S. 24 ff. — ist eine ganz vage.) Endlich beliebt man noch zu vergl.: „Grundlinien eines Systems der Aesthetik“ von Adolf Horwicz; Leipzig 1869, S. 61. Kurz: das Nächstliegende beim Begriffe „Schönheit“ ist demnach der „angenehme Augenschein“. Wenn aber Karl Köstlin (in seinen „Prolegomena zur Aesthetik“; Tübingen, 1889) sagt: Schauen sei das A und O aller Aesthetik, H. Siebeck (Berlin, 1875) vom „Wesen der ästhetischen Anschauung“ spricht, und selbst ein Hausegger seine gesammelten ästhetischen Aufsätze „Gedanken eines Schauenden“ überschreibt, so ist dies wiederum irreführend insofern, als es leicht die Auffassung erwecken könnte, mit jenem „Schauen“ könnte der gesamte Bereich des „Aesthetischen“ schon ausgeschritten werden. Freilich liegt bei dem Letztgenannten, genau besehen, doch nur jener mystische Charakter des „Schauens“ vor und zu Grunde, den Dessoir („Bayr. Bl.“, 1899; S. 172, Anm. 13) bereits betont und den zuletzt wohl auch ein Heincr. v. Stein (vgl. „Helden und Welt“, pag. VI u. VIII) durchaus teilt.

10) Es liegt in der antiken Sage von der „Wahl des Paris“ ein gar tiefer Sinn, und gewiss ist hier von der Kantischen „Interesslosigkeit des Schönen“ noch lange nicht die Rede.

11) Vgl. hiezu R. Wagner: Ges. Schr. Bd. IX, S. 96 ff.

12) Selbst G. Schilling stellt ganz zu Anfang seiner veralteten „Aesthetik der Tonkunst“ (S. 1 f.) „das Schöne und das Erhabene“ schon als „das Element“ d. h. als die beiden Hauptprobleme aller Aesthetik auf, bemerkt aber freilich (S. 33), dass ihm „das Erhabene und Schöne nur als eine Gattung der Schönheit, nicht etwa als ein Gegensatz des Schönen selber erscheine“.

13) Lazarus sagt („Leben der Seele“; II, 323): „Die Psychologie hat kein Recht, die vorhandene Wirkung eines Tonstückes nach einem Prinzip zu bestimmen, welches mehr als  $\frac{9}{10}$  der Zuhörer von dem Erfahrungsgebiet ausschliesst, indem sie nur auf die Kenner achtet; sie hat kein Recht, zu Gunsten der Aesthetik, das als Wirkung der Musik überhaupt zu bestimmen, was nur bei einer besonderen Klasse von Zuhörern sich als solche kundgibt.“ Zu Gunsten der Aesthetik? — wir dächten in der Tat, auch diese hätte kein derartiges Recht!

14) Vgl. Herbart: S. W. I, S. 132 f. — § 87 „Man fängt nach Kant gewöhnlich damit an, das Schöne vom Erhabenen zu unterscheiden. Man sieht also das Schöne im engeren Sinne als eine Art an, zu welcher das Aesthetische der Gattungsbegriff sein würde.“ So auch Fechner a. a. O. II, S. 166 f.: „Das Schöne, insofern man es nach einer engeren Fassung dem Erhabenen gegenübersetzen will“; und selbst Home a. a. O., S. 308 erklärt das Angenehme (hier offenbar = Aesthetische) als die „Gattung“, Erhabenheit und Schönheit als die „Arten“. Dieser Begriff des „Aesthetischen“ war es, den Carl Groos („Philos. Monatshefte“, 1903) nunmehr als „Gattungsbegriff für alle aesthetischen Formen (Komisches, Tragisches, Schönes, Erhabenes, Hässliches usw.)“ klar und sicher herausstellte, indem er die alte, unberechtigte Gleichung: Aesthetisch = Schön aufzuheben und ersteres dem letzteren einmal überzuordnen sich veranlasst sah.

15) „Wo das Musikalisch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer grossartigen Bedeutung es nie ersetzen, und dies ist unnütz, wo jenes existiert.“ Als ob an Stelle jenes nicht vielleicht das Musikalisch-Erhabene eintreten könnte!

16) Hanslick „selbst bleibt überall bei der, wie schon angedeutet, falsch aufgefassten äusseren Schale stehen und vermag dem Gehalte, ganz besonders aber dem Erhabenen innerhalb der Musik, nicht gerecht zu werden, das ihm schon als pathologisch erscheint. Psychologisch genommen ist ihm die Funktion der Gemütsfaktoren beim Schönen nicht klar oder verständlich geworden.“ — „Das zweite Hauptargument der neuen Inhalts-Aesthetik gegen die Aufstellungen Hanslick's ist, dass in diesen das Erhabene nicht zu der ihm gebührenden Geltung kommt. Seine Theorie wird allenfalls dem Anmutigen und Schönen gerecht, für das Erhabene jedoch, wie es Kant's und Schiller's Untersuchungen philosophisch begründet, in der Musik aber Palestrina, Händel, Bach und der letzte Beethoven verwirklicht hatten, fehlt Hanslick das Organ; er sieht offenbar Rausch und pathologische Wirkung dort, wo nicht von solcher, sondern nur von der Ergriffenheit und dem inneren Aufschwung die Rede sein kann, wodurch die Wirkung des Erhabenen charakterisiert ist.“ — „Historisch wurde für Hanslick's Leistung am verhängnisvollsten der Umstand, dass er in subjektiver Einseitigkeit dem Musikalisch-Erhabenen keine Beachtung geschenkt hat“. . . . Mit diesen Feststellungen Franz Marschner's aus dem Jahre 1899 („Die Grundfragen der Aesthetik“ etc., S. 100) bzw. 1901 („Kant's Bedeutung für die Musikaesthetik der Gegenwart“; vgl. „Kant-Studien“ Bd. VI, S. 9 und 17) kann sich der Verfasser „vom Musikalisch-Erhabenen“ — unbeschadet der Marschner'schen, wie der P. Moos'schen Kritik dieser seiner Monographie — gar wohl zufrieden geben: *non omnis moriar*.

17) Angedeutet erscheint sie übrigens schon bei Kant, wenn dieser in seiner „Kritik der Urteilskraft“, § 52 schreibt: „Auch kann die Darstellung des Erhabenen,

sofern sie zur schönen Kunst gehört, in einem gereimten Trauerspiel, einem Lehrgedicht, einem Oratorium sich mit der Schönheit vereinigen; und in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher: ob aber auch schöner (da sich so mannigfaltige, verschiedene Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen), kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden.“ Andererseits bemerkt auch Home in seinen „*Elements of criticism*“ (Deutsche Ausgabe I, 307), wie schwer es sei, die blosse körperliche Grösse eines Objektes, abgesondert von allen seinen übrigen Eigenschaften, zu beurteilen. — Man lese hierzu nun noch die „modernen“ Anschauungen bzw. neueren Überwindungen jener „Modifikationen des Schönen“ bei Benedetto Croce „*Aesth. als Wissensch. d. Ausdruckes*“ (Leipzig 1905, S. 332—338) und Stephan Witasek („*Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft*“ 1906, S. 117 f.).

18) Wallaschek (a. a. O., S. 72 u. an m. St.) ist Ambros leider ganz und gar nicht gerecht geworden.

19) „*Περὶ ὕψους*“. In's Deutsche übertragen von Heinrich Heinecke (Dresden, 1737) und I. G. Schlosser (Leipzig 1781). Dieser Traktat (seine neueste Ausgabe — von Ed. Jahn, „*tertium ed. J. Vahlen*“; Leipzig, 1905 — stellt fest, dass man die Schrift „ohne Grund bisher dem Longin zuschrieb“) war eben damals wieder aufgefunden und mit Interesse aufgegriffen worden (durch den Franzosen Boileau, der ihn übersetzte und kommentierte, vgl. H. v. Stein: „*Die Entstehung der neueren Aesthetik*“, S. 4f.), und er beschäftigte die Geister jener Zeit anhaltend ganz ungemein. Eine ungeheuere Menge von Dissertationen und Monographien über den Autor und sein Werk gibt davon Zeugnis (vgl. auch Sulzer's „*Allgem. Theorie d. sch. Künste*“, Artikel: Erhaben); Swift verfasste eine (Gegen-) Schrift mit dem Titel: „*Περὶ βᾶθους*“. Im Übrigen s. Jul. Walter „*Gesch. d. Aesthetik d. klass. Altertums*“; 1893, S. 76—100, 836f.

Eine Schrift des Rhetors Caecilius über die gleiche Materie scheint verloren gegangen zu sein; vgl. Mendelssohn's Abhandlung „*Über das Erhabene u. Naive*“ S. W. I, S. 309 (Leipzig, 1843) und R. Zimmermann: „*Gesch. d. Aesthetik*“, S. 151.

20) Über diesen noch viel zu wenig gewürdigten der Vorläufer Kant's usw. enthält Max Dessoir's „*Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft*“ (S. 17—21), insbesondere aber Dessoir's „*Zeitschr. f. Aesth.*“ usw. (1906, S. 323—354: Übersetzung u. Erläuterungen von W. Franz) neuerdings sehr interessantes und wertvolles Material.

21) Heute, nach dem Auftreten eines Friedrich Nietzsche, denkt man dabei unwillkürlich an seinen soziologischen Gegensatz von „*Herrenwillen*“ und „*Sklavemoral*“ bzw. legt sich die ernste Frage vor, ob sich der Unterschied von „*Erhaben*“ und „*Lächerlich*“ nicht am Ende auf jene Grundlage geistig zurückführen liesse. (Vgl. „*Menschliches Allzumenschliches*“ Bd. I, Aphor. 169 und Walter Harlan „*Schule des Lustspieles*“; Berlin, 1903). Was übrigens den Gegensatz von „*Schön*“ und „*Erhaben*“ anlangt, so würde man wohl auch hier mit einer Unterscheidung zwischen „*Apollinisch*“ und „*Dionysisch*“ nicht so ganz uneben fahren — vgl. hierzu das Schlusskapitel dieser Schrift, sowie H. Stephani „*Das Erhabene*“ usw. (S. 14).

22) Über Burke sagt H. Hettner („*Literatur-Gesch. d. 18. Jahrh.*“, 4. Aufl. — Braunschweig, 1881; S. 441 des I. Bandes): „*B. hat keine Ahnung von dem*

Hohen und Geistigen, das das eigenste Lebensgeheimnis der Kunst ist. Die Gegensätze des Erhabenen und Schönen stehen ihm ganz unvermittelt neben einander ohne tiefere, bindende Einheit.“

23) „Geschichte der Aesthetik“; Wien 1858, S. 262.

24) S. darüber auch Kant: „Kritik der Urteilskraft“, Ausgabe in Reclam's Universalbibliothek (S. 136 f.).

25) Schon Mendelssohn (in der bekannten Abhandlung „Über das Erhabene u. Naive“ S. W. I, S. 313) polemisiert gegen eine solche Auffassung des Erhabenen.

26) Ich entnehme diese Urteile vornehmlich folgenden Werken: Robert Zimmermann „Gesch. d. Aesth.“, S. 151, 235 ff., 259 ff. und 272; M. Schasler „Krit. Gesch. d. Aesth.“ (Berlin, 1872) I, S. 301, 541 ff.; Fr. Th. Vischer „Über das Erhabene u. Komische“ (Stuttgart, 1837); Solger „Vorlesungen über Aesthetik“ (Leipzig, 1829) S. 27 ff.; Carrière „Aesthetik“ (Leipzig, 1859) I, 108 ff. Auch H. Hettner: „Literaturgeschichte des 18. Jahrh.“ I, S. 378, 440 f. wäre hier zu nennen. — Ganz nebenbei wäre darauf hinzuweisen, wie sich in letzter Zeit, d. h. eben seit der letztgenannten berühmten Litteraturgeschichte, die erfreulichen Anzeichen ganz überraschend mehren, dass die Aesthetik und besonders die Musikphilosophie neben der Musikhistorie des 18. Jahrhunderts zum Gegenstand eingehender Studien gemacht werden. Heinrich v. Stein's so wertvolles Werk über „Die Entstehung der neueren Aesthetik“ (1886) machte, neben den interessanten „Stimmen aus der Vergangenheit“ (in den „Bayreuther Blättern“), darin etwa den Anfang (nur Wilh. Hosäus, „Fr. W. Rust und das Dessauer Musikleben 1766—1796“ — Dessau, 1882 oder M. Dietz, „Geschichte des musikal. Drama's in Frankreich zur Zeit der Revolution“ — 1885, gingen hier allenfalls voran), und Arnold Schering's Leipziger Antrittsvorlesung (1907) über die „Musikaesthetik des 18. Jahrh.“ war bisher so ungefähr die letzte bedeutsame Kundgebung dieser Art, von der wir vernahmen. Dazwischen jedoch liegen folgende, durchaus beachtliche, Erscheinungen und Publikationen: Phil. Spitta's und G. Thouret's Herausgabe bzw. Erläuterungen der „Werke Friedrich's des Grossen“ (1890); Caesar Flaischlen, „O. H. v. Gemmingen“ (1891); Rob. Sommer, „Grundzüge einer Geschichte d. deutschen Psychologie“ (1892); Rud. Schlösser, „Götter-Biographie“; Hodermann, „Tagebuch Ekhof's“ und „Georg Benda“ (1895); Rud. Genée, „Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde“ (seit 1894); Hugo Riemann, „Joh. Fr. Fasch“ u. A., sowie „Gesch. d. Musiktheorie“ (1898); Otto Schmid, „Franz Tuma“ und „Hesse u. seine Kirchenarien“ (1905/6); Alb. Mayer-Reinach, „Graun als Opernkomponist“ (1900); Neudruck von Kuhnau's „Musikal. Quacksalber“ (Herausg.: Kurt Bendorff — 1900); Ludwig Geiger, Ekhof-Studien und Iffland-Forschungen (seit 1900); Detlef Schultz, „Mozart's Jugendsinfonien“ (1900); W. Kleefeld, „Das Orchester der ersten Hamburger Oper“ (1900), „Zur Geschichte der alten deutschen Oper“ (1902) und „Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper“ (1904); Egon v. Komorzynski, „Emanuel Schikaneder“ (1901) und „Mozart's Instrumentation“ (1906); Aug. Wellmer, „K. H. Graun“ (1901); Edgar Istel „Zur Gesch. d. Melodrams“ (1901) u. „Das deutsche Melodram“ („Musik“, 1905/6); Max Friedländer, „D. deutsche Lied im 18. Jahrh.“ (1902) u. A.;

Ludw. Landshoff, Biographie Zumsteeg's (1902); Ernst Holzer, „Schubart-Studien“ (1902); Eb. v. Danckelmann, „Charles Batteux“ (1902); Brückner, „G. Benda und das deutsche Singspiel“ (Sammelbände der „IMG.“ V, Heft 4 bis VI, 3); Walter Caspari, „Gegenst. u. Wirkung d. Tonk. nach d. Ansicht d. Deutschen im 18. Jahrh.“ (1903); Eug. Hirschberg, über die französ. Enzyklopädisten“ (X. Beiheft der „IMG.“, 1904); Curt Ottzen, „Telemann als Opernkompomist“ (1904); Walter Pauli, „Joh. Fr. Reichardt, s. Leben u. s. Stellung in der Gesch. d. deutschen Liedes“ (1904); Herm. Kretschmar's Aufgreifen der „Affekten“-Lehre und „Kant-Studien“ („Peters-Jahrb.“, 1904/6); Hugo Riemann's Forschungen und Ausgaben zur „Mannheimer Schule“ (1902); Eugen Segnitz, „Chr. Fr. D. Schubart“ (1905); Max Dessoir, „Aesth. u. allg. Kunstw.“ (1905/6); Konrad Lange über „Die aesth. Illusion im 18. Jahrh.“, Jonas Cohn, „Zur Vorgeschichte eines Kantischen Ausspruches über Kunst u. Natur“, sowie Walter Franz' Übersetzung von Th. Reid's „Über d. Geschmack“ (sämtlich in der „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1906); Neudrucke von Quantz' „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“ (Herausg.: Arnold Schering) u. von Ph. Em. Bach's „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (Herausg.: Walter Niemann) — 1906 (warum noch nicht auch von Marpurg's und Türk's „Klavierschulen“? oder von Kirnberger's, Scheibe's, Sorge's theoretischen Werken u. Schriften?); Carl Mennicke, „Ad. Hasse u. die Gebr. Graun“ (1906); Jules Ecorcheville, „De Lully à Rameau“ (1906); Günther Jacobi, „Herder's und Kant's Aesthetik“ (1906); Leo Johannes, „J. G. Sulzer u. d. Entstehung s. Allgem. Theorie d. schönen Künste“ (1906); W. Wercker, „Die bösen dissonanten Obertöne“ (1906) und „Friedemann Bach“ (1907); Otto Schmidt, L. Perger, R. Fiege, Anna Morsch, Max Puttmann, Fritz Lange: „Mich. Haydn“ (1906); Walter Krone, „Wenzel Müller“ (1906); Max Puttmann, „Paul Wranitzky“ (1906); Arthur Prüfer, Leipziger Vortrag über „Ignaz Holzbauer“ (1906/7); Rud. Krauss, „Marianne Pirker“ (1907); Hugo Conrat, „Mozart's Requiem“ (1907); Alfred Einstein, „Zwei Briefe an Agostino Steffani“ (1907); G. R. Kruse, „Falstaff u. Die Lustigen Weiber in vier Jahrhunderten“ (1907); Eugen Segnitz, „Phil. Chr. Kayser“ (1907); die grossen Orgel- und Klavier-Ausgaben (Buxtehude, Fischer, Kerll, Kuhnau, Pachelbl, Scheidt, Fried. Bach usw.) von Ph. Spitta, Werra, M. Seiffert, K. Paesler, Aug. Stradal, das „Bach-Jahrbuch“, die Gluck-, Grétry-, Michael Haydn- u. Josef Haydn-Ausgaben, Ernst Praetorius, „Neues zur Bach-Forschung“ (1906/7) u. A. m.; nicht zu vergessen Arnold Schering's und Hugo Daffner's Studien zur Geschichte des Instrumentalkonzertes und Goldschmidt's, Heuss', Hess', Schiedermair's Forschungen über die Oper des 17./18. Jahrh.; O. Sonneck, „Early Concert Life in America (1730—1800)“; Ludwig Schiedermair, „Simon Mayr“ (1907); Neudruck von Joh. Mattheson's „Grundlagen einer (musikal.) Ehrenpforte“ (1907); Neudruck von Karl Ditter von Dittersdorf's „Selbstbiographie“ (Herausg.: Edg. Istel), 1907; endlich die Vollendung der grossen „Seb. Bach-Ausgabe“ bezw. die Ergänzung und Neuredaktion der grossen Biographien von „Seb. Bach“ (Spitta—Kretschmar), „Händel“ (Chrysander—Seiffert), „Haydn“ (Pohl—Mandyczewski), „Mozart“ (Jahn—Deiters), „Beethoven“ (Thayer—Deiters—Riemann) — warum indessen nicht auch „Gluck“?

27) Schon im Jahre 1764 hatte übrigens Kant seine gehaltvollen „Beobachtungen über den Begriff des Schönen und Erhabenen“ veröffentlicht, die ich nicht nur der lieben Vollständigkeit wegen hier mit erwähne, sondern natürlich auch genau seinerzeit studiert habe, auf die aber noch näher einzugehen, ich — ungeachtet der Ausstellung eines meiner Herren Rezensenten — keinen Anlass sehe, da man doch gewiss die liebevollen, späteren Ausführungen des selben Denkers zu dieser Materie als das massgebende Werk und seine endgiltige Meinung von der Sache füglich erachten kann.

28) Auch Schopenhauer, gelegentlich seiner „Kritik der Kant'schen Philosophie“ überhaupt („Welt a. Wille und Vorstellung“ I, S. 630), nennt diese Theorie des Erhabenen „das Vorzüglichste der Kritik der Urteilskraft“, welche „ungleich besser gelungen sei als die des Schönen“, so dass, „wenn sie gleich nicht die eigentliche Auflösung des Problems gebe, sie doch sehr nahe daran streife“.

29) Wenn Faust (bei Goethe) im Nachempfinden der Erscheinung des „Erdgeistes“ seine Gefühle beschreibt mit dem bekannten Ausruf: „Ich fühlte mich so klein — so gross!“ . . . so analysiert er damit, genau auf den Punkt, Eindruck und Wirkung des Erhabenen, jenen seelischen Vorgang: durch Unlust (als *φαινόμενον*) zur Lust (als *νοούμενον*).

30) Vgl. „Vierteljahresschrift f. wissenschaftliche Philosophie“; Leipzig 1886, 3. Heft S. 313.

31) S. „Kalligone“, geschrieben 1800 „im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“. (Herder's S. W., herausgegeben von H. Düntzer; Berlin, 18. Teil S. 661).

32) Dieser Satz erinnert mich zugleich lebhaft an ein von meinem Freunde Heinr. Wölfflin gelegentlich seiner Münchner Dissertation (1886): „Prologomena zu einer Psychologie der Architektur“, verfochtenes und daselbst auch weiter ausgeführtes Prinzip, nach welchem „unsere leibliche Organisation die Form wäre, unter der wir alles Körperliche ausser uns auffassen“. (S. 13.) Es heisst da unter anderem: Der Stimmungseindruck der Architektur „beruht allein darin, dass wir unwillkürlich mit unserer Organisation die fremden Formen nachzubilden versuchen, mit anderen Worten, dass wir die Daseinsgefühle architektonischer Bildungen nach der körperlichen Verfassung beurteilen, in die wir dabei geraten.“ „Kräftige Säulen bewirken in uns energische Innervationen, nach der Weite oder Enge der räumlichen Verhältnisse richtet sich die Respiration; wir innervieren, als ob wir diese tragenden Säulen selbst wären, und atmen so tief und voll, als wäre unsere Brust so weit wie diese Hallen.“ (S. 8.) Denn: „körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen“. (S. 4.) Des Weiteren kommt der Verf. aus diesen Prämissen zu dem Schlusse (S. 12): dass „das Erhabene nicht mehr nachgebildet werden könne“. „Während eine leichte Säulenhalle mit ihrer heiteren Kraft uns durchströmt und ein unmittelbares Wohlbehagen hervorruft, stellen sich dort im Gegenteile die Symptome der Furcht ein. Wir fühlen die Unmöglichkeit, dem Ungeheueren uns gleichzustellen — die Gelenke lösen sich“, usw. — eine Beobachtung, die, wie er meint, zugleich mit der eigentümlichen „Sonderstellung des Erhabenen“ (in der Aesthetik) zusammenhänge. Schon Home übrigens (in seinen „Elements of criticism“; I, 306) erwähnt, bezeichnender Weise: „Ein grosser

Gegenstand treibt die Brust auf und macht, dass der Zuschauer seine Gestalt zu erweitern sucht.“

33) Bei Theodor Lipps („Grundtatsachen des Seelenlebens“, Bonn 1883; S. 677) heisst es dann: „Das Erhabene ist das über das Mass der Erwartung oder seelischen Aptertheit Hin ausgehende, wie das Komische das dahinter Zurückbleibende . . .“ und wir verkennen nicht, welch' stark „sensualistischen“ Beigeschmack körperlicher Bequemlichkeit hierin Wundt's Lehre angenommen hat. Andererseits berührt sich mit diesem wieder, wenn der dänische Physiologe Carl Lange („Sinnesgenüsse und Kunstgenuss“, herausg. von H. Kurella; Wiesbaden, 1903) sagt, dass „bei Unlustgefühlen sich die Blutgefässe verengern, bei Lustempfindungen aber unwillkürlich erweitern“, was wiederum Konrad Lange bei seiner Besprechung dieser Schrift (in „Die Kunst“, VI. Jahrg. No. 1 — Okt. 1904) als Gegensatz von „Erbleichen“ und „Erröten“ zu fassen sucht.

34) Im letzten Grunde vertritt unser Verfasser aber doch einen „Idealrealismus“, was zur Vermeidung von Missverständnissen hier ausdrücklich hervorgehoben sein möge: man vgl. die bezügl. Ausführungen der „Physiolog. Psychologie“ II, 451 und 457. Auch ist er weit entfernt von der bei Physiologen sonst so sehr beliebten Verwechslung zwischen „Denken als Ausfluss und Wirkung mechanischer Ursachen“ und „Denken als Begleiterscheinung mechanischer Vorgänge“; nur das letztere gilt ihm als erwiesen.

35) Um so mehr, da mir das allererste Kapitel in Ed. v. Hartmann's „Kritischer Gesch. d. Aesth.“ („Auserwählte Werke“, Bd. III) neuerdings ein sprechendes Symptom und ein eklatante Bestätigung für die Berechtigung solcher Forderung gerade scheinen will.

36) Vgl. a. a. O., S. 96: Das Gefühl des Schönen ist eine direkte Beförderung; das Gefühl des Erhabenen eine indirekte, „welche durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich erfolgenden desto stärkeren Ergiessung derselben erzeugt wird . . . kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft“. „Das Wohlgefallen am Erhabenen enthält, insofern das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloss angezogen, sondern wechselseitig auch immer wieder abgestossen wird, nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung oder Achtung, d. i. negative Lust.“ Dann, S. 112: „Diese Bewegung (des Gemütes, und zwar auch beim Mathematisch-Erhabenen, denn Kant führt diesen Satz unter jener Rubrik an) kann mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnell wechselnden Abstossen und Anziehen ebendesselben Objektes.“ Dagegen ebenda: „Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust und eine dabei zugleich erweckte Lust . . .“ usw. Indes scheint er sich nach Obigem doch weit mehr für einen Wechsel beider und jedenfalls für ein *Prius* des Unlustgefühles ausgesprochen zu haben, während auf der anderen Seite freilich unentschieden bleibt, ob er sich nicht wahrscheinlich einen stetigen Wechsel, ein fortwährendes, fortgesetztes Abstossen und Anziehen beim Anblicke des Erhabenen gedacht hat. Ferdinand Unruh („Studien zu der Entwicklung, welche der Begriff des Erhabenen seit Kant genommen hat“ — Königsberger Programm 1898, S. 32 f.) versucht die Sache schliesslich dahin zu formulieren: „Kant's Meinung, dass bei dem Erhabenen sich eine erregte Bewegung des Gemütes mit dem Ruhe-



stande desselben verbinde, ist durch die Entwicklung dahin abgeändert, dass das Erhabenheitsgefühl auf einer andauernden Bewegung des Gemütes beruht“ usw.

87) Vgl. hierzu Wallaschek a. a. O., S. 222; aber auch Anmerk. 29) von vorletzter Seite.

88) Vgl. hierzu Vischer und Trendelenburg.

89) Wir nennen einen Menschen vorzugsweise dann hässlich, wenn er irgend einen Zug an sich hat, der — und wäre es auch nur in einer einzigen Linie — an Tierisches noch erinnert, irgend ein untermenschliches Moment in die Gestalt bringt. Weil hier die Gattungsidee ihre adäquate Form noch nicht gefunden hat, weil hier die Form hinter jener Idee noch zurückgeblieben ist, erscheint uns dieser Mensch als hässlich; denn die Idee des „Menschen“ ist eben die, sich über das Tier zu erheben und eine seiner höheren Organisation und seinem höheren, geistigen Berufe entsprechende Gestaltung zur Schau zu tragen. Beim Tier urteilen wir auf „hässlich“, wo „eine Individualität noch nicht zur gesetzlich klaren Gattungsbestimmtheit gekommen ist, sondern zwischen mehreren Formen schwankt“ (s. M. Carrière, „Aesthetik“ I, 139). — Würde die Hässlichkeit wirklich bloss im Unlust-Moment allein liegen, wie Fechner behauptet, so wäre dabei unsere Frage: Warum bereitet uns dieses oder jenes Unlust? noch gar nicht beantwortet. Obige Betrachtung gibt aber die Antwort darauf und dabei den allgemeineren Grund an. Hingegen z. B. bei Beethoven's Physiognomie wird niemand ernstlich von „Hässlichkeit“ sprechen wollen, wohl aber werden sehr Viele von ihrem „erhabenen Ausdruck“ überschliessenden Geistes reden. Zwar tut das Erstere noch ein Bericht der Gräfin Gallenberg (aus den Jahren 1801—1803), und selbst die schwärmerische Bettina von Arnim spricht von B. als einem „garstigen“ Menschen; allein sie setzt doch sogleich hinzu, dass er eine „himmlische Stirn gehabt habe, die von der Harmonie edel gewölbt“ gewesen sei. Und auch Reichardt's, des Kapellmeisters, Ausdruck „zyklopenartig“, sowie Castelli's Wort von der „personifizierten Kraft“ scheinen doch eher auf eine Umschreibung der Erhabenheit des Beethovenhauptes hinzudeuten. (Vgl. „Neue Beethoveniana“ von Theod. Frimmel, Wien 1888: „Beeth.'s äussere Erscheinung, seine Bildnisse“; S. 211, 216 Anm., 221 f., 233.) Was endlich der anonyme Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“ (Leipzig 1890; 3. Aufl., S. 12) an dem von einem modernen Anatomen als „hässlich“ bezeichneten Schädel des Meisters seinerseits als „schön“ zu charakterisieren sucht, ist just eben das „Erhabene“ daran! Ähnlich wieder beim Kopfe Franz Liszt's. Die Idee geht da über die Form hinaus; diese ist nur mehr gleichgiltiges Mittel zum Zweck; dagegen erscheint alles vergeistigt, alles von der Wahrheit des Ideals und der höheren Bestimmung charakteristisch durchleuchtet; nicht schön, auch nicht mehr nur charakteristisch, sondern nicht mehr schön: überlegen, überwältigend, erhaben. Man beachte nur den markant-geistsprühenden Kopf mit buschigem oder wallendem Haar, breiter oder doch hoher Stirn, einem wahren Adlerauge, umwölkt von schattigen Jupiter-Brauen!

40) Dieses „Jenseits von Hässlich und Schön“ (wie wir hier, richtiger umgestellt, gleich sagen wollen) — es kann natürlich zunächst, rein „erkenntnistheoretisch“, die volle Voraussetzungslosigkeit bedeuten, um die Elemente

und Vorgänge aesthetischen Verhaltens und des künstlerischen Eindruckes gar vorurteilsfrei *ex fundamento* erst einmal zu erforschen und, in Untersuchung des jeweiligen psychologischen Prozesses, zu sehen, ob wir bei solchen oder ähnlichen Begriffen und Wertungen, wie Hässlich, Schön usw., überhaupt mit unserem Gefühle wirklich ankommen; es kann aber auch, rein „aesthetisch“, eine Umschreibung bzw. genauere Umgrenzung eben des „Erhabenen“, zum Mindesten meines Erhabenheits-Begriffes, in sich begreifen: „Jenseits“ d. h. *Ultra* von „Hässlich“ (als dem noch nicht Schönen), aber auch „*Plus ultra*“ von „Schön“: das „Nicht mehr-Schöne“ = Erhabene. Und dabei sei gegen Franz Marschner's Ausführung („Grundfragen der Aesthetik“, S. 40 f. und „Kant-Studien“, S. 226 f.) noch ausdrücklich hervorgehoben, dass dieses „Noch nicht“ und „Nicht mehr“ von mir keineswegs etwa historisch, innerhalb der grossen Entwicklungsgeschichte der Künste bzw. der „allgemeinen Kultur“, gemeint ist, sondern natürlich durchaus nur temporär, als *Ante* oder *Post* innerhalb des Kunstwerkes selber bzw. des psychologischen Schaffensprozesses im Künstler, verstanden werden soll; ich will an die Gefahr erinnern, jenen Abgrund damit streifen, an dem die Erhabenheit jedesmal, als an der möglichen Hässlichkeit, sieghaft, verwegen-überlegen mit anstreicht und ohne Wanken glücklich auch vorbeigeleitet.

41) Vgl. darüber Zeising und Rosenkranz.

42) Ich möchte hierzu folgende Parallele nun anziehen:

Hässlichkeit — Schönheit — Erhabenheit: Aesthetik;  
Weltflucht — Weltdurchdringung — Weltüberwindung: Ethik.

Dass in dieses Schema so ungefähr auch Friedrich Nietzsche's Lieblings-Begriffe: „Medusisch“ — „Apollinisch“ — „Dionysisch“ mit aufgehen würden, sei dabei nur ganz nebenher gestreift. Wie aber im wahrhaft „Dionysischen“ der Mensch (ungeachtet aller unheimlichen, tieftragischen Untergründe des Daseins, die er sich keineswegs verhehlt) dennoch „Ja!“ sagt zum Leben — „trotz alledem“, und sein Dasein im stolzen, unerschütterten *Amor fati* segnet (wo es der Christ mit dem Begriffe „Jammertal“ so leicht verflucht und gerne verleumdet), so kann auch in jener „erhabenen“ Auffassung der „Weltüberwindung“ nicht reiner „Pessimismus“ nur mehr vorwalten, sondern es muss etwas Höheres, Stärkeres, jenseits von „Pessimismus“ oder „Optimismus“, darin leben. Und darum sind denn auch diejenigen alle gar sehr im Unrecht, die noch heute in einem Nietzsche nur eben den streng pessimistischen Jünger und Nachfolger Schopenhauer's sehen wollen; oder aber z. B. die, welche mein „Erhabenes“, jenseits von Schön und Hässlich, für „pessimistische“ Aesthetik schlechtweg erklären. Ist es doch vielmehr durch den Pessimismus und den Optimismus, beide überwindend, gleicherweise hindurchgegangen; zum Mindesten besteht zwischen dem pessimistischen Anklang meines „Musikalisch-Erhabenen“ und der pessimistischen Grundlage z. B. von R. Louis' „Widerspruch in der Musik“ noch ein sehr grosser, wahrlich nicht immer wieder zu überschender Unterschied. Selbst H. Stephani (mit der Anmerkung 2 auf S. 8 seiner gen. Schrift, die gerade die „Weltüberwindung“ ausschaltet oder doch ignoriert) hat es m. Er. noch nicht getroffen, so nahe er sonst mit dem Begriffe des „Übermenschlichen“ ihm schon gekommen.

43) Hierzu, wie überhaupt zu dem Unterschiede zwischen Schön und Missgestaltet, Erhabenheit und Monstrum, bleibt sehr nachlesenswert Victor Cherbuliez: „Die Kunst und die Natur“ (deutsch; Ascona 1905, S. 103 f.).

44) Hermann Stephani (a. a. O., S. 65) entwickelt, auf Grund seiner Erörterungen über das „Tonerhabene“ und spezifisch angeregt hierzu durch die Wirkungen der Musik, „das Erhabene im Kontrast und das Erhabene der Steigerung“, fügt aber hinzu: „Ein jedes dieser Momente wird dann, je nach seiner Wirkung auf das Gemüt oder Vorstellungsvermögen, sich wiederum scheiden können in ein Erhabenes der Kraft und in ein Erhabenes der Grösse, sofern nicht beide Arten zugleich an dem Erlebnisse beteiligt sind.“ — Im übrigen hat dieser Autor ein scharfes Auge für das Relations-Problem im „Erhabenen“. Wenn er freilich dabei meint, dass einmal das Gefühl des Stolzes als Individuum, ein ander Mal die Empfindung der pandynamischen Einheit alles Naturlebens Substrat der Wirkung sei, so ist dies doch wohl nur scheinbar richtig; in der Frage Klopstock's „Und wer bin ich?“ oder in dem Ausrufe des Steinklopfer-Hannes in den „Kreuz'schreibern“ Anzengruber's: „'S kann D'r nix g'scheh'n!“ liegt Beides in Einem und ist Eines die Bedingung des Andern — d. h. erhebe dich nur zum Ganzen, Wertvoll-Wesenhaften, Unendlichen der grossen Weltseele, und dann bist du selbst göttlich, wirst teilhaftig all dieser Grösse und bleibst in diesem deinem übersinnlichen Teil unberührt von allen leiblichen Gefahren, allem Ansturm und allem Getriebe. (Vgl. S. 8 u. 61.) Hinwiederum hat Verf. das (von mir später noch beschriebene) Moment der Formwidrigkeit im Kunst-„Erhabenen“ mit seinen dankenswerten Untersuchungen einer „Formverneinung“ immerhin (S. 69—73, 26) kräftig unterstützt und so sehr vertieft, dass man darnach kaum mehr von einer blossen „Formlosigkeit“ bei der Erhabenheit missverständlich reden können. Mein Begriff einer Auflehnung, des lebendigen Widerspruchs, Über- und Hinausgreifens der Idee gegen die Schönheitsform ist und bleibt mir aber zunächst doch noch lieber, obwohl ihn Unruh (a. a. O., S. 25) leider wieder ganz übersehen hat, indem er gegen meine angebliche „Formlosigkeit“ im Erhabenen polemisiert. (Vgl. hierzu S. 76 im Haupttexte vorliegender Schrift.) Andererseits bestätigt mir Franz Marschner (a. a. O.) ausdrücklich (indem er mir zugleich die Zurückführung des ästhetischen Problems beim „Erhabenen“ — nach Kant — auf das psychologische Moment zum Vorwurfe macht), dass ich die engere Fassung des Begriffes in Gegenüberstellung auch eines engeren Schönheits-Begriffes bei Anwendung auf das Kunstgebiet nicht verkannt habe, obwohl dies doch wiederum Paul Moos (a. a. O.) aus meinen Darlegungen herausgelesen haben wollte.

45) Ausser Herder haben nur (Schiller,) Schopenhauer, Krause, Weisse, Ruge, Karl Köstlin sich darnach etwas umgesehen bzw. in kurzen, zum Teil auch wieder nur andeutenden, sprachlichen Exkursen sich ergangen.

46) Nach diesen Forschungen widerlegt sich also zum grossen Teil Herder's gänzlich einseitiger Sprachgebrauch (und seine irriige Annahme bezüglich eines „Abstrahierens von der Mühe des Hebens“ usw. durch die Sprache im Worte „erhaben“), siehe S. 56 dieser Abhandlung. Vgl. übrigens auch: „In hoch erhabner Hand“ — Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer“.

47) In Dr. Brown's „Betrachtungen über die Poesie und Musik“ (deutsch von J. Eschenburg; Leipzig 1769, S. 32) finde ich den Ausdruck: „Eine erhabene Stelle in der Republik“ einnehmen, für „hohe Würdenstelle“. Der gleiche Sinn liegt zu Grunde jener Gegenüberstellung von „erhaben und populär“, wie sie z. B. Schubart's „Ideen zur Aesthetik der Tonkunst“ bringen.

48) Dieser Sprachgebrauch würde etwa vorliegen in der gebräuchlichen Redensart: „Die erhabene Religion (Ethik) des Christentums“.

49) Frz. Liszt hat letzteren zwar einmal gebildet, indem er vom „Parsifal“ Wagner's aussagte, „sein weihevolltes Pendel schlage vom Erhabenen zum Erhabensten“. Allein dieses mit Unrecht seinerzeit viel bespöttelte Wort wollte auch weniger korrekt als geistvoll, ein *bonmot* eben sein; es sollte doch offenbar in einem bedeutsamen Bilde aussprechen, dass der Wagner'sche „Parsifal“ überhaupt in keinem seiner Teile unter die Linie des Erhabenen falle. Ganz ähnlich auch sagt Nietzsche einmal (S. W. I, 505) von der Erweckung Brünnhildens durch Siegfried bei Wagner: „Wolken, Gewitter, selbst das Erhabene“ seien da „noch unter jener Höhe, zu der sich die Natur hier erhoben“.

50) Wo hier dennoch einmal der Superlativ gebildet wird, darf man das auf eine gewisse Nachlässigkeit im Sprachgebrauche zurückführen; wie etwa das „Berl. Tagebl.“ sich die „gelesenste“ Zeitung Deutschlands gerne nennt!

51) Natürlich wird ein Unterschied vorhanden sein, z. B. zwischen dem Regensburger Dom und dem Kölner Dom; allein das wird dann in der Quantität liegen; der Kölner Dom wird bedeutender, besser: grossartiger, imposanter, wuchtiger durch die grössere Masse erscheinen — in der Kategorie der Erhabenheit stehen sie beide, und ist keiner erhabener denn der andere.

52) Ganz deutlich spricht er sich hierüber aus an einer Stelle, gleich zu Anfang seiner „Analytik des Erhabenen“ (a. a. O., 96), wenn er meint: „Der wichtigste und innere Unterschied des Erhabenen vom Schönen ist wohl dieser: dass, wenn wir — wie billig — hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen . . . . die Natur-Schönheit (die selbständige) eine Zweckmässigkeit in ihrer Form . . . . bei sich führt und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht, statt dessen das, was in uns . . . . das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zweckwidrig für unsere Urteilskraft erscheinen mag.“ „Das Erhabene der Kunst wird immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt.“ Ich denke, das wäre in der Tat klar und unzweideutig genug gesprochen.

53) Ich wäre ungerecht, wollte ich hier nicht einige wenige Sätze von anderen Aesthetikern zitieren, welche wenigstens Andeutungen des von mir hierorts aufzustellenden Prinzipes bereits enthalten. Merkwürdiger Weise sind dies aber gerade solche Philosophen, welche sich auf den Streit bezw. den Gegensatz zwischen Kant und Herder fast gar nicht weiter eingelassen haben. So meint z. B. Schiller („Zerstreute Betrachtungen über aesth. Gegenstände“), das Schöne der Wirklichkeit bilde einen Gegensatz zum Erhabenen; „im Ideal-Schönen muss sich auch das Erhabene verlieren . . . .“ „So hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen.“ Kahlert („System der Aesthetik“; 1848, S. 158, 166 ff.) hat des Näheren erörtert: dass, „erst wenn Furcht und Schrecken sich zum Gefühl des Erhabenen verklärt haben und beide

mittelst höherer Erkenntnis beruhigt und veredelt worden sind, erst dann das Erhabene in das Gebiet der Aesthetik gehöre“; und „man habe übersehen, dass das Erhabene, wenn es nicht schön sei, für die Kunstwelt nicht zu brauchen sei“. Auch bei Griepenkerl, in dessen Unterscheidung zwischen psychologischen und aesthetischem Effekt des Erhabenen, liegt offenbar ein ganz ähnlicher Gedankengang vor. Und schliesslich finden wir sogar in Schilling's „Aesthetik der Tonkunst“ (1838, S. 228 u. 233) eine unverkennbare Andeutung hiervon. Allerdings müssen wir nochmals an jenen Begriff des „Aesthetischen“ hier zugleich mit erinnern, im Sinne von C. Groos: das Erhabene und das Schöne hätten sich dem höheren Gattungsbegriffe der Schönheit unterzuordnen; oder, nochmals ausdrücklich betont: dieses „Aesthetische“ ist der Überbegriff zu jenem (Erhabenen und) Schönen.

54) Man vergesse nicht, dass es ja das Natur-Schöne war, welches wir einen „Kompromiss“ nannten. Im Kunst-Schönen liegt immer schon eine Erhebung zur Idee, weil diese als wahr und ewig im sinnlichen Bilde dargestellt wird; und wenn Manche (vgl. Schopenhauer, Jean Paul u. a.) sehr geistreich von den feinen Übergängen des Schönen zum Erhabenen gesprochen haben, so ist damit — wofern wir nur auf dem Kunstgebiete bleiben wollen — in der Tat eine tiefere Wahrheit ausgesprochen. Denn das grössere oder stärkere Hervortreten der Erhabenheit als solcher in der Kunst wird abhängen von dem grösseren oder geringeren Grade der Formwidrigkeit der Idee (wovon indes erst später die Rede sein kann) — und damit sind jene feinen Unterschiede und Übergänge zugleich statuiert. Anderseits begreifen sich bei der Anwendung des Erhabenen auf die Kunst die bei Schiller, Weisse u. A. auftretenden Begriffe des „Ideal-Schönen“ (was *NB!* nicht identisch ist mit „Ideal“), des „hohen Schönen“ und „höchsten Schönen“ für „Erhabenheit“ auch schon ungleich besser. Immerhin bleibt der grundwesentliche Unterschied doch klar im Auge zu behalten zwischen Erhabenheit: als formverneinendem Zweckunmass und der Schönheit entgegen-, über sie hinaus-strebender Formwidrigkeit, d. i. Widerspruch der Idee gegen das Schönheitsmass und den zeitweilig ausgleichenden „Kompromiss“; und hinwiederum (wie noch die schottischen Philosophen z. T. wollten und Herder mit Winckelmann es meint) Erhabenheit: als höchster Vollkommenheit und letzter, irdischer Vollendung der Idee (also gerade harmonischestes Schönes).

55) Ein anschaulich Beispiel: Im Gewölbe- und Kuppelbau haben wir etwa das Natur-Erhabene des unendlichen Himmelsgewölbes, des über uns blauenden Firmamentes, in Kunst gefasst. Das Gewölbe, die Kuppel, wirkt zunächst als geformtes Architektur-Stück, als Kuppelbau, in welchem das Geheimnis: Last = tragende Kraft seinen real sinnlichen, aber zugleich künstlerisch veredelten — sagen wir: stilisierten Ausdruck gefunden hat, ohne Zweifel schön — die natürliche Schwere der Materie scheint hier gänzlich aufgehoben; wir gewinnen mehr und mehr den Eindruck, als breite sich über unserem Haupt ein aetherisches Luftgebäude aus: damit aber tritt der Symbolbegriff in unsere Anschauung, und so geschieht es, dass wir in der Kuppel ein Bild zugleich des Himmelsgewölbes, des unendlichen Firmamentes selbst, alsbald zu sehen vermeinen. Indem wir aber bei solchem Begriff eines „aetherischen Luftgebäudes“, des „unendlichen Aethers“

beharren, werden wir hierbei doch auch wieder an die Materie und den ihr eigenen „Geist der Schwere“ uns erinnert fühlen; wir empfinden jenes freie Luftgebilde gegenüber dieser Kuppelwölbung nunmehr als Stoff- und Formwidrigkeit. Die Idee scheint über diese Form weit hinauszugehen; unsere Seele erweitert und vergrößert sich bei dem Gedanken, unsere Einbildungskraft fühlt sich angeregt, den Gewölbekörper über seine Grenzen hinaus zu führen, ihn in's Unbestimmte fortzusetzen.

56) Wohlgemerkt: nur insofern bei der Kunst stets „Form“ im ästhetischen Sinne zusammenfällt mit harmonischer Stoffgestaltung, dürfen wir hier von einer „Formwidrigkeit“ reden. Im Natur-Erhabenen ist es „Stoffwidrigkeit“ der Idee, wobei Stoff nicht etwa in dem Sinne von „Inhalt, Gegenstand, ideeller Vorwurf, *objet*“ einer Kunstdarstellung, sondern in demjenigen von „Körper, Materie, Sinnlichkeit, Realität“ usw. verstanden werden muss. Gewiss hatte ich Recht, in meinem I. Kapitel darauf hinzuweisen, welch' merkwürdige Amphibolie, um nicht zu sagen Konfusion, bezüglich dieser Begriffe in unserer Aesthetik noch immer herrscht.

57) Nietzsche („Vom Krieg und Kriegsvolk“ in „Also sprach Zarathustra“) nennt „Hässlichkeit“ gar fein und tief „den Mantel des Erhabenen“. Franz Marschner seinerseits, der („Die Grundfragen der Aesthetik“, S. 27 f. und „Kant-Studien“, S. 226) das „Erhabene“ als „die Anschauung der im Kampfe sich bewährenden Grösse“ kurzweg definiert, erinnert weiterhin daran: wie „dieser Kampf und Sieg sich ästhetisch, d. h. in Ausdruck und Bild, nur dadurch offenbaren könne, dass, wie Lotze ehemals aufgedeckt habe, die Gefahr des Hässlichen überwunden wird“. Diesen allen: Nietzsche, Marschner und Lotze, nicht nur allein Vischer oder Dessoir, glaube ich mit meiner Formulierung gerecht zu werden — man denke nur wieder an meine frühere Beziehung: „Hässlich“ = noch nicht, „Erhaben“ = nicht mehr Schön, sowie den Ausdruck „Formwidrigkeit“, der die „Gefahr des Hässlichen“ zugleich anklingen und doch schon glücklich beseitigt erscheinen lässt. (Vgl. auch S. 65 unten.)

58) Vgl. Kant (a. a. O., S. 109): „Erhaben ist die Natur in denjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt.“ Andererseits spricht UNRUH (a. a. O., S. 24) davon, dass „bei der Erhabenheitstimmung das Objekt nicht bloss als etwas Überwundenes und eigentlich Beseitigtes im Bewusstsein nachklingt, sondern in seiner Grösse als eine stete Herausforderung unserer Unendlichkeit gegenwärtig bleibt“. Nur findet „jetzt nicht mehr, wie im Anfange, ein schneller Wechsel, ein Abstossen und ein Anziehen statt“; dieses habe „mit der ersten Überwältigung der Sinnlichkeit, mit dem Taumel und Schwindel dieser aufgehört“, — „frei und erhoben“ folge „jetzt das Subjekt dem nur scheinbar in's Unendliche strebenden Objekt, im Gefühle der eigenen Unendlichkeit und Freiheit“.

59) Auch Aug. Kahlert (a. a. O., S. 207 ff.) sucht das Wesen der Musik als „das Romantische“ schlechtweg zu fassen, insonderheit für Bach und Beethoven, wenn auch mehr in umschreibenden Worten, die Erhabenheit in Anspruch zu nehmen, und fährt dann fort: „Die ganze Kunst strebt jetzt, den Menschen zum Unendlichen, zu Gott emporzuheben . . . . Wenn man

Beethoven den Meister aller Meister nennt, so hat man darin, dass eben er jenes Streben nach dem Unendlichen am meisten veranschaulicht hat, dafür den Grund. Der Form bedarf jedes Kunstwerk. So weit über sie aber hinausgegangen, ohne sie zu vernichten, ist keiner, als Beethoven, mit welchem sich derjenige Kreis, der mit Seb. Bach begonnen, abschliesst . . . . In kunstgemässer Weise das Vielfache zu verbinden, wer hat das so wie Bach vermocht? Alle Bande zu lösen, ohne die entfesselten Massen zum Chaos zusammenstürzen zu lassen, das war Beethoven's Werk<sup>14</sup>. (Vgl. auch S. 170 ff., ebenda.) — W. R. Griepenkerl wiederum lässt sich a. a. O. (2. Ausgabe 1841, S. 32 ff.) vernehmen: „In der Musik wirkt diese Idee des Erhabenen, wie sie genannt wird, mächtiger als in jeder anderen Kunst; denn wo sie wirkt, da ist sie auch in ihrer ganzen Stärke so unmittelbar, so absichtslos wie in der Natur. Welche Mittel hat die eigentliche Musik, d. h. die Instrumentalmusik, diese Idee herauszustellen! Wie wirkt solch' ein Beethoven'sches Piano, das mit einem Male aus dem furchtbarsten Fortissimo herauslächelt (*sic!*), und über dem verhallenden Sturm wie die Taube mit dem Ölzweige flattert! Was vermag dieser Meister im Crescendo und Decrescendo (!), wie lässt er diese beiden musikalischen Kräfte gegeneinander wirken: wenn er, ein rasender Sisyphus, die Erdkugel in den Himmel hinaufwälzt, und diese seinen Händen wieder entrollt, und er von neuem beginnt jene mühevollste Riesenarbeit, wozu das Menschengeschlecht überhaupt verdammt ist. Was vermag ein einziges Sforzato! Wie zerreisst es oft einen Takt, um einen folgenden hervorzuheben! Und alle diese Kräfte, bunt durcheinander geworfen, wie malen sie das grosse Panorama der Welt, wo alles, Gross und Klein, Schnell und Langsam, Schwach und Stark in den Himmel hinauf will, jedes nach seiner Weise, jedes im Verhältnis zu anderem, und alles zur Versinnlichung der einen überwältigenden Idee des Erhabenen, welche die Mutter ist aller übrigen. (*NB!*) — Achten Sie auf die wunderbaren Adagio's, in den Schlussstellen der ‚Messias'-Chöre. Dieses Ausruhen auf dem Gipfel, wie mächtig, wie erhaben! Wir durchlaufen in dem Chor ‚Wie Schafe geh'n, floh'n wir zerstreut' alle Leidenschaften und alle Verirrungen der Völker bis an den Fuss des Christuskreuzes, wo denn das Heil von Millionen in den Satz ‚Und der Herr warf aller unser Sünde auf ihn' wie in einen Gipfel sich zusammendrängt. Hier werden wir mit Macht gezwungen, rückwärts zu schauen; aber nicht, um zu verlieren, wie Orpheus, sondern um zu gewinnen (*sic!*). Denn wir sahen die kahle, die schuldige Scheitel der Erde gebückt unter uns. Himmelwärts hob sich nach dem Willen des Ewigen unser edelstes Innere. O, es verleugnet sich nie, jenes erhabene Gesetz! Selbst der Himmel neigt sich für unser Auge herunter, um durch eine ungeheure Täuschung (!), die schönste der ganzen umgebenden Natur (!!), den Sieg jener Idee davon zu tragen.“ Bis hierher W. R. Griepenkerl, oder eigentlich der „Domorganist Pfeiffer“ in genannter Novelle, — und vielleicht erinnern wir uns dabei (vgl. oben bei „*sic!*“) des Herbart'schen Ausspruches: „Am Regelmässigen zu verlieren, um es wieder zu gewinnen!“ — Endlich schreibt Jul. Becker (a. a. O. II, 44f.): „Wie alles Grossartige und Erhabene erregt auch das Strassburger Münster ein Aufwallen der Gefühle, in welchem der klare Gedanke unterzugehen droht. Mehr als jeder anderen Kunst kommt hierin

die Baukunst der Musik nahe, als sie vorzugsweise auf die blosse Ahnung in uns wirkt, auf die Ahnung einer ewigen, grossen Wahrheit, welche uns hinter dem Schleier der Poesie ein Jenseits in heiliger Klare durchschimmern lässt“ . . . . „Beim längeren Anschauen des Gebäudes wurde ich an Bach's Musik erinnert (und ich hörte nicht, sondern sah Musik) . . . .“ Ganz ähnlich hatte schon Ludwig Tieck (in der bekannten Novelle „Musikal. Leiden und Freuden“) Seb. Bach mit „den altdeutschen tiefsinnigen Münstern“ verglichen.

60) Nachstehend verzeichnete Autoren und deren musikaesthetische Schriften aus der Zeit von 1790—1890 sind im Hauptteile dieser Monographie nicht einbezogen oder doch kaum berücksichtigt worden; wir wollen sie hier gewissenhaftest noch mit vermerken: Wilh. Heinse, „Musikalische Dialogen“ aus den Jahren 1776/77 (Leipzig, 1805), „Ardinghello“ und „Hildegard von Hohenthal“ (1795/96); Lazarus Bendavid, „Versuch einer Geschmackslehre“ (1799); F. H. von Dalberg, „Fantasien aus dem Reich der Töne“ (Erfurt, 1806); Joh. Baptist Schaul, „Briefe über den Geschmack in der Musik“ (Karlsruhe, 1809); August von Böcklin, „Fragmente zur höheren Musik und für aesthetische Tonliebhaber“ (1811); J. F. Mosel, „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes“ (1813); Urban, „Über die Musik usw.“ (Elbing, 1823); H. J. Hennigk, „Kurze Geschichte über den Ursprung und Fortgang der Musik“ (1824); J. W. Böhm, „Analyse des Schönen in der Musik“ (Wien, 1830); Amad. Wendt, „Die Hauptperioden der schönen Kunst“ (1831); William Gardiner, „Die Musik in der Natur“ (1832); K. Schafhäutl's akust. und musiktheoret. Schriften (seit 1833 bis 1888); Hauser, „Versuch über das Schöne in der Musik“ (Erfurt, 1834); Opelt, „Über die Natur der Musik“ (Plauen, 1834) und „Allg. Theorie der Musik (1852); St. Schütze, „Über das Verhältnis der Komik zur Musik“ (Mainz, „Cäcilia“ 1834); Peter Joseph Schneider, „Die Musik und die Poesie“ (Bonn, 1835); Aug. Kahlert, „Über das musikalische Element in der Sprache“ (Leipzig, „N. Zeitschr. f. Musik“ 1837); Fr. Wilh. Lindner, „Das Wichtigste und Notwendigste aus dem gesamten Gebiete der Tonkunst“ (Leipzig, 1840); Raimondo Boucheron, „Philosophie der Musik, oder auf diese Kunst angewandte Aesthetik“ (Mailand, 1842); Peter Singer, „Metaphysische Blicke in die Tonwelt“ (München, 1847); H. Chr. Oersted, „Über die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen“ (Ges. Schr. Bd. III, 1851 — geschrieben bereits 1808) und von dem selben Verfasser, „Die Naturwirkung des geordneten Lautausdruckes“ bzw. „Zwei Kapitel der Naturlehre des Schönen“ (ebenda); M. W. Drobisch, „Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur“ (1852); Carl Csillagh, „Aesthetik der Tonkunst usw.“ I (Pressburg, 1854); Schleiden, „Die Natur der Töne und die Töne der Natur“ (1857); der König von Hannover, „Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik“ (Hannover, 1858); C. Ph. Kriebitsch, „Für Freunde der Tonkunst“ (Leipzig, 1867); Franz Grillparzer's aesthetische Studien (S.W.; Stuttgart, 1872); Rud. Teller, „Wagner's Anschauung vom Wesen der Musik“ (Prag, 1905); C. R. Hennig, „Einführung in das Wesen der Musik“ (1906); J. E. Hesse, „Vorschule der musikalischen Aesthetik“ (Halberstadt, Erscheinungsjahr mir unbekannt — aber wohl viel älteren Datums); endlich die litterarischen Äusserungen eines K. Ditters v. Dittersdorf, Joh. Schenk, Ch. Fr. D. Schubart, Joh. Fr. Reichardt, K. F.



Zelter, Simon Mayr, Franz Schubert, K. M. von Weber, Louis Spohr, X. Schnyder von Wartensee, Ad. Gyrowetz, Alb. Lortzing, O. Nicolai, C. Loewe, F. Mendelssohn, R. Franz, Joh. G. Kastner, Fréd. Chopin, Fr. Liszt, Th. Uhlig, P. Cornelius, H. von Bülow, H. von Bronsart, F. Draeseke, Joach. Raff, H. Porges, Al. Ritter, Ad. Jensen, R. Volkmann, H. Goetz, Joh. Brahms, Jos. Rheinberger, C. Reinecke, H. v. Herzogenberg, B. Scholz, Ant. Bruckner, H. Wolf, H. Sommer, M. Plüddemann, W. Kienzl, Cyr. Kistler, R. Strauss, M. Schillings, H. Pfitzner, M. Reger, F. Weingartner, F. Busoni, G. Göhler, Ph. Wolfrum, Ant. Rubinstein, Edv. Grieg, P. Tschaikowsky, G. Verdi, Fr. Smetana, Ant. Dvorak, C. Franck, G. Bizet, C. Saint Saëns, Ch. Gounod, V. d'Indy u. A., sowie diejenigen der Spazier, Fink, Gottfr. Weber, Triest, Rellstab, Grell, Banck, Lobe, Meinardus, Naumann, Ehlert, Tappert, Pohl, Nohl, Gumprecht *e tutte quanti*. Eine recht merkwürdige Gruppe bildet die sogen. „Musico-Medizin“: Joh. Gg. Fr. Franz, „Abhandlung von dem Einfluss der Musik in die Gesundheit der Menschen“ (Leipzig, 1770); P. Lichtenthal, „Der musikalische Arzt“ (Wien, 1807); W. A. Bauer, „Über den Einfluss der Musik auf den Menschen in gesunden und kranken Zuständen“ (Wien, 1836); L. Raudnitz, „Die Musik als Heilmittel“ (Prag, 1840); H. S. K., „Die Musik als Heilmittel“ (Wien, 1847), und neuerdings (nach 1900) wieder Ermet C. Dent oder G. Norman Meachen — eine ganz eigenartige Richtung, die, wie man sieht, vornehmlich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gar sehr „florierte“, um nicht etwa gar zu sagen: bis dahin ordentlich schon „in's Kraut geschossen“ war; deren liebenswürdig-harmlose Vertreter uns aber im Grunde doch lieber bleiben als jene „modernen“ Nervenärzte, die (wie C. Lombroso, M. Puschmann u. A.) schon nicht mehr gut zwischen „Genie und Wahnsinn“ zu unterscheiden vermögen oder (wie M. Nordau, P. Möbius u. A.) beim genialen Schaffen gleich „Entartungen“, „pathologische“ Vorgänge annehmen zu müssen vermeinen, während sich allerdings mit einem Th. Billroth schon weit eher reden, mit einem W. Hellpach ungleich besser wieder sich verständigen lässt, und vollends S. Rahmer geradezu das „Ideal“ eines solchen „Musico-Mediziners“ für uns neuerdings darstellt.

61) Oder aber sollte doch auch in diesen Michaelis'schen Ausführungen schon eine Vorahnung davon enthalten sein, was in einem Goethe lebte, als er (bis 1823) über die Würde und Gewalt der Tonkunst die beiden Aussprüche schriftlich niederlegte: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.“ Der Musikgenuss ist „ein solcher Genuss, der wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaus hebt“ („Briefwechsel mit Zelter“, 24. Aug. 1823). — Jedenfalls nimmt der selbe Grundgedanke bis zu R. Wagner vollends klares Bewusstsein an, wenn dieser Meister ihn endlich zu dem Satze präzisiert: „Die Musik kann in keiner Verbindung, die sie eingeht, jemals aufhören, die erlösende Kunst zu sein.“

62) Als „Gemüt“ definiert nun aber Krause (S. 20) im Gegensatz zu „Gefühl“: „das bestimmte Verhältnis des Erkennens, Empfindens und Wollens

zu dem Ich, als dem ganzen Wesen. Ich, als ganzes Vernunftwesen, inwiefern ich mit mir selbst vereint bin, bin Gemüt“. Und da müssen wir in obigem Buche drei Seiten später von einem „tierischen Gemütsleben“ hören!

63) Das „Erhabene“ wäre danach also das über allen Vergleich „Erhobene“; s. unsere Erörterungen zum Sprachgebrauch (S. 72 f. dieser Schrift).

64) Ich muss hier dem Verfasser nachweisen, dass er sich eines kleinen Widerspruchs schuldig macht, insofern er oben (I, 325 f.) davon gesprochen hatte: der erhabene Gegenstand sei „nicht blosse Hindeutung, sondern unmittelbarer Ausdruck“ des Unendlichen; natürlich ist das im Haupttexte (S. 96) Aufgeführte das Richtigere.

65) § 395 heisst es: „Die Erscheinungen werden am leichtesten die Wirkung der aktiv-dynamischen Erhabenheit machen, insofern sie tonische, oder akustische sind.“ Zeising meint auch, Vischer bemerke sehr richtig, dass man sich selbst rein optische Erscheinungen, z. B. das Erscheinen des Lichtes, gern zu akustischen umschaffe, und zitiert als Beispiele hiefür die zwei bekannten Stellen aus Goethe's „Faust“ vom „Tönen der Sonne“ (Prolog u. II. Teil, I. Akt).

66) Diese eigentümliche Auffassung des Einzelgesanges als einer „mikrokosmischen“ Kunst, und seine damit begründete Sonderstellung im Rahmen des Ganzen, ist natürlich nur Ausfluss der eigenartigen Systematik dieses Aesthetikers und hat weiter gar nichts zu sagen.

67) In seinen sonst so gehaltreichen „Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“, Leipzig 1847 findet sich leider nichts dergleichen; vgl. übrigens „Briefwechsel zwischen C. von Winterfeld und Ed. Krüger“, herausgegeben (Leipzig, 1898) von Arthur Prüfer.

68) Man vergl. nun aber Aug. Reissmann („Allg. Musiklehre“; Berlin 1864, S. 293 ff.): „Die Begriffe Erhaben, Ideal, Anmutig, Zeichnend usw. sind an sich schon so wandelbar und unsicher begrenzt, dass nicht nur verschiedene Jahrhunderte, sondern selbst verschiedene Individuen Verschiedenes damit bezeichneten: um wie viel unsicherer mussten sie also in ihrer Anwendung auf die Kunst werden, welche sich so schwer in Begriffe fassen lässt! So finden wir die Begriffsverwirrung hier nicht minder gross, als dort in Bezug auf Klassisch und Romantisch. Was dem einen Aesthetiker noch strenger Styl ist, ist dem andern bereits freier, . . . . . Der eine hält für erhaben, was der andere im besten Sinn für handwerksmässig formell erklärt.“ Reissmann, der freilich — indem er sich bei seinen rein aesthetischen Erörterungen damit begnügt, ganze Kapitel aus Jean Paul und Vischer einfach wörtlich zu zitieren — auf die Zunft-Aesthetik nicht so ganz erbost sein sollte, findet mit Jean Paul in dem Romantischen (!) „das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche, wie es ein Erhabenes gibt“. — Ein anderer Autor, Arrey von Dommer in seinen „Elementen der Musik“ (Leipzig 1862, S. 185), schreibt bei Erörterung des Begriffes „Styl“: „Neben einem religiösen und weltlichen Styl im Allgemeinen sprechen wir nun noch von einem charakteristischen, formalen, idealen, romantischen, erhabenen, pathetischen, anmutigen, malenden, tragischen, komischen, lyrischen, epischen, dramatischen usw.“; er überlässt aber deren nähere Betrachtung ausdrücklich der spezieller eingehenden aesthetischen Forschung.

69) So, und nicht Moritz, schrieb mein verehrter Jugendlehrer seinen Vornamen stets persönlich, z. B. wenn er sich in Briefen eigenhändig unterzeichnete.

70) Der Leser beachte: „schon in der Aufzeichnung“ — also graphisch, Augen-Musik! Wir werden im Kap. V noch eingehender davon zu sprechen haben.

71) Vgl. Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen“, S. 24 f.

72) Man sieht: er hat Herbart so ziemlich abgeschrieben; vgl. diesen weiter oben.

73) Dieser Superlativ von „erhaben“ hat bei unserem Verfasser offenbar nur den Sinn, die „höchste Steigerung des Stiles nach der Seite des Erhabenen hin“ auszudrücken — man lese im Haupttext 18 Zeilen weiter unten.

74) Wenn es allein nach der starken Betonung und vielfältigen Anwendung des Wortes „Erhaben“ ginge, so müsste Otto Waldapfel's Sonderstudie aus dem Jahre 1892: „Über das Idealschöne in der Musik und die Mittel zu dessen künstler. Wiedergabe“ (Dresden), schon die reine Fundgrube für unsere Nachforschungen sein. Da wimmelt es auf den S. 6, 8, 9, 87, 89, 90 u. 92 sozusagen von „Erhabenheit“, und wenn wir nicht gar bald hier bereits läsen (vgl. die Definitionen S. 11, 14, u. 15), dass im Grunde nur jenes „Idealschöne“ des Titels, das heisst: das „höchste und in seiner Art unübertrefflich Schöne“, die „vollkommene Schönheit“ oder „schöne Vollkommenheit“, damit gemeint sei, wir könnten denken, Wunder welch' gute Ausbeute für unsere Zwecke hiervon mitzunehmen wäre. Ein „*Lasciate ogni speranza!*“ muss sich uns aber vollends aufdrängen, treffen wir endlich auf folgende Formulierungen: „Die Erotik im Dienste der Freundschaft (!) wird zur Hochachtung, und die Musik im philanthropischen Künstler zur plastischen Wiedergabe einer die Hochachtung begleitenden Würde, die ruhig und ernst, still und heiter in einfacher Form die Idee des Erhabenen weckt, und Winkelmann sagt, durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, denn was in sich gross ist, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Nach Kant (allerdings) nimmt das Erhabene eine von der Kunst exponierte Stellung ein vermöge der Überschwänglichkeit seines Begriffes und des alles Sinnliche überwältigenden Eindruckes, oder mit seinen Worten: Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist, und: Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt. Nach Kant'scher Auffassung wären demgemäss Schöpfungen der neuesten Musikepoche die erhabensten Werke der Tonkunst, während Winckelmann sagt, dass alles, was wir geteilt betrachten müssen oder durch die Menge der zusammengesetzten Teile nicht mit einmal übersehen können, dadurch von seiner Grösse verliert“ usw. usw. Also: nichts zu holen, noch zu erwarten! — Weiterhin enthält noch die allerneueste, nahezu 10 Jahre nach der ersten Auflage vorliegende Schrift (Leipzig, 1897) erschienene, „Aesthetik der Tonkunst“ von C. R. Hennig nachstehende bezügliche Bestimmungen: „Schön ist dasjenige, dessen Idee und Form sich gleichmässig durchdringen.“ (S. 12 f.) „Erhaben nennen wir die tiefstnigsten Ideen in der ihrer würdigen Ausstattung. Auch hier stehen Idee und Form im wohlabgewogenen Verhältnisse zu einander; der menschliche Geist aber kann vermöge seiner Endlichkeit die von diesen Ideen sich selbst gesetzten Formen oft (!) nicht überschauen.“ „Der

aesthetische Genuss beim Schönen steigert sich beim Erhabenen zum Erhobensein, zur Bewunderung, zum Staunen, ja zum Grausen. Beim Anmutigen sinkt er auf die Stufe eines augenblicklichen Wohlgefallens herunter.“ Nach solchen und ähnlichen Ausführungen des Verfassers will es wirklich auch uns so scheinen, als ob „die Grenzlinien zwischen Erhaben, Schön und Anmutig nicht scharf genug gezogen werden können“; auch ist ja für die Musik dabei, d. h. mit derartig allgemeinen Vorausschickungen, noch immer nichts weiter gelernt noch gewonnen!

75) Vgl. dazu Hanslick a. a. O., S. 117; Ed. v. Hartmann „Ausgewählte Werke“ Bd. III, S. 490; auch von Kirchmann a. a. O., Horwitz a. a. O. — u. v. A.

76) Eine feine Beobachtung, die — wenn auch in anderem Zusammenhange — schon Chr. W. Müller (vgl. seinen „Versuch e. Aesth. d. Tonk.“, 1830; S. 20) angebracht hatte. Im Grunde betrifft das alles ja eigentlich nichts Neues mehr; es handelt sich eben auch hier um die Klärung und Läuterung alles „Stofflichen“ zu Gunsten der rein aesthetischen Wirkung, um die mässigende Zurückdrängung und womöglich gänzliche Aufhebung alles rein „Affektiven“, um (nach Schiller) kein „Raub der Eindrücke“ mehr zu werden — man vgl. auch Franz Marschner a. a. O. und Ferd. Schultz: „Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung“ — Berlin, 1883; S. 17, 29 f., 38. Trotzdem aber meint doch die letztgenannte Schrift vielsagend (S. 36): „Eine erhabene Kunst ist die Musik, wo ihre Hauptabsicht Erregung von Affekten ist.“

77) In ähnlichem Gedankenkreise bewegt sich auch schon, als Einziger neben Brendel, E. Sobolewski („Das Geheimnis der neuesten Schule der Musik“; Leipzig 1859, S. 15 f.), der in der „Idee“, gegensätzlich zum „Gedanken“, „etwas Überwirkliches, Urbildliches“ erblicken will bezw. sie auf die Musik anwendet; selbst Hanslick erkennt und erklärt „Idee“ immerhin als „lebendig gewordenen Begriff“, und hätte Eugen Dreher („Physiologie der Tonkunst“; Halle 1889, S. 8, 86, 90 ff., 104) nur auch schärfer zwischen „Idee“ und „Gedanke“ noch unterschieden, die Sache würde bei ihm ganz richtig im Lote stehen — während so alles leider in der Luft hängen bleibt, was er uns da zu sagen hat. Dass Otto Waldapfel (a. a. O., S. 87) nicht diese „Idee“, zum Unterschiede eben vom „Gedanken“, sondern etwas ganz Anderes — sagen wir: das Winckelmann'sche Vollkommenheits-Ideal der Schönheit und des klassischen Styles, meint, wenn er den (sonst für uns doch höchst alarmierenden) Satz niederschreibt: „Der Zweck der musikalischen Kunst ist die Wiedergabe der Idee“... diese Enttäuschung ergibt sich sofort aus seinem Nachsatze: „Idee der Musik (!) ist aber der in ihr zur Darstellung gelangende Charakter“, sowie noch aus manchen anderweitigen Definitionen. Hingegen scheint Ch. Ruths („Experimental-Untersuchungen über Musikphantome“, 1898; S. 385 ff.) jener meiner „Idee“ nahe-zukommen, oder doch diesen Begriff zu suchen, wenn er hier gleichsam nachdrücklich und grundsätzlich, 12 mal auf 3 Seiten wiederholt, „Gedanken und Gefühle“ als Inhalt seiner „Gehörs-Phantome“ zusammen stellt. — Endlich findet sich auch noch in Otto Fiebach's „Physiologie der Tonkunst“ (Leipzig 1891, S. 8 f.) eine instruktive kleine Sammlung sehr verschiedenartiger Definitionen von „Idee“ — bei Kant, Beck, Weiss, Vischer u. A., was nachgelesen zu

werden verdiente. Ganz besonders nachdrücklich aber verweise ich auf Olga Stieglitz („Zeitschr. f. Aesth.“; 1906, S. 398 ff.), wonach die Lehre von den „Reizworten“ und die Psychologie des „Totalgefühls“ diese meine Theorie experimentell sehr wohl zu begründen vermag.

78) S. hierzu übrigens auch die interessanten Anführungen bei Hand a. a. O. I, 83, 85, 183, 270; II, 416; ferner P. Lohmann: „Das Ideal der Oper“ — Leipzig 1886, S. 7. Wallaschek a. a. O. meint es anders und doch wieder ähnlich, wenn er zwischen Inhalt und Idee noch unterscheidet.

79) Vgl. hierzu noch Schopenhauer „Welt als Wille und Vorstellung“ I, 309; II, 514; ferner Fuchs: „Praeliminarien“ usw., S. 22 f. u. a. St. Auch auf meinen Aufsatz: „Schopenhauer-Studien“; „Allg. Musik-Zeitung“ 1886, No. 32/33 darf ich hier vielleicht mit verweisen.

80) Wie Heinr. v. Stein („Entstehung der neueren Aesthetik“, S. 327) ganz vortrefflich nachweist, geht der Streit: ob Nachahmung oder Ausdruck durch die gesamte Musikaesthetik schon des 18. Jahrhunderts. Man unterschied ebenso wenig damals, wie lange noch, prinzipiell zwischen Nachahmung der inneren und Nachahmung der äusseren Natur und leugnete, bis in unsere Zeit herein, für die Tonkunst einfach jedes „Naturvorbild“. (Vgl. dagegen Riemann: „Elem. d. mus. Aesth.“ S. 17, 22.) Bei Chr. Fr. Michaelis (a. a. O., S. 96 ff.) findet sich allerdings etwas wie eine leise Andeutung von derartigem — die freilich durch anderweite Bestimmungen der betr. Schrift auch wieder so ziemlich aufgehoben, oder doch erheblich eingeschränkt erscheint; diese Andeutung selbst aber finden wir z. B. da, wo es u. a. heisst: „Der Tonkünstler muss die Gesetze des menschlichen Empfindungsvermögens, den Gang der Gemütsbewegungen, Affekten und Leidenschaften studieren und die Art und Weise kennen lernen, wie sie sich in der verschiedenen Beschaffenheit, Zusammensetzung und Bewegung der Töne ankündigen und ausdrücken. Nur durch dieses Studium der Natur des menschlichen Herzens, nur durch diese Bekanntschaft mit der Sprache des Gefühls (das wären also doch „Naturvorbilder“! D. Ref.) wird er in Stand gesetzt, das Spiel der Töne gleichsam zu beleben und zu beseelen, zur lyrischen Sprache der Affekten zu erhöhen und also der aesthetischen Würde der Menschennatur teilhaftig zu machen. Das Spiel der Töne ist nun kein willkürliches Untereinanderfallen mannigfaltiger Laute, ohne irgend einen verständlichen Sinn, kein leeres Geräusch, kein zufälliges Gemisch von vielerlei Schall und Klang, welches betäubt, anstatt zu ergötzen: es ist ein bedeutungsvoller Ausdruck empfindsamer Herzen, Darstellung (!) des innern Menschen, nach den Beschaffenheiten seiner Gemütsstimmung, seines gefühlten Zustandes.“ Folgt eine wohldurchgeführte Gegenüberstellung des Tonkünstlers mit dem Dichter und dem plastischen Künstler (Maler) — der ganze Abschnitt (von S. 81—100), der auf Schiller's Rezension der Matthison'schen Gedichte reagiert und sich mit dem zeitgenössischen Aesthetiker Lazarus Bendavid nebenbei befasst, ist in diesem Zusammenhang überaus wichtig. Indem hier also von einem „Studium der Natur (!) des menschlichen Herzens“ die Rede geht und immer ganz allgemein von der „inneren Menschennatur“, „Darstellung des inneren Menschen“, der „natürlichen Sprache des Herzens“ und dem „Ausdruck emp-

findenden Wesens“ überhaupt gesprochen wird, scheint doch angedeutet werden zu sollen, dass es nicht nur der subjektive „Ausdruck“ und Gefühlserguss des schaffenden Künstlers selbst zu sein brauche, der sein eigen Wohl und Weh, Lust und Leid eben in die Töne ausströmt; damit aber dürfte denn „Nachahmung“ menschlicher Gemütsbewegungen, seelischer Prozesse und von Gefühlsstimmungen des menschlichen Herzens überhaupt doch wohl substituiert sein. Freilich fehlt dabei noch jede Ausdehnung vom Menschlichen auf das untermenschliche Lebensgebiet der übrigen Erscheinungswelt, wie wir z. B. bei Lina Ramann einmal (vgl. „Liszt-Biographie“; IIa, S. 91) gar nicht schlecht von „Seelenäusserungen der äusseren Natur“ lesen können, während Theodor Alt („System der Künste“; Berlin 1888, am Schlusse) wenigstens zwischen objektiver und subjektiver „Nachahmung“ unterscheiden zu dürfen glaubt. (Vgl. übrigens auch Th. Baker: „Musik der Wilden“; Leipzig 1882, S. 2 Anm.) — Aus diesem Grunde nun (eines fast durchgehenden und empfindlichen Mangels der so notwendigen Unterscheidung von Nachahmung der inneren und Nachbildung der äusseren Natur in unserer Aesthetik) begreift sich nur zu wohl, warum zu unsrer Zeit, im Bayreuther Lager, mit einem Male so grosser Nachdruck gelegt werden konnte — und mit Recht auch gelegt wurde — auf die grundsätzliche Zurückdrängung des „Nachahmungs“-Begriffes bei der Tonkunst und auf die ebenso energische Hervorkehrung wieder einer „Musik als Ausdruck“ (von Affekten), nach R. Wagner's entscheidender Anregung. In der ersten Auflage vorliegender Abhandlung vermeinte ich an dieser Stelle noch einer Kritik gegen diese Theorie Raum geben zu sollen. Erst mit der Zeit (vgl. auch meine Korrespondenz mit Friedrich von Hausegger selbst, mitgeteilt in „Wagneriana“ II, a. E.) lernte ich die eigenartige Bedeutung dieser grossen Geistesstat des ersten Grazer Gelehrten besser erkennen, in einem ungleich weiteren Umfange würdigen und als neue Formel zugleich verstehen — kurz, darin tiefer sehen: dass der Begriff „Ausdruck“ hier die notwendige, zeitgemässe Korrektur und Überwindung erst einmal jener einseitigen und engeren, die gesamte Aesthetik zumal des 18. Jahrhunderts beherrschenden — um nicht zu sagen: tyrannisierenden, „Nachahmungs“-Formel (missverständlich hergenommen und fälschlich abgeleitet eben aus der äusseren Natur) bedeute, damit aber die Musik gründlichst doch wieder nach innen, ihrer eigensten Sphäre gemäss, verlege; jener (der „Ausdruck“) ist eben der auf Grund intuitiver Einsicht in ihr spezifisches Wesen und gereifter Erkenntnis ihrer durchaus verschiedenen Natur klarer entwickelte, diametrale Gegensatz zu dieser (der „Nachahmung“), zugleich eine gewaltige Umwälzung des ganzen Prinzipes der „Aesthetik“ selber, deren bedeutsamem, bis zu Benedetto Croce hinführendem, historischen Werte das P. Moos'sche Verdikt: „Naturalismus!“ auch nicht entfremt mehr gerecht werden will. In ähnlichem Sinne habe ich mich dann auch unlängst wieder, gelegentlich einer eingehenden Rezension von Hausegger's Nachlasschriften: „Gedanken eines Schauenden“ für die „Bayreuther Blätter“ (Jahrg. 1907, I—III), zustimmend und freudig anerkennend über sein denk- wie dankwürdig Tagewerk öffentlich ausgesprochen. Ich habe aber, just ebenda (IV.—VI.), doch auch den Einwand, oder vielmehr die Einschränkung, nicht mehr ganz unterdrücken können: dass, nachdem diese markante Grosstat nun einmal schon geschehen, wirklich gar nicht recht einzusehen wär, warum die Tonkunst

— vorbehaltlich jener genaueren Unterscheidung von äusserem und innerem „Naturvorbild“ — gelegentlich nicht sehr wohl auch „Natur-Nachahmung“ — oder sagen wir nun, weniger missverständlich: „Natur-(Nach-)Bild“ bezw. „Natur-Wiedergeburt“ im weitesten Sinne des Wortes (natürlich aber „Lebensbewegung“ — nicht „Lebenserscheinung“!), sollte sein können; d. h. eben „Nachahmung aller inneren Natur“, sowohl „Sprache des Herzens“, „Ausdruck der Affekten“ und „Kunde der Willenswelt“, als auch Widerspiegelung des Innenwesens und Abbild des Innenwebens der „Allmutter Natur“, also entweder eines persönlichen Gefühls-Prozesses und einer menschlichen Seelenbewegung bezw. Gemütsstimmung, oder aber des Innen-Lebens der gesamten Erscheinungswelt überhaupt und im Besonderen. Dass es Kunst werde, dazu gehört denn freilich, dass solche Nachahmung eine „idealisierte“ Aufnahme des Naturvorbildes werde, d. h. dass Wiedergeburt der Natur durch „persönlichen Ausdruck“ oder aber in einem „stylisierten“ Ab- bezw. selbst Sinnbild erfolge, wie ja auch schon Caspari bei seinen Untersuchungen über die Musikaesthetik des 18. Jahrh. (a. a. O., S. 23) nach Mattheson die feine Modifikation anzubringen sich bemüsstigt fand: „Musik ist gemässigter Ausdruck der Affekte bezw. kunstvolle (kunstgerechte) Gefühlssprache.“ Halten wir aber an jener Unterscheidung erst einmal fest, so wird uns zu diesem Gedankengange wiederum Mario Pilo's „Psychologie der Musik“ noch ganz erhebliche Ergänzungen bringen und ein Abschnitt, wie derjenige über die Analogien der Musik in der Natur bei Victor Cherbuliez, geläutertem Bewusstsein doch auch sehr viel sagen können. Gewiss ist es der eigentümliche Vorzug der Musik, dass sie unmittelbare Äusserung des Empfindungswesens ist (im Gesange z. B.: direkte Herzenskünderin wird); aber sie ist dies nicht allein, und es ist zweifellos Pilo's Verdienst, die gesamte tönende Welt, den „Kosmos“ als Laut, Schall und Klang, auch einmal eindringlich-systematisch uns zu Gemüte geführt zu haben. Und ähnlich lässt sich Cherbuliez (a. a. O., S. 25 ff.) folgendermassen vernehmen: „Auch die Musik ist eine Kunst, welche die Analogien in der Natur zum ersten (?) Grundgesetze hat, und je besser sie diese beachtet und mit Treue wiedergibt, um so mehr Wirkung erzielt sie auf uns. Es besteht da eine geheimnisvolle Gleichförmigkeit und Wechselwirkung zwischen den Schwingungen der Körper und der Luft — und denjenigen unserer Nerven und unseres Herzens. Das Summen eines Insektes, das Knistern einer Flamme, sogar des Ächzen einer Radachse, — alle Geräusche scheinen uns die Bewegungen einer uns verwandten Seele auszudrücken, und tun Wirkung auf uns wie eine Sprache. Andererseits wieder können wir keine innerliche Erregung empfinden, ohne dass dadurch der Ton unserer Stimme und der Akzent unseres Wortes wesentlich sich veränderte.“ Der Verf. verweilt bei Diderot, Darwin und Spencer, die das Vorbild der Tonkunst im Vogelgesang gesehen bezw. die Musik mehr oder minder deutlich als idealisierende Steigerung der Rede, als stylisierende Nachahmung der menschlichen Deklamation gefasst haben, und fährt dann fort: „So ist es denn in Nachahmung der natürlichen Herzenssprache, dass die Musik alle Geheimnisse unserer Seele in sinnlich wahrnehmbare Tonbilder überträgt (in Tönen entäussert, gestaltet? D. Ref.) usw. . . . Aber noch einen Schritt weiter geht sie in ihren Nachahmungen. Die Geräusche der

Natur haben . . . . für uns einen Sinn. Die sonoren Körper reden zu uns eine Gefühlssprache, die von der unsrigen abweicht, die wir aber verstehen oder zu verstehen glauben. (Schon K. Köstlin sagte — nach Herder und Schilling — treffend, der Eigenton eines Körpers sei sein Leben, künde uns sein Wesen, und v. Schafhäütl meinte gar — 1879: seine besondere „Klangfarbe“, der sogen. „Timbre“ eines Instrumentes z. B., wäre der spezifische „Ausdruck“, die beredsame „Sprache“ des bezüglichen Materiales! D. Ref.) . . . Die Musik kündigt also (redet, hallt wider, bildet nach) die natürliche Sprache der Leidenschaft, sowie sie den Effekt nachahmt, welche die wirren Geräusche der Natur (durch unser Gehör) auf unsere Sinne und unsere Seele ausüben.“ — Man vgl. hierzu noch R. Wagner: „Beethoven“, Bd. IX der „Ges. Schr. u. D.“, S. 87 ff., 91 ff.; Friedrich Nietzsche: „R. Wagner in Bayreuth“, S. W. B. I. S. 527, 567, 570 ff., sowie Arthur Seidl: „Moderner Geist in der deutschen Tonk.“, S. 66—71 und „Bayreuther Blätter“; Jahrg. 1907, IV.—VI. Stück.

81) Neu ist dieser Gedanke ja keineswegs, denn angedeutet findet er sich bekanntlich bei Schopenhauer (in dessen „Metaphysik der Musik“), und angelegentlich bereits nahe gelegt, wenn auch unter einem Schwulst von mystischer Terminologie nahezu verdunkelt und schier versteckt, ward er einer gewissenhaft vorgehenden musikphilosophischen Betrachtungsweise durch Schelling (vgl. „Philosophie der Kunst“ — S. W. I<sup>9</sup>, S. 501 ff.). Ausserdem ist es der moderne Eduard von Hartmann, der („Aesthetik“ I, 486) mit einigem Nachdrucke darauf hinweist: „Man wird aus Schelling's wunderlichen Bemerkungen so viel als wertvolle und bisher fast ganz unbeachtete Wahrheit festhalten dürfen, dass die musikalischen Ideen nicht mit dem menschlichen Gefühlsleben erschöpft sind, wenn sie auch immer in demselben ihren Schwerpunkt und Gipfel haben, sondern dass die Musik ebensowohl zum Widerschein und Ausdrucksmittel des untermenschlichen (tierischen, pflanzlichen und kosmischen) Naturlebens werden kann.“ (Hierzu auch noch zu vergleichen „Aesthetik“ II, 661 u. 664.) Wenn ich nun hier noch Hermann Lotze zitiere, so geschieht das, um v. Hausegger'sche Prinzipien dabei nicht in Vergessenheit geraten zu lassen; da ich denn in der Tat meine, dass besagte Anführungen und Gesichtspunkte diesen sehr wohl mit gerecht zu werden vermögen und so von ihnen die lebendige Vermittlung zu jenen Anschauungen der älteren Philosophie (s. vorige Anmerkung) zugleich bilden. Lotze's bemerkenswerte Ausführungen aber lauten — „Grundzüge der Aesthetik“ (nach Diktaten aus seinen Vorlesungen), § 24: „Die Töne sind nicht, wie die Farben, Erscheinungen, die (wenigstens scheinbar) an den Gegenständen als Prädikate haften, sondern sie werden unmittelbar als Ereignisse empfunden, die aus dem tönenden Körper hervorgehen und uns die Bewegung seines Inneren verraten. Sie eignen sich daher überall zum Ausdruck des inneren, geistigen Lebens und bilden die Dinge nicht nach dem, was sie scheinen, sondern künden uns unmittelbar das wesentliche Innere, das diese Erscheinung hervorbringt.“ Und weiterhin — ebenda, § 35: „Die Musik erfüllt hierdurch auf die kraftvollste Weise eine Aufgabe, die den übrigen Künsten nur annähernd zu erfüllen möglich ist. Obwohl wir nämlich zugeben, dass unsere bestimmte menschliche Organisation und die ebenso be-



stimmte Gestaltung der Aussenwelt, mit der wir in Wechselwirkung sind, uns einen grossen Teil unserer wertvollsten inneren Entwicklungen und unseres äusseren Glückes erst möglich machen, so ist diese Organisation doch andererseits eine Schranke, die uns hindert, uns in das Innere ganz anders gearteter Geschöpfe zu versetzen oder etwa das träumende Leben mitzugenüssen, das wir überall durch die Welt, selbst in dem Unbelebten, voraussetzen. Die Musik überwindet diese Schranke . . . .“

82) Man vgl. dazu weiterhin den bekannten Ausspruch Goethe's (1826, an Zelter): „Mir ist bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“

83) Ähnlich kann auch der bekannte, oft gehörte Satz: „Musik fängt da an, wo die Sprache aufhört“, oder R. Wagner's: „Musik ist Sprache des Unaussprechlichen“, nur auf einen Teil der Tonkunst Anwendung finden, während für einen anderen (und nicht unwesentlichen) Teil ihrer Wirkungssphäre genau der umgekehrte Satz gelten darf — schon aus desselben Wagner's Ausspruch: „Der Ton ist Anfang und Ende der Wortsprache“, muss das ersichtlich sein. Ersteren aber, nicht letzteres, meint Fr. v. Hausegger logischer Weise allein wohl a. a. O., S. 191 (vgl. auch Hugo Riemann: „Wie hören wir Musik?“ — S. 82 f.). Und ebenso gibt es eine Musik, die als schaffender Wille in der Form der Zeit aller Raumgestaltung schaffend voraufgeht, und wiederum eine solche, welche über dieser räumlichen Erscheinung, ihre körperliche Schranke wieder aufhebend, als deren potenzierte „Stimmung“ schwebt und ihr Letztes, „Jenseitiges“, die inwendige Seele dieses Rarves und den durchscheinenden Universal-Typ dieser körperlich-individuellen Einzelhandlung uns offenbart, das Getrennt-Räumliche und Äusserliche gleichsam wieder zur „Totalität“ des Seins zusammenfassend und aus der „Schuld der Erscheinung“ in die Unendlichkeit erlösend. (Vgl. auch Nietzsche; S. W. I, 539.) Fazit also: *Universalialia ante* und *Universalialia post rem!*

84) Wer Hugo Marcus' höchst seltsam sich ergehenden Aphorismus „Musik und Baukunst“ (vgl. „Musikaesthet. Probleme“, Berlin 1906, S. 123 f.) liest, wird hoffentlich nicht annehmen, dass ich es genau so meine. Andererseits hat Kurt Mey („Die Musik als tönende Weltidee“ I, S. 46 f.) diese meine Dreiteilung für seine „metaphysischen“ Zwecke aufgegriffen und — wie ich sehr befürchten muss bezw. die weiter daran geknüpften Folgerungen sogar deutlich bekunden — mich dabei doch wohl einigermaßen missverstanden; immerhin gibt Verfasser ja selbst (S. 60 f.) ausdrücklich zu, dass sich meine drei Arten und sein in sie gelegter Sinn keineswegs völlig decken, und so mag es denn gern auf sich beruhen.

85) Auklärend hierüber ist eine Stelle aus Dr. Hans von Sündenhorst's „Die Aufgabe und die Mittel der Musik“ (Habilitationsschrift — Graz 1868, S. 11), welche diese Art von Musik ganz ähnlich, wie folgt, beschreibt: „Es ist nicht der Drang, Künstlerisches zu schaffen, welches den Musiktreibenden oft so heiss dieses Phantasieren erschnen lässt; es ist auch vielleicht oft gar kein bewusstes Schaffen, es ist ursprünglich nur das Bedürfnis, sich in Tonwellen zu baden, das Bedürfnis, seiner Stimmung durch Tonvorstellungen Ausdruck zu geben und gleichzeitig

diese auch in sich aufzunehmen und durch sie in der ursprünglichen Stimmung selbst Veränderungen zu erwecken . . . . Wir setzen uns zum Klavier, und einige unbedeutende Gänge eröffnen das Spiel, welches wir in diesem Augenblicke ohne eine bestimmte Absicht, sozusagen aufsichtslos, lassen; es ist, als wenn die Finger ganz zufällig diese oder jene Taste berührten und nur aus Gewohnheit die musikalische Ausdrucksform berücksichtigten; plötzlich tritt in diese gedankenlos aneinandergereihten Tonreihen ein Motiv ein, das unser Interesse erregt; das wird nun festgehalten, ausgedehnt. Seine Wirkung auf unsere Phantasie, auf unser Gefühl bleibt alsbald nicht aus.“

86) Ich will das, was ich meine, durch ein frappantes Beispiel klarer machen. Aus dem Satz „Auf dem Lande“ nämlich in Berlioz' „Sinfonie fantastique“ gehört gleich der Anfang wie nur irgend etwas in meine Rubrik c). Die zwei Blasinstrumente (Schalmeien) geben dort von verschiedenen Seiten her eine Art von Antwortspiel, die Bratschen dagegen stellen in einem ruhig bewegten akkordischen Tremolo die eigentümliche Grundstimmung des Ganzen fest: dort ist die Aktion, hier der Charakter der Aktion, die besondere Stimmung, die als „Ton“ über dieser Aktion liegt, deren Folie, Hintergrund ab- und mit jener zusammen eine aparte „Situation“ ergibt, angeschlagen; beide zusammen machen also erst das Ganze aus, geben erst ein Gesamtbild. Ähnlich der Eingang in Fel. David's „Wüste“, und so unzählige andere Stellen in klassischen, romantischen wie modernen Tonwerken!

87) Der Leser wird mich bei dieser Frage nicht falsch verstehen, als ob ich glauben könnte, das Erhabene sei schon bestimmten Musikformen immanent. Auch hier, in Bezug auf die Musik, muss ich streng an dem von mir im III. Kapitel entwickelten objektiv-subjektiven Charakter aller Erhabenheit festhalten. Das Erhabene liegt weder schon unmittelbar in den Musikformen selbst (vgl. auch Zimmermann's Ausspruch, S. 68 f. dieser Schrift), noch erzeugt es das Subjekt vollkommen allein aus sich selbst; es wird vielmehr im so und so veranlagten oder gestimmten Subjekt erst „angeregt“ durch eine besondere Konstellation bestimmter formaler Elemente und assoziativer Faktoren, wobei gleich jetzt festgestellt werden mag, dass bestimmte Formen immer nur die relative Möglichkeit, nie aber die absolute Notwendigkeit zu erhabenen Wirkungen bei sich führen, ja dass sie unter verschiedenen Bedingungen (Mischungen u. dgl.), sowie je nach Klangfarbe und Instrumentalcharakter — nicht zu vergessen der besonderen Dynamik, geradezu entgegengesetzte Wirkungen allenfalls herbeiführen können. Auch muss stets vorausgesetzt werden, dass das Subjekt empfänglich sei, dass es apperzipiere, nicht bloss „perzipiere“.

88) Indem Hand einige Seiten später (I, 361) sich auch noch dahin äussert, dass „der erhabene Gedanke, wie irgend eine Kunst ihn darstelle (?), ein in sich bestehendes Ganze, welches zu einer Unendlichkeit hinstrebt, enthalten“ müsse, „nicht aber die Grenzen scharf bezeichnen dürfe, über welche hinaus kein Schritt möglich ist“, gibt er nicht nur einen höchst wertvollen Kommentar zu obiger Bestimmung, er berührt damit auch sehr dankenswert eine der allerwichtigsten Voraussetzungen zum Eintritt erhabener Wirkungen; denn: die Grenzen selbst nicht schon scharf umrissen bemerkbar machen, sondern vielmehr den Geist zum Weitergehen über sie hinaus, zum Fortschreiten in's Über-

sinnliche, Uermesslich-Unendliche, über das von dem Realen unmittelbar Gegebene hinweg anleiten — das ist vor allem notwendig und eine *conditio sine qua non* erhabener Gefühle.

89) Nach „*Sotto voce*“-*Unisono* des vierstimmigen gemischten Chores auf g — zu „Und es ward“ . . . — folgt, ff eingesetzt mit Trompeten, Hörnern und Pauken, die vorher schwiegen, der C dur-Dreiklang — auf „Licht!“ Dies der Partitur-Befund.

90) Im Übrigen ist hier noch besonders anzumerken, dass diese Stelle dem Jesuiten Jungmann (vgl. „Aesthetik“, S. 224 Anm.) nicht nur in der von ihm bevorzugten, nach seiner Anschauung richtigeren, Fassung: „Und Gott sprach: es werde das Licht und das Licht wurde“ ganz gleich „erhaben“ dünkt, sondern sogar auch nach der gewohnten Luther'schen Übersetzung in der Erhabenheit ihrer Wirkung einigermaßen beeinträchtigt scheint; er spricht davon, dass die „übliche deutsche Übersetzung die Erhabenheit fast vollständig verwische!“ Über einen anderen, weit älteren Streit bezügl. dieser Stelle siehe Home's „*Elements of criticism*“; deutsche Ausgabe I, 350 (auch „*Zeitschr. f. Aesth. u. allgem. Kunstwiss.*“ 1906, S. 331—333 u. Anm. 10 ebd.).

91) Neuerdings sind zu den im Hauptteile genannten Forschern noch: Rob. Sommer, Rich. Wallaschek, Eug. Dreher, Th. Billroth, Ch. Ruths, O. Fiebach, Carl Stumpf, Theod. Lipps, Steph. Witasek, Max Dessoir, Olga Stieglitz u. A. hinzugekommen, und selbst Hugo Riemann, Hermann Kretzschmar, Karl Steinfried, Elie Poirée, Kurt Mey, Hans von Wolzogen wären hier wohl mit allen gebührenden Ehren anerkennend zu nennen.

92) Über die Gehörs-Vorgänge im inneren Ohr und insbesondere die Funktion eben dieses „Corti'schen Organes“, der „Labyrinth-Wasserwellen“ usw. findet sich neuerdings eine sehr anschauliche und genaue Schilderung bei Th. Billroth a. a. O., S. 53—71.

93) Vgl. hierzu Hugo Riemann: „Wie hören wir Musik?“ (S. 24 ff., 50 ff., 60—65), sowie ähnlich nach den formalen Elementen behandelt — mehr systematisch zusammengefasst und daher noch übersichtlicher gegliedert — in desselben Verfassers jüngster Studie über „Die Ausdruckskraft musikalischer Motive“ („*Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.*“ 1906, S. 47—50, 52, 57 f.). Auch Billroth (a. a. O., S. 20, 39, 45, 53, 57, 61, 67, 68, 126, 136 f., 142 ff. u. 160) gibt mancherlei Andeutungen über spezifisch physiologische Voraussetzungen zu solchen Möglichkeiten einer Erhabenheits-Wirkung der Musik mit vorwiegend „psychologischem“ (nicht nur rein „aesthetischem“) Effekte.

94) So von neueren Aesthetikern erst wieder: Rich. Wallaschek, Franz Marschner („Grundfragen“ usw., S. 27), Gerhard Gietmann („Musik-aesthetik“, § 248), Th. Billroth (a. a. O., S. 67 u. 144) u. A. Sehr fein dünkt mir Hermann Stephani's Hinweis (a. a. O., S. 23 Anm.) auf Gretchens Worte aus Goethe's „Faust“:

„Mir ist, als ob die Orgel mir  
Den Atem versetzte,  
Gesang mein Herz  
Im Tiefsten löste“ . . .

— fein, weil es den Unterschied zwischen bedrohender, luftraubender Erhabenheits- und krampflosend-hinnehmender Schönheits-Wirkung der Töne gar tief zugleich geradezu auf den Unterschied von Orgel und Menschenstimme, genau in unserem Sinne, mit zurückzuführen scheint.

95) Hierzu, d. h. zur feineren Unterscheidung von Klangfarbe, Klangfülle und Klangstärke, Tontimbre, Tonqualität und Tonmasse — vgl. Eugen Dreher (a. a. O., S. 49) und H. Riemann („Elem. d. mus. Aesth.“, S. 49).

96) Wirklich brauchen wir nur nachstehende — dem „Musikal. Wochenblatt“ 1904, No. 44 entnommene — authentische Schilderung der auf der Weltausstellung zu St. Louis vorgeführten Riesen-Orgel aufmerksam zu lesen, um darin unmittelbar jeden „physikalischen“ wie „psycho-physiologischen“ Erklärungsgrund dafür vorzufinden, worin denn bei einem solchen, nahezu ungläublichen Instrumente *hors concours* — mit vollem Werk erst einmal losgelassen — die musikalische Erhabenheit liegen, der erhabene Eindruck im Zuhörer bestehen könnte. Man höre und staune füglich: „Der amerikanische Appetit auf ‚ungeheuer grosse Dinge‘ wird mit diesem Instrument, welches die grösste aller existierenden Orgeln ist, sicherlich gestillt werden ... Abgesehen davon, dass sie die grösste Orgel der Welt ist, hat sie noch manche Eigenschaften, auf welche amerikanische Organisten mit noch grösserem Stolze hinweisen als auf ihre Grösse. Viele Vorzüge dieses Instruments bedeuten in der Tat eine Revolution in der Kunst des Orgelbaues und des Orgelspiels. Am hervorragendsten ist die Anordnung und Anbringung der Pfeifen oder die Orgeldisposition und die Einrichtung der Stimmen ... Die Orgel hat ferner zwei Arten der Tastenbehandlung. Durch einen bestimmten Druck auf die Tasten erzielt man nämlich eine bestimmte Wirkung, während ein etwas kräftigerer Druck eine zweite Wirkung hervorbringt. Es lässt sich dies vielleicht am besten mit den Worten der Erbauer, wie folgt, beschreiben: ‚Das grosse und das Schwell-Werk haben jedes zwei neue Unterabteilungen, welche durch das neue System der Stimmen-Anordnung oder Verteilung bedingt waren. Das grosse Werk enthält zum Beispiel in der ersten Unterabteilung 13 Register und diese Unterabteilung ist bekannt als die Unterabteilung ohne Expression. In der zweiten Unterabteilung, der mit Expression, sind 12 Register von ganz anderem Charakter. Unter den Worten ‚mit Expression‘ ist bekanntlich zu verstehen, dass die Pfeifen in einem Schwellergehäuse eingeschlossen sind und der Klang deshalb durchaus modulierbar und ausdrucksfähig ist. Die doppelte Art der Tastenbehandlung ermöglicht es, dass ein etwas kräftigerer Fingerdruck auf die Tasten sämtliche Stimmen derjenigen Register mitertönen lässt, welche in der Unterabteilung ‚mit Expression‘ gezogen werden, und diese Vermehrung der Stimmen kann unter der Kontrolle der Finger des Spielers bei jeder Note oder Notengruppe angebracht werden.‘ — An dieser wunderbaren Orgel ist auch noch folgendes besonders hervorzuheben: Sie hat fünf Manuale und ein Pedal. Das Pedal hat 32 Tasten von CCC bis C und 30 klingende Stimmen (*speaking stops*) von 4 bis 64 Fuss Länge. Das erste oder grosse Werk hat 61 Tasten und 26 Register; das zweite oder Chor-Werk hat 61 Tasten und 20 Register; das dritte oder Schwell-Werk hat 61 Tasten und 34 Register; das vierte oder Solo-Werk hat 61 Tasten und 18 Register; das fünfte oder das Echo-Werk, welches in ziemlich beträchtlicher Entfernung von dem

Hauptinstrument angebracht wird, hat 12 Register und 61 Tasten. Im ganzen sind 140 Register, 10059 tönende Pfeifen und 99 mechanische Vorrichtungen, z. B. Koppeln, vorhanden. Die Anzahl der in dieser Orgel möglichen Klang-Kombinationen kann als unerschöpflich gelten. Die Orgel hat fünf Bälge von 12 Fuss Länge und 6 Fuss Weite. Nicht weniger als 7500 Fuss kalifornischen Fichtenholzes wurden allein zum Bau der Schwellergehäuse gebraucht. Das Regierwerk ist elektro-pneumatisch, und es waren 110 (englische) Meilen Draht zu den Leitungen erforderlich. Es sind zwei Spieltische vorhanden, der eine mit einem 150 Fuss langen Kabel, so dass die ganze Orgel in dieser Entfernung vom Instrument gespielt werden kann. Weiter sind 1616 (? D. Red.) automatische Kombinations-Knöpfe vorhanden, um Ton-Kombinationen innerhalb des ganzen Werkes zu ermöglichen. Die Metallpfeifen enthalten 16000 Pfund Zinn und 9000 Pfund weiches Metall. Die hölzernen Pfeifen sind aus kalifornischem Fichtenholz hergestellt und enthalten 35000 Fuss dieses Materials. Es sind zwölf grosse Eisenbahnwagen erforderlich, um die Orgel zu transportieren. Der Klang der Orgel ist ausserordentlich kräftig, und doch behaupten die Künstler, welche sie gespielt haben, dass ihr die zarte Ausdrucksfähigkeit der besten Konzert- und Kirchenorgeln innewohnt.“

97) Über ein anderes Erhabenes übergreifendes, über die menschliche Organisation hinaus weiter ausholenden und deren Kraft wie Grösse erweiternden „Atems“ vgl. Riemann: „Wie hören wir Musik?“ — S. 51f.

98) Ich verweise in diesem Zusammenhange nur auf klangvolle Namen wie Graf Durutte, Mathis Lussy, Friedr. v. Hausegger, Hugo Riemann, Carl Stumpf, Th. Billroth, Frz. Marschner, Konrad Lange, Vierodt, Willy Pastor, Mario Pilo u. A. Weiteres, allerdings auch wieder Gegnerisches, vgl. noch bei Paul Moos: „Musikaesth. in Deutschland“, S. 218 ff. bezw. Anm. 42 u. 68; aber auch bei Max Dessoir: „Aesth. u. allgem. Kunstwissenschaft“ S. 178 f., sowie bei Olga Stieglitz: „Zeitschr. f. Aesth. u. allgem. Kunstwissenschaft“ 1906, S. 259 und 381—383 mit Anm. — Im Übrigen führt sich diese „moderne“ Theorie ja schon bis auf den Flötisten Quantz zurück, der in seiner berühmten Flötenschule (1752) die Regulierung des Tempo's nach dem Pulsschlage forderte, während der bekannte Theoretiker Scheibe (1773) mit seinem Vorschlag einer objektiven Bestimmung nach Zeit-Sekunden oder -Minuten der späteren Erfindung des Mälzl'schen „Metronomen“ (1816) im Grunde vorgearbeitet zu haben scheint, bei der man nur so leicht übersieht, dass er in seinen Abänderungen doch auch zugleich wieder ein Abbild, eine Nachmessung der menschlichen Pulsbewegung und ihrer Modifikationen zuletzt darstellt. „Unsere eigentliche Uhr ist unser Herz“ (Riemann). Aber selbst der Aesthetiker Schilling stand dieser Auffassung schon sehr nahe, indem er („Aesth. d. Tonk.“, S. 127) den Rhythmus auf Pulsschlag und Atemzug zu begründen suchte. Und wenn vollends Wilh. Wundt sich mit dieser Lehre nicht befreunden zu können erklärt, vielmehr „in den Gehbewegungen den natürlichen Ausgangspunkt rhythmischer Wahrnehmungen und damit der Zeitvorstellungen überhaupt“ sehen will, so dürfte er dabei doch zu wenig in Betracht ziehen, dass unsere Schritte je nach Pulsschlag und Atem (Körperbefinden und Lebensstimmung) gerade ein sehr verschiedenes Tempo anschlagen, sich also nach diesen richten und somit ein Sekundäres erst vorstellen, obendrein

gewiss ebenso wenig, wie Pulsschlag oder Atemzug, bereits akzentuieren d. h. rhythmisch ordnen. Höchstens die Pulsmessungen in R. M. Breithaupt's „Natürlicher Klaviertechnik“ (2. Aufl. 1905, S. 102) möchten unsere Theorie ernstlicher in Frage zu stellen scheinen, scheinen das aber auch nur zu tun.

99) Jean Paul ist es, der einmal (in seiner „Vorschule der Aesthetik“, S. 153) eine erhabene Wirkung kurzweg mit „Flügel der Seele“ bezeichnet. Und in der Tat, nicht nur das studentische: „Ich wollt', mir wüchsen Flügel!“ ist ein sehr anschaulicher Ausdruck für die durch die Geister des Alkohols herbeigeführte „dionysische“ Verfassung, noch weit mehr trifft bezw. umschreibt das Faustische: „Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen“ recht gut das Wesentliche erhabener Seelenstimmungen.

100) Über dieses „kann“ vgl. man R. Wallaschek: „Aesth. der Tonk.“, S. 176. — Man höre übrigens einmal den bekannten Chopin'schen „Trauermarsch“ etwa in Conrad Ansoerge'scher Auffassung und Wiedergabe, und man wird ihn bei dieser herb-gemessenen Vorführung und zumal mit dieser verhaltenen Temponahme gewiss unmittelbar „Herz-beklemmend“, „Atem-benehmend“, — den Schritt wie hemmend, die Gemütsstimmung wie todesbang umschauend finden, wird solch' gleichsam stockenden Pulsschlag und solch' langsames, in schweren Pausen nahezu schon intermittierendes Einherschreiten geradezu wie eine Flügel-Lähmung und Lebens-Unterbindung, kurz: als „Gefühls-Bedrängnis“ zugleich empfinden. Das bildet nun freilich erst die „psycho-physiologische“ Seite daran — das aesthetische (geistige) Teil in künstlerischer Gestaltung heisst dann eben „Erhabenheits“-Eindruck oder aber Gemüts-Wirkung „heroisch-tragischer“ Grösse!

Bei dieser Gelegenheit und in solchem Zusammenhang mache ich zugleich besonders aufmerksam auf des ausgezeichneten Psychiaters Prof. Dr. Rob. Sommer hochinteressante Experimente einer „Umsetzung des Pulses in Töne“ („Berl. Klinische Wochenschrift“ 1903, No. 51 — vgl. auch „D. Medizin. Wochenschr.“ 1904, No. 8 und „Bericht über den I. Kongress f. experimentelle Psychologie in Giessen“ 1904, S. 84 ff.): Untersuchungen, die sich — über die blosse „Psychometrie“ hinaus — vornehmlich auf die Registrierung und „Darstellung von Ausdrucksbewegungen (zunächst) in Licht- und Farben-Erscheinungen“ richteten, dann aber, verbessert und erweitert, wie gesagt, auf eine solche durch Tonapparate bereits sich erstreckten, wenn auch vorerst nur die entsprechende Aufnahme (Deutlichmachung) und akustische Wiedergabe jener Veränderungen des Pulsschlages bezwecken, der auf krankhafte Störungen des psychischen Organismus (aus den irregulären, intermittierenden Pulsschwankungen) schliessen lässt. Sommer, der Konstrukteur zugleich eines ungemein erfindungsreichen Instrumentes zum gedachten Zwecke, lässt sich, nach dessen näherer Beschreibung, (a. a. O.) unter anderem dahin vernemen: „Es fragt sich nun, ob mit dieser Methode die Eigenschaften und Veränderungen des Pulses in Bezug auf Höhe, Art des Anstieges und Abfalles, Frequenz und Rhythmus in einer fortlaufenden Tonreihe sich deutlich machen lassen, was ich als Ziel vor Augen hatte.“ Und der Verfasser berichtet: „Es ist dies tatsächlich bis zum gewissen Grade der Fall, wobei sehr in Betracht kommt, dass das musikalische Gehör bei einiger Übung die feinsten Unterschiede der Tonhöhe, des An- und Ab-

schwelligens, sowie der zeitlichen Folge unmittelbar auffasst. . . . . Somit umfasst das Gebiet der beschriebenen akustischen Methode zunächst die Unregelmässigkeiten des Rhythmus, wie sie bei den ‚funktionellen‘ Herzstörungen (den Pulsabnormitäten), speziell den ‚nervösen‘, jedoch auch bei ‚organischen‘ Herzmuskelerkrankungen vorkommen. . . . . Abgesehen von den Störungen der rhythmischen Aufeinanderfolge (sogen. ‚periodisches Aussetzen‘ des Pulsschlages!) ist die Methode brauchbar, um sich über die Art (und den Verlauf) der einzelnen Kontraktion zu orientieren. Speziell kommen die verschiedenen Arten des Anstieges einer Pulskurve akustisch fast noch deutlicher zum Ausdruck als an der mehr oder weniger steilen Form der Sphygmographenkurve. Beide Momente zusammen lassen mich denn hoffen, dass sich bei weiterer Ausbildung der Methode auch psycho-physische Vorgänge werden verdeutlichen lassen, mit deren ‚sphygmographischer‘ Darstellung ich mich im ersten Beginne meiner psychologisch-motorischen Studien vergeblich bemüht habe. In Bezug auf Schmerz und Angst liegen schon jetzt brauchbare Beobachtungen vor.“ . . . Wie sagte doch schon Fr. Th. Vischer? „Die Mechanik der Gemütsbewegungen wird man vielleicht am besten an dem kongruenten musikalischen Ausdrücke studieren können“. Warum nicht vielleicht auch einmal umgekehrt? — Von da also bis zur Veranschaulichung der „Affekte“ in elementarer musikalischer Form, gleichsam der Belauschung solcher natürlichen Pulsbewegungen und Herzerregungen in primitiven Klangtypen und charakterologischen Tonfolgen, scheint in der Tat nur mehr ein Schritt; und doch dürfte es immerhin noch ein ganz gewaltiger sein, bis sich die auf diesem Wege gefundenen akustischen Figuren, Kurven oder Modifikationen mit dem künstlerisch produzierten, rhythmisch wohlgegliederten, nach Höhe und Tiefe, Stärkegrad wie Klangcharakter genau bemessenen Auf und Ab einer „musikalischen“ Bewegung in ästhetischer Ausgestaltung genau auf den Punkt decken — ganz zu geschweigen noch der Harmonie und Polyphonie! Indessen würde zweifellos sehr viel schon gewonnen sein, falls es anlässlich ernst zu nehmender musikalischer Produktionen alsbald wenigstens gelänge, an zuhörenden, geeigneten „Versuchspersonen“ mittels solcher mechanischer Umsetzung organischer Innen-Vorgänge nicht nur ihre Pulsregungen zu messen und daran die in diesen sich getreulich wiederpiegelnden, von der gehörten Musik zuletzt doch nur wieder ausgelösten, Gemütsempfindungen und Ausdrucksbewegungen aufmerksam zu studieren, sondern auch (was die grosse Hauptsache dabei wäre) zwischen den so erzielten Tonfolgen und den Klangfolgen wie Tonformen der betreffenden vorgeführten Tonstücke vielleicht gewisse *tertia comparationis* aufzufinden, d. h. bestimmte Analogien jeweils zu entdecken, damit aber eine gesetzmässige Verbindung zwischen beiden Sphären dann her- und festzustellen. In wie weit die nachfolgenden Ergebnisse der Forschungen von Paul Mentz, deren Aufzeichnung ich in einer Tageszeitung fand, etwa schon eine Art von Weg dahin bedeuten, mag dabei noch ganz offene Frage bleiben. Der genannte Forscher machte es nämlich zum Gegenstande seiner besonderen Untersuchungen, „in welcher Weise die verschiedenen Töne, aber auch die verschiedenen Teile eines Musikstückes, den Körper beeinflussen“. „Bei Gehörsreinen tritt regelmässig eine Einwirkung auf Puls und Atmung auf. Puls und Atmung werden verlängert, diese Verlängerung

nimmt aber ab, wenn die Reize lang andauern oder häufiger wiederholt werden. Werden mehrere Töne hinter einander zu Gehör gebracht, so kann man an Puls und Atmung Verlängerungen oder Verkürzungen wahrnehmen, je nachdem sie in uns angenehme oder unangenehme Empfindungen hervorrufen. Die Verlängerung des Pulses und der Atmung tritt bei angenehmen Empfindungen auf, bei unangenehmen dagegen eine Verkürzung. Beim Anhören ganzer Kompositionen von Liszt, Beethoven und Anderen werden sehr verschiedene Einwirkungen wahrgenommen. Bei Änderungen in der Stärke der Musik macht sich lebhafter Wechsel des Pulses geltend, so beim *Crescendo*, *For*, *Fortissimo*, *Sforzando*; bei Konsonanzen beobachtet man starke Pulsverlangsamungen, bei starken, plötzlichen Dissonanzen dagegen Verkürzungen des Pulses; dann kommen noch die Veränderungen hinzu, welche die angenehmen und unangenehmen Empfindungen auf unser Blutgefässsystem ausüben, so dass also die Spannungsverhältnisse dieses unseres Blutgefässsystems andauernd hin- und herschwanken; es ist gleichsam eine Massage unserer Gefässe. Da man neuerdings alle unsere Lust- und Unlustgefühle auf die nervöse Einwirkung auf unser Blutgefässsystem bezieht, so würden auch hier die Pulsveränderungen das Erste sein, durch die dann unsere Stimmung erst bedingt würde.“

Auch ein „Vibrochord“ ward bereits erfunden, das sogar die „Harmoniewellen“ in seinen Bereich mit hereinziehen soll. So heisst nämlich — nach einer Notiz des „Musikal. Wochenbl.“ — ein neuer Apparat, mit dessen Hilfe man jetzt Musik nicht nur registrieren, sondern selbst unmittelbar „fühlen“ kann, und von dem folgende Beschreibung gegeben wird: „Er besteht aus einem Induktionsapparat, der die Vibrationen eines Klaviers oder eines anderen Musikinstruments in elektrische Schwingungen umsetzt und sie durch den menschlichen Körper leitet. Diese Harmoniewellen durchdringen den ganzen Körper. Die Verschiedenheit der Melodie macht sich sehr deutlich fühlbar, und Lieblingslieder erzeugen angenehmere Empfindungen als solche, die dem ‚Musikfühler‘ fern stehen. ‚Musikfühler‘ wird jetzt bei Schlaflosigkeit, Rheumatismus, nervöser Schwäche und vielen anderen Leiden verschrieben. Vielleicht gelingt es auf diesem ‚induktiven‘ Wege auch noch, die grössere oder geringere Annehmlichkeit des Musikfühlers automatisch in Schriftzeichen zu bannen! Mit diesen könnte man dann die bösen Kritiker gar artig in die Enge treiben; aber auch die letzteren würden vermutlich nicht verfehlen, den Komponisten gelegentlich an der Hand solcher automatischer Aufzeichnungen klipp und klar zu beweisen, wie — — ‚angenehm‘ sie von einem neuen Tonstück berührt worden seien.“

Endlich las man von der Antrittsvorlesung des Prof. O. Wiener zu Leipzig über „Die Grenzen unserer Empfindung“ vor Jahren schon nachstehenden glaubwürdigen Bericht: „Redner verwies auf die Notwendigkeit einer Vergleichsgrösse, zu der sich das den Physikern als Arbeitsmass bekannte Erg (die Kraft einer „Dyne“, geleistet längs eines Weges von 1 cm) besonders gut eignet, wegen seiner Kleinheit und wegen der Möglichkeit, schliesslich alle Vorgänge auf eine mechanische Leistung zurückzuführen. Es ist erstaunlich, auf wie geringe Energiemengen unsere feinsten Instrumente noch antworten. Mit der Energie eines einzigen Augenaufschlages könnten an einem empfindlichen Galvanometer mehr als



hundert Billionen kleinster Ausschläge erzeugt werden. In Verbindung mit einer Thermosäule ist ein derartiges Instrument ein Thermometer von unvergleichlicher Feinheit. Es vermag Temperaturunterschiede von noch nicht einem milliontel Grad Celsius nachzuweisen. So übertrifft es unseren Gefühlssinn und erweitert ihn zugleich; für den ultraroten Teil des Spektrums könnte man es ein künstliches Auge nennen, für die elektrischen Vorgänge sogar den uns von Natur fehlenden elektrischen Sinn. Das Ohr — so empfindlich es auch ist, denn es reagiert noch auf etwa ein hundertmilliontel Erg — wird doch von dem Galvanometer mehr als zehntausendmal übertroffen. Aber auch die Wage steht in ihrer Empfindlichkeit gegen diejenige unserer Körperteile gegen Druck nicht zurück, da sie bei 1 kg Belastung einen Gewichtszuwachs von nur dem zweihundertsten Teil eines Milligramms noch konstatiert, während die Hand bei gleicher Belastung einen Zuwachs von 300 g kaum zu empfinden vermag. Nur ein Sinn tritt gegen die Präzisionswage erfolgreich in die Schranken — der Geruchssinn. Die Nase weist z. B. noch das Vorhandensein von dem 460. Teil eines milliontel Milligramms Merkaptan nach, was ihr freilich keine Wage nachmacht, die heute bei einem zehntausendstel Milligramm an der Grenze ihrer Leistungsfähigkeit angelangt ist.“ — Wir wollen die Einzelheiten hier vollends ganz auf sich beruhen lassen; aber alle diese spezialistischen Forschungen zusammen könnten uns doch einmal zur grossen „Synthese“ führen.

101) Etwas anders wieder fasst es Hugo Riemann in den Vorträgen „Wie hören wir Musik?“ (S. 11 ff.) und in der Abhandlung „Ausdruckskraft musikalischer Motive“ (a. a. O., S. 47); bzw. es lässt sich die Sache nach ihm — gemäss Lotze's Vorgang — nunmehr auch dahin bestimmen: „So gleichen die höchsten Töne einer Bewegung von immer zunehmender Geschwindigkeit und immer abnehmender Grösse des Bewegten, die tiefsten der stets verlangsamten Bewegung einer zugleich masslos anwachsenden Masse“... oder „Das Problem der Definition des variierenden Empfindungswertes (von Höhe und Tiefe innerhalb des Tongebietes) hat wohl am glänzendsten Lotze gelöst durch Beziehung auf die einander zuwiderlaufenden Skalen der wachsenden Schwingungsgeschwindigkeiten und der wachsenden Schallwellengrössen, welche in der ungezwungensten Weise ebensowohl die lastende Schwere, starre Massivität oder (im Piano) schattenhafte Körperlosigkeit und das lichtlose Dunkel der tiefsten Töne, als auch die leichte Beweglichkeit und den hellen Glanz, die intensive Lebenskraft hoher Töne begreiflich macht.“ (Vgl. übrigens auch Steinitzer a. a. O., S. 20.) Nach Riemann müsste bei Tönen jenseits der höchsten und der tiefsten Singgrenze menschlicher Stimme gleicherweise das Gefühl eintreten, dass wir das Gehörte nicht mehr zu „subjektivieren“ vermögen *i. e.* nicht mehr mitsingen, mitmachen, miterleben, „einfühlen“ können: das wäre also dann beides sehr wohl Grundlage für etwaige überraschend-erschütternde, widrig-überwältigende Erhabenheits-Wirkungen — durch Behauptung des Ich trotz der physischen Ohnmacht einer „Nachbildung“. Wie schon beim Rhythmischen — Steinitzer gegenüber, so müssen wir aber auch da wieder fragen — es ist wirklich nahezu dasselbe, ein ganz ähnliches Phänomen: Wo ran liegt es denn wohl, dass uns trotzdem mehr die tiefsten (und nicht auch die höchsten) Töne eben solchen

Erhabenheits-Eindruck nahe legen bezw. das Erhabene leichter zu Gemüte führen? Die Erklärung liegt einfach in Obigem: offenbar an dem hier massigeren Volumen der Schallwellengrößen, die das Moment des Wuchtigen, Imposanten, Unvergleichlich-Grossen, Wachsend-Inkommensurablen mit sich führen, während die höchsten zum Kleinen, Infinitesimalen, Verdünnten und Verflüchtigten hinleiten müssen.

102) Man vgl. hierzu Gustav Engel, „Aesthetik der Tonk.“ (S. 45—48). Durch Carl Stumpf (vgl. „Tonpsychologie“ I, S. 189—192 ff.), nach dessen Forschungen übrigens auch die Raum-Symbolik von ἄνω und κάτω schon seit den alten Griechen durch das ganze Mittelalter hindurchgeht, wurde das Sprachliche des „Hoch“ und „Tief“ bei Chinesen und Indern — und zwar im Gegensatze zu Ambros' Überlieferung, in Übereinstimmung wiederum mit Riemann („Elem. d. musikal. Aesthet.“; 1900, S. 36) — als identisch mit unserem Gebrauche festgestellt. Willy Pastor („Musikal. Wochenblatt“ 1893, S. 397) scheint „Hoch“ und „Tief“ mit „Stark“ und „Leise“ gleichbedeutend nehmen zu wollen, was freilich an ὀξύς und βαρύς nur mehr entfernt erinnert; aber auch der Franzose unserer Tage nennt noch „grave“ den tiefen Ton, „aigu“ den hohen. Um alles „Bildliche“ von vornherein auszuschneiden und rein wissenschaftlich zu bleiben, schlägt Eugen Dreher (a. a. O., S. 13) vor, die von Helmholtz für „Höhe“ und „Tiefe“ gebrauchten Ausdrücke: „helle und dunkle Töne“, zu ersetzen durch „intensiv“ und „extensiv“, oder aber wenigstens G. Engel beizutreten und dafür konsequenter Weise „scharf“ und „stumpf“ zu wählen.

103) Sehr interessant bleibt es, zu sehen, wie schon Home den Versuch macht, dieses merkwürdige Phänomen bezw. eben die sich daran knüpfenden Ausdrücke: „hohe“ und „tiefe“ Töne, als einen figurlichen, von der Empfindung eines Auf- und Absteigens abgeleiteten, nachzuweisen. Desgleichen Jean Paul („Vorschule der Aesthetik“, S. 459) nähert sich bereits stark diesem Gedankengange; über Haller s. Eugen Dreher: „Physiologie der Tonk.“, S. 76. Es folgen — ausser Hector Berlioz, von dem alsbald zu reden sein wird (Hanslick und Zimmermann wissen von diesem „Geheimnisse der Tonkunst“ rein gar nichts zu sagen!) — Vischer-Köstlin (1857), Helmholtz (1863), Lotze (1868), H. Bellermann (1873), H. Siebeck (1875), C. Stumpf (1883/98), G. Engel (1884/87), M. Steinitzer (1885), R. Wallaschek (1886), A. Seidl (1887), H. Riemann (1888/1907), W. Pastor (1888/89), Eug. Dreher (1889), Th. Billroth (1890), Ebbinghaus (1897), Ch. Ruths (1898), Carl Groos (1899), G. Gietmann (1900), P. Moos (1902), W. Caspari (1903), Darwin-Fr. von Hausegger (1903), El. Poirée (1904), M. Pilo (1906), W. Wolf (1906) und P. Cohn (1906) mit genauerem Eingehen auf das in Rede stehende Problem.

104) Hierzu Steinitzer (a. a. O., S. 18 f.) und W. Caspari (a. a. O., S. 102 Anmerk.), welch' letzterer Verfasser vielleicht doch von Männern wie Stumpf u. A. bereits mehr hätte lernen und für seine Zwecke absehen können.

105) Hector Berlioz schreibt einmal („Ges. Schr.“, herausg. von R. Pohl — I, 262): „Eines Tages bemerkte ich in einer Oper eine herabsteigende Skala in der Singstimme bei den Worten ‚Ich rollte in den Abgrund‘, deren nachahmende Tendenz höchst spasshaft ist. In der Tat gewährt der

Anblick der Noten dem Auge diese fallende Richtung. Wenn es aber einem der Ausführenden einfiel, sein Blatt verkehrt zu halten, so würden die selben Noten eine aufsteigende Bewegung vorstellen. Man sagt: herauf-, hinabsteigen, um die Bewegung von Körpern zu bezeichnen, welche sich vom Mittelpunkt der Erde entfernen oder sich ihm nähern. Kann sich aber der Ton dem Mittelpunkt der Erde nähern, oder von ihm entfernen? — Warum ist die rechte Seite des Klaviers seine tonale Höhe? Die Klaviatur steht doch horizontal! Des Geigers Hand steigt allerdings, wenn sie hohe Töne greifen will, die des Violoncellisten aber geht abwärts.“

106) Im ersten Bande seiner „Tonpsychologie“ (S. 189f.—226) schreibt Carl Stumpf u. a.: „Nun ist es aber bekannt, dass nicht bloss die Töne, sondern alle Sinnes-Empfindungen und -Urteile, ja selbst alle abstrakten Gedanken mit einer gewissen psychologischen Notwendigkeit räumlich veranschaulicht und ausgedrückt werden. Selbst in solchen Worten und Wendungen der Sprache, denen gegenwärtig keine derartige Symbolik mehr anhaftet, hat wohl ursprünglich eine solche gelegen. Worauf jene psychologische Notwendigkeit beruht, ob sie eine unbedingte und ausnahmslose ist oder nur eine relativ allgemeine (Gewohnheit), das ist nicht eine Frage der Ton-Psychologie; aber zweierlei hat diese zu erklären: die besondere Kraft, mit welcher diese Raum-Symbolik sich gerade bei Tönen geltend macht, und den Umstand, dass wir die Tonreihe speziell als eine aufsteigende fassen. Mit letzterer meinen wir hier noch nicht die Bildung von ‚Leitern‘, sondern nur den allgemeinen Eindruck des Emporsteigens, den uns jede beliebige Reihe von Tönen mit zunehmender Schallwellenzahl, den uns auch ein Tonkontinuum unter gleicher Voraussetzung erweckt.“ Stumpf meint dann, dass man bei der ersten Deduktion des Pessimisten (Schopenhauer), der in der aufsteigenden Tonleiter ein Symbol zugleich für die aufsteigende Entwicklungsreihe vom Mineral-, Pflanzen- und Tier-Reiche bis zum Menschengeschlecht (in den 4 Stimmen vom tiefsten Bass bis zum höchsten Sopran) hinauf sehen wollte — doch nicht mehr ganz ernst bleiben könne, sehr wohl aber bei dem Lachen eines Hector Berlioz (s. die vorige Anmerkung der vorliegenden Schrift). Vgl. übrigens auch desselben Verf. „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft“ (Heft 1; 1898, S. 54).

107) Zunächst ward mir die Anregung zu diesem Gedankengange wohl durch keinen Geringeren als Hermann von Helmholtz, von dem Gustav Engel (in seinem Vortrag „Über den Begriff der Klangfarbe“; Halle a/S., 1887) ja ausdrücklich anmerkt, dass er „den Klangunterschied, den man an der Höhe im Gegensatze zur Tiefe beobachtet“, schon „durch ‚hell‘ und ‚dunkel‘ bezeichnet“ habe: Ausdrücke, die er freilich an anderer Stelle als „der Verschiedenheit der Klangfarbe zukommend“ betonte. Auch Engel selbst („Aesthetik der Tonk.“, S. 48f.) nennt die Wirkung tieferer Töne, deren Klangfarbe höhere Obertöne fehlen, immerhin „dumpf“ und „stumpf“, während das Vorwiegen „höherer“ Obertöne einem Klange deshalb „Schärfe“ gebe, weil es ein Zur-Geltung-bringen der hohen Tonlage neben der tiefen sei; und Stumpf („Tonpsychologie“ I, 206 und „Konsonanz und Dissonanz“; 1898, S. 24f. — aufgegriffen und begutachtet u. a. auch bei Steinitzer; a. a. O., S. 19) spricht zugleich davon, wie die Intervalle tieferer Töne mehr „Raubigkeit“ zeigen, als

die gleichen Intervalle höherer Lagen. Riemann aber hat, etwa um die selbe Zeit, diese ganze Materie sehr umsichtig verarbeitet (in „Wie hören wir Musik?“, S. 11—16; neuerdings wieder in den „Elementen der musikalischen Aesthetik“, S. 25—48 und in der „Zeitschr. f. Aesthetik“, 1906 S. 47 f.), wo er denn geradewegs nun von den „tiefen oder dunklen“ Tönen (dem „lichtlosen Dunkel der tiefen“) und den „hohen oder hellen“ Tönen (dem „hellen Glanz der hohen“) bereits redet. Seither sind eine ganze Reihe gewichtiger Stimmen hinzugekommen bezw. höchst schätzenswerte Sekundanten mir noch erstanden. So behandelt ein bezüglicher Abschnitt in Eugen Dreher's „Physiologie der Tonkunst“ (S. 13 f.), wenn auch zu wenig eingehend, das selbe Thema; so stellt ferner Ch. Ruths bei seinen experimentellen Untersuchungen über „Musikphantome“ (S. 241 f.) ganz besonders fest, dass „tiefe Töne die dunklen, die hohen Töne die hellen Farben (bei seinen Versuchspersonen) ergeben“ haben; so schreibt auch der Franzose Elie Poirée (wörtlich reproduziert gelegentlich einer Rezension Kurt Mey's in den „Bayreuther Blättern“ 1904, S. 318 f.): „Hohe Töne sind reiner (*plus affinis*), weniger materiell und leichter als die entsprechenden Töne in tieferen Oktaven.... Die drängenderen und schnelleren Schwingungen verleihen ihnen den Glanz des Lichtes und das Flimmern und Flackern von Flammen.... Im Gegensatz dazu erscheinen uns die Töne der tiefen Leiter schwerer (*plus lourds*) und materieller; ihre Wahrnehmung wird bald unklar oder verwirrt; wir hören das Objekt versinken und in der Materie vergehen, oder bei umgekehrter Bewegung, welche aus den Tiefen heraufwächst und aus unermesslichen Abgründen aufsteigt, haben wir den Eindruck des Herannahens“; endlich kommt die deutsche Ausgabe von des Italieners Mario Pilo „Psicologia musicale“ (besorgt von D. Chr. Pflaum; S. 55 und Anmerkung 27) ganz im gleichen Sinn auf das gedachte Problem zurück, um von diesen Dingen auch ausführlicher noch zu handeln. Verfasser dieses kann und darf damit wohl zufrieden sein.

108) Vgl. hierzu Herder: „Kalligone“ (S. 116); Max Steinitzer: a. a. O. (S. 18); Hugo Riemann: „Wie hören wir Musik“ (S. 23—30), „Elemente d. musik. Aesthet.“ (S. 25, 40, 46 ff.) und „Zeitschr. f. Aesthet.“ usw. (1906, S. 48); Mario Pilo's „Psychologie der Musik“, und zwar den „Anhang“ des deutschen Herausgebers — Anmerkung 27, S. 212; sowie endlich die Stelle aus Paul Cohn's lesenswerter Abhandlung „Das Geheimnis der Musik“ („Allg. D. Mus. Ztg.“; 1905. No. 43): „Die ursprüngliche Wirkung der Musik war im Grunde gar keine akustische, sondern eine motorische..... Allmählich aber hat sich nach häufiger Wiederholung solcher Vorgänge, das Tonsystem von jenen mit anklingenden Muskelbewegungs-Empfindungen, denen es anfangs untrennbar verschwistert war (durch die allein es ‚verstanden‘ wurde), unabhängig gemacht und wirkt nun jetzt scheinbar rein für sich, als eine Folge akustischer Reize..... Wenn heute in einer Melodie das blosse Aufsteigen der Töne von uns als exzitierend, das Absteigen als kalmierend [hoch: heiter, frisch, hoffnungsvoll, „himmelhochjauchzend“ — tief: traurig, müde, resigniert, „zu Tode betrübt“] empfunden wird, so haben wir kein Bewusstsein mehr davon, dass wir ursprünglich einmal beim Auf- und Absteigen einer Melodie vielleicht nur einen zunehmenden oder abnehmenden Spannung-

zustand unserer eigenen Kehlkopf-Muskulatur empfanden.“ Und selbst „die Bevorzugung der Moll-Gruppen (durch den Traurigen) könnte so daher kommen, dass für die ‚Muskelmüdigkeit‘ der Trauer der chromatische Tonübergang (der zum näheren Moll-Ton) den Kehlkopfmuskeln weniger anstrengend ist als der kräftigere Schritt zum Dur-Ton“. Ja, Th. Billroth (a. a. O., S. 107 f.) führt das Vorherrschen besonders des Moll, in den Anfängen der Musik und bei primitiven oder alten Völkern, auf die geringere Anstrengung der Kehlkopfmuskeln geradezu als eine näher liegende Gewohnheit zurück, nachdem er an sich selbst eine solche gleichsam bequemlichere Bevorzugung im gewöhnlichen Sprechen lange beobachtet hatte.

109) So meint Heinrich Belleermann („Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie“; Berlin 1873 — mitgeteilt von Steinitzer: a. a. O., S. 19), dass die Begriffe der Höhe und Tiefe „das Resultat einer unmittelbaren Wahrnehmung“ seien, und auch Hago Riemann („Wie hören wir Musik?“ — in dem ersten dieser drei Vorträge, und „Zeitschr. f. Aesthet.“ usw. 1906, S. 48 f.) scheint die Empfindung der Tonhöhe im Grunde doch zum Wesen, d. h. zu den „elementaren Ausdrucks-Faktoren“ der Musik zu rechnen. Ebbinghaus wiederum (mitgeteilt durch Pflaum bei Pilo a. a. O., S. 211 f.) sagt sogar, dass der beschriebene Eindruck „nicht erst durch Assoziation oder Reflexionen zu Stande komme“, vielmehr „im Wesentlichen etwas ursprünglich Empfundenes“ sei; „wenn er auch später vielleicht durch Erfahrungen (z. B. von den verschiedenen Dimensionen der erzeugenden Instrumente) unterstützt werden mag“. Und dieser Forscher (E.) hat es zuletzt wohl von Stumpf, der ausdrücklich schon hervorhebt: wie jene räumliche Metapher „mehrfache starke Wurzeln“ habe, „aus denen sie nicht zufällig, dann und wann nur eben in einem poetischen Individuum, sondern beständig und überall, genährt durch die Ähnlichkeiten alltäglicher Sinneseindrücke, hervorwächst“, — so dass also die räumlichen Bezeichnungen bei Tönen nicht wirkliche, d. h. empfundene Raum-Unterschiede bedeuten würden, sondern diese „räumlichen Assoziationen und die räumliche Auffassung der Töne, so wie sie sich im gegenwärtigen Sprachgebrauche zeigt, eine wesentliche sei, begründet in Eigentümlichkeiten, ohne welche ein Ton gar nicht vorkommen könne“ (vgl. a. a. O.; I, 153, 189 bis 226 — dazu auch P. Moos: „Moderne Musikaesthet. in Deutschland“, Anm. 33 und Hugo Riemann: „Elem. d. musikal. Aesthet.“, S. 35, 37 f., 43 f.).

110) Wie unendlich kompliziert freilich die Sache liegt bezw. welch' ein Vielerlei von Momenten hier zuletzt eben doch in Berücksichtigung zu ziehen ist und sich für eine streng wissenschaftliche Betrachtung in dem Problem an sich schon durchkreuzt, das mag eine (Darwin's „Ausdruck der Gemütsbewegungen“ entnommene) Stelle bei Friedr. von Hausegger nachstehend noch zeigen. In dem Aufsätze „Darwin u. die Musik“ („Ged. eines Schauenden“, S. 271) schreibt dieser Autor: „Die Höhe der Stimme steht in gewisser Beziehung zu Empfindungszuständen“. Aber „tiefes Stöhnen und (gellend) durchdringendes Geschrei drückt in gleicher Weise den äussersten Schmerz aus, und das Lachen kann hoch oder tief sein.“ „Die Betrachtung der Art und Weise, in welcher Äusserungen der Stimme eine Gemütsregung ausdrücken, führte Darwin darauf, die Ursachen dessen zu unter-

suchen, was man in der Musik ‚Ausdruck‘ nennt. Wir wären hiermit zur wissenschaftlichen Untersuchung einer Frage gelangt, welche bis nun so ziemlich der Laune und Willkür preisgegeben war. Hier die kleinsten Anhaltspunkte zu finden, wäre ein unschätzbare Gewinn für eine auf soliden Grundlagen auszubauende Aesthetik der Zukunft. Freilich, was uns Darwin hier bietet, geht kaum über die Anregung hinaus. Allein auch das Wenige muss mit Dank aufgenommen werden, da es zum Mindesten Pfade der Forschung weist, welche zu neuen und fruchtbringenden Ergebnissen zu führen versprechen. Darwin meint, sich auf einfache Laute beschränkend, wenigstens einige Gründe für die Assoziation gewisser Arten von Tönen mit gewissen Seelenzuständen einsehen zu können. So wird der Ruf eines Tieres nach Hilfe naturgemäss laut, lang ausgezogen und hoch sein, so dass er in grössere Entfernung reicht.“ — Zum Mindesten also, um nun nochmals kurz das Ganze zu rekapitulieren, steckt in diesen Raum-Vorstellungen des „Hoch“ und „Tief“ innerhalb der Tonwelt ein ganzes Bündel von Fragen, so dass sich hier physikalische, physiologische, psychische, biologische und ästhetische Probleme mit symbolischen Motiven und historisch-technischen Beziehungen, „direkte“ wie „assoziative“ Faktoren, akustische und optische Elemente, d. h. wieder Analogien zwischen Schall- und Lichtwelt in Konventionellem wie zugleich Unmittelbar-Wesentlichen, und wiederum Sensuales oder Rein-Formelles mit Emotionalem und Psychisch-Affektivem ganz besonders vielgestaltig-reichhaltig hier mischen, uns den Knäuel eigentlich immer wirrer verknötend, je energischer wir Einzelnes davon zu erhaschen und für sich herauszuzupfen suchen.

111) Ob es mit Hilfe des vielbeobachteten Phänomens der sogenannten „Doppel-Empfindungen“ — d. h., falls eine zufriedenstellende Lösung dieses Problems im Sinne gesetzmässiger Verknüpfung wirklich einmal gelänge — alsbald auch möglich wäre, dem Erhabenheit-Charakter bestimmter Klangfarben, Tonreihen oder Intervallverbindungen kritisch näher auf den Leib zu rücken, muss mehr als fraglich dünken. Jedenfalls könnte es sich dabei immer nur wieder um eine Zurückführung des psychologischen Tatbestandes auf jene Haupt-Empfindungen des Dunklen und Hellen handeln; aber selbst dies dürfte ja noch nicht allzu tiefe und genaue Aufschlüsse liefern, nachdem wir Vischer zwar die Erkenntnis einer Bevorzugung des „Dunklen“ beim Erhabenen zu entnehmen hatten, uns aber — im Gegensatz zu ihm — doch zugleich ehrlich eingestehen mussten, wie sowohl im „Dunklen“ als auch im „Lichten“ die denkliche Anlage zum Erhabenen gegeben sein könne. — „Doppel-empfindung“ nennt man wissenschaftlich, wie vielleicht nicht allen meinen Lesern bekannt sein mag, das Auftreten von Farben-Empfindungen in einem zuhörenden Subjekte mit und neben seinen Gehörseindrücken. Dieses „Farbenhören“ — oder, wie man ebenso gut sagen könnte: „Tonschen“ — hat schon seit geraumer Zeit die Aufmerksamkeit der Physiker und Physiologen auf sich gezogen und ist von einer Reihe namhafter Gelehrter sorgfältig beobachtet bzw. als „Synaesthesie“ besonders erforscht worden. Eine naturwissenschaftliche Zeitschrift, der Stuttgarter „Kosmos, Handweiser für Naturfreunde“, brachte vor einiger Zeit hierüber einen zusammenfassenden Artikel, dem ich folgendes hier gern entnehme, nachdem schon bezügliche Studien von Julius Stinde, einschlägige und

interessante Ausführungen von Joachim Raff („Die Wagner-Frage“, 1854) oder des Musikschriftstellers Ortlepp („Beethoven-Charakteristik“, Leipzig 1836), gelegentliche Phantasien L. Tieck's und E. T. A. Hoffmann's, sowie biographische Tatsachen aus dem Leben Franz Liszt's oder Hans v. Bülow's, zusammen mit privaten, sehr einlässlichen Angaben eines zeitgenöss. Komponisten: Jos. Peter, endlich auch die ersten Untersuchungen bzw. Andeutungen eines v. Helmholtz, R. Zimmermann, Fr. W. Unger, M. Steinitzer (a. a. O., S. 53), H. Riemann („Wie hören wir Musik?“, S. 9—11), Th. Billroth (a. a. O., S. 69f. und 186 ff.), Ch. Ruths (a. a. O., S. 100f. und 244 ff.), Mario Pilo (a. a. O., S. 62 und 64—68 bzw. Anm. 33 und 34) und Hermann Schröder („Ton und Farbe“, Berlin 1906) mit Castel's Versuch eines „Farbenklaviers“ und Rimington's Erfindung einer „chromatischen Orgel“ — die, selber stummbleibend, Tonstücke in farbigen Lichtern vorführt! — teils früher, teils später meinen Weg gekreuzt hatten. Es heisst im „Kosmos“ also u. a.: „An und für sich kann es ja nicht wundernehmen, dass zwischen Tönen und Farben nahe Beziehungen bestehen, da Ton wie Licht durch sich fortpflanzende Schwingungen erzeugt werden und somit verwandte Daseinsbedingungen besitzen. Die meisten Menschen nehmen bei der Erregung des Gehörsinnes keine Begleiterscheinungen aus dem Gebiete anderer Sinne wahr, sondern sie hören bloss höhere oder tiefere, helle oder dumpfe, starke oder weichere Töne; bei einzelnen Personen wurde aber eine gleichzeitige Tätigkeit verschiedener Sinne beobachtet. Lombroso z. B. fand bei seinen darauf bezüglichen Versuchen fünf Prozent der beobachteten Personen zu solcher ‚Synopsisie‘ geneigt. Besonders gibt es Menschen, die in Verbindung mit gewissen Tönen eine ausgesprochene Farbenempfindung haben, wobei der selbe Ton stets auch die gleiche Farbe erscheinen lässt, aber immer nur bei der gleichen Person, während eine andere statt des Blau vielleicht Gelb sieht. Der verstorbene Komponist Joachim Raff u. A. empfanden auch die verschiedenen Musikinstrumente (oder Vokale) in verschiedenen Farben; für den Genannten war beispielsweise die Flöte azurblau, die Oboe gelb, das Horn grün, die Trompete scharlachrot und das Fagott dunkelgrau. In der englischen medizinischen Zeitschrift ‚Lancet‘ berichtete vor einiger Zeit Dr. W. S. Colman über eigene Beobachtungen, in denen er das Hören von Farben feststellen konnte und die er in zwei Gruppen scheidet. In der einen wurden transparente, oft sehr prächtige Farbenempfindungen bei gewissen Tönen, Vokalen, Noten oder bestimmten musikalischen Instrumenten ausgelöst; in der andern entstanden Farbenempfindungen bei der Aussprache oder blossen Vorstellung von Buchstaben oder geschriebenen Worten, so dass jeder Buchstabe in einem bestimmten Farbenton gesehen wurde. (!) Colman rechnet diese Erscheinung zu den Assoziations-Empfindungen, analog der Empfindung der ‚Gänsehaut‘, die manche Personen überläuft, wenn sie einen Schieferstift auf der Tafel kritzeln hören. Die erregten Farbentöne sind sehr bestimmt und charakteristisch für den bestimmten Ton und verändern sich nicht mit der Dauer der Empfindung, sind aber kaum für zwei Personen die gleichen. Der italienische Forscher Lusama nimmt zur Erklärung des Farbenhörens an, dass die Nervenzentren (Ganglien) des Gehörsinnes mit denen des Gefühls- und Farbensinnes durch verbindende Nervenfasern in engen Zusammenhang treten, und dass durch solche Nervenverbindungen, die bei einzelnen Menschen mehr als bei anderen entwickelt sind, die Ausstrahlung

der Gehirnreize von den Gehirnzentren zu den Ganglien der Licht- und Farbenperzeption wesentlich erleichtert wird.“

Ferner schreibt Ernst Jentsch, Verfasser der Abhandlung „Naturgeschichte des Tonsinnes“ in der Sammlung „Musik und Nerven“ (Wiesbaden, 1904), in einem recht anregenden und gut zusammenfassenden Spezial-Aufsatz über „Musik und Auge“ zur Sache: „Manche Bezeichnungen für bestimmte Sinnesindrücke oder Verschmelzungen solcher Eindrücke sind fremden Sinnesgebieten abgeborgt. So spricht man, um ein krasses Beispiel anzuführen, von ‚Geschmack‘, auch wenn es sich gar nicht um Schmecken, sondern um ganz andere Dinge handelt: geschmacklose Ausdrucksweise, geschmacklose Toiletten usw. Namentlich die höheren Sinnesgebiete Auge und Ohr entlehnen gern von einander derartige Ausdrücke, um bestimmte Eindrücke ihrer Empfindungssphäre besonders zu kennzeichnen. So spricht man in der Tonkunst von ‚Klangfarbe‘, in der Malerei von ‚Farbenton‘, die Sprachwissenschaften unterscheiden ‚dunkle und helle‘ Vokale; manche sensitiven oder nervösen Personen haben sogar beim Anhören von Musik zuweilen direkte Farbenempfindungen, z. B. blau bei A-dur, rot bei E-dur, andere wieder ähnliche Farbenphantome beim Hören bestimmter Worte (*audition colorée*). Aus den letzteren Beispielen ersieht man, dass es sich manchmal um mehr als um eine bloss sprachliche Entstehung aus Wortnot handelt. Es bestehen tief greifende Analogien, unterbewusste Verknüpfungen zwischen gewissen Gesichts- und Gehörsempfindungen. Besonders die Entwicklung der Musik als Programmusik und Tonmalerei hat diese Analogien zwischen den Wahrnehmungen des Auges und des Ohres stärker zum Bewusstsein gebracht, und die Moderne gefällt sich darin, sie bis zum Paradoxen zu steigern, so dass man mit einigem Spott und nicht ohne Berechtigung von ‚gesungenen Bildern‘ und ‚gemalten Liedern‘ gesprochen hat. Der wohlwollende Unvoreingenommene kann diese Erweiterung der jeweiligen Kunstdomäne nur als Eroberungen begrüßen, welche allerdings ab und zu hart an kecke Raubzüge streifen können. . . . Schwieriger als die Übersetzung einfacher optischer Eindrücke für's Ohr ist eine dem akustischen Reize entsprechende Übertragung der Sinnesempfindung für's Auge. Trotzdem existieren solche Parallelen, man darf von ihnen nur nicht erwarten, dass sie stets auch einen künstlerischen Charakter besitzen. Der ungeheure Reichtum der Tonwelt an Einzeltönen, Melodien und Harmonien, die ungemein grossartige Abstufbarkeit und Buntheit der musikalischen Produktion und Reproduktion vermögen die fast unbegrenzt mannigfaltige Einwirkung der Tongebilde auf die menschliche Seele zu einer Kunstform zu gestalten. Die äusseren rhythmisch-tonlichen Bewegungen der akustischen Gebilde rufen durch eine Art Induktionswirkung innere (Gemüts-)Bewegungen hervor, welche jeweils wiederum eine entsprechende Verschiedenartigkeit aufweisen. Abwechslung d. h. Reichtum ist eine der Grundbedingungen jedes Kunstschaffens. Nun steht neben dem Ohr mit seiner Überfülle von Tönen das Auge mit seinen sieben ärmlichen Regenbogenfarben (und deren beschränkten Mischungen — d. Ref.) als gesonderten Empfindungsqualitäten. Dass mit diesem dürftigen Apparat keine grosse Reichhaltigkeit der Erscheinungen für eine künstlerische Wirkung ermöglicht ist, liegt auf der Hand. Für den Gefühlssinn liegt deswegen die künstlerische Aufgabe auch besonders in der äusseren Gestaltung der Objekte, nicht in ihrer sinnes-



qualitativen Verwendung, kann sich höchstens auf letztere gleichzeitig stützen. Blosser Buntheit ohne gestaltliche Grundlage übt keinen Kunsteffekt aus. Trotzdem gibt es eine Anzahl Spielereien, deren Reiz bloss (oder fast bloss) von der Farbwirkung ausgeht, so z. B. das Kaleidoskop, in dem durch Schütteln bunter Glasstückchen unter gleichzeitiger mehrfacher Spiegelung hübsche vielfarbige Muster zu Stande gebracht werden können. Auch farbige wechselnde Lichteffekte auf bewegten Flächen, z. B. Wasser, sind oder waren wenigstens früher eine beliebte Unterhaltung, z. B. die ‚Kalospinthechromokrene‘. Neuerdings kombiniert man auch die Wirkung von Musik mit bunten wechselnden Lichteffekten auf weiten, weissen Gründen, z. B. im Serpentintanz. Das eigentliche Analogon der Musik für's Auge ist aber das Farbenspiel. Der Sinneseindruck ist hier ebenso wie der der Musik ein fortschreitender, kein ruhender, wie etwa die Objekte der bildenden Kunst. Er ist gebunden an einen besonderen, zu Grunde liegenden (Wort- oder Noten-) Text. Ebenso wie die Musik kann das Farbenspiel stürmen, rollen, zittern, aufzucken, dergestalt, dass durch systematische Kombination solcher Abläufe in der menschlichen Seele allgemeine Stimmungen oder Gefühlslagen und die Wechsel solcher Gefühlslagen hervorgerufen werden. Freilich ist der Bereich dieser Wirkung bald erschöpft: es mangelt dem Farbenspiel besonders die stärkere Spezialisierung der Sinneseindrücke, die der Melodie und Harmonie entspricht. Für die Komposition etwa von Farbensonaten fehlt es an ausreichendem bildnerischen Material, deswegen können solche Unterhaltungen aus dem Rahmen einer blossen Spielerei nicht heraustreten. Übrigens hinterlassen sie leicht eine unangenehme Nachwirkung auf's Auge, die jedoch vielleicht nur auf mangelnder Gewöhnung beruht. Am Ohr wird namentlich bei musikalischen Neulingen wenigstens ähnliches beobachtet . . . .“

Endlich sei von mir gewissenhaftest noch verzeichnet, dass der Farbenphysiologe E. Brücke (1866) und der ehemalige Arzt H. Lotze solche Parallelen allerdings rundweg abgelehnt haben; sowie, dass die moderne Psychologie für solche Individuen, welche auf Gehörs-Eindrücke mit Vorliebe d. i. innerer Notwendigkeit durch Gesichts-Empfindungen reagieren, die Bezeichnung „visueller Typ“ als *terminus technicus* eingeführt hat, wie sie umgekehrt diejenigen, bei welchen Augen-Reize Gehörs-Phänomene bezw. -Wirkungen auszulösen pflegen, „akustische Typen“ nennt und als solche auch behandelt. Aber zu allem Überflusse darf hier die Andeutung nicht wohl unterlassen werden, dass es innerhalb der menschlichen Organisation nicht nur solch' heterogene „Typen“ der „Apperzeption“, sondern auch schon der „Perzeption“ gibt; wie wir denn bei gewissen Menschen oft deutlich beobachten können, dass sie eine Musik, d. h. deren ausführende Organe, die Gestalt des Sängers, die Technik des Virtuosen, die Bewegungen des Dirigenten und seiner Instrumentalisten sehen müssen, um ihr nur erst folgen d. h. sie dann auf diesem Umwege wenigstens einigermaßen „nachempfinden“ zu können — und wiederum andere, denen in Betrachtung eines Bildwerkes das Wort oder der vielleicht zufällig stimmungsvoll dazu erklingende Ton gleichsam den Blick für das Ganze und sein Wesen überhaupt allein erschliesst. Man sollte also zwischen „visuellem“ oder „auditivem“ Typ (im Sinne der „Apperzeption“) und „optischem“ oder „akustischem“ Typ (bei der „Perzeption“ im engeren Verstande) richtiger Weise wohl noch feiner unterscheiden.

112) Man beliebe hierzu zu vergleichen: Helmholtz a. a. O., S. 580 und 598 f.; Steinitzer a. a. O., S. 31; Stumpf und Lipps a. a. O. — während es sich bei Riemann („Ausdruckskraft musikal. Motive“, S. 51—57) neuerdings hierin einigermaßen zu lichten beginnt, wie gerne hiermit anerkannt sein möge. Noch wird meines Erachtens auch viel zu wenig prinzipiell unterschieden zwischen „Dissonanz“ (Missklang, Verstimmung) eines Einzelklanges in sich oder selbst der Dreiklangs-Töne unter und gegen einander und „Disharmonie“ (Widerklang im „System“ mehrerer Klänge bezw. Akkordfolgen). Also das, was wir hartnäckig noch immer „Konsonanz—Dissonanz“ nennen, sollte doch endlich durchgängig mit „Harmonie—Disharmonie“ nach Übereinkommen richtiger bezeichnet werden.

113) Etwa nach den Worten aus Goethe's „Tasso“:

„Wenn ganz 'was Unerwartetes begegnet,  
Wenn unser Blick 'was Ungeheures sieht,  
Steht unser Geist auf eine Weile still —  
Wir haben nichts, womit wir das vergleichen“ . . . . ?

114) Die alte, so oft schon erörterte und je nach Standpunkt höchst verschiedenartig gedeutete Frage einer „Charakteristik der Tonarten“ werden und können wir an dieser Stelle nicht abermals aufrollen; es muss dem Interessenten genügen, die wichtigeren Hauptquellen zu dieser heiklen Materie nachstehend chronologisch zusammengestellt zu finden. Über die „Ethos“-Lehre bei den Griechen in Anwendung auf die besonderen Tongeschlechter ihrer Musik, sowie über die Fortbildung und Weiterentwicklung dieser Lehre aus dem klassischen Altertum im christlichen Mittelalter bis zu ihrer Ablehnung durch Johannes de Muris im 14. und vollends durch Glarean im 16. Jahrhundert, hat Hermann Abert in seinen beiden so wertvollen Büchern: „Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik“ (Leipzig, 1899) und „Die Musikanschauung des Mittelalters“ usw. (Halle a/S., 1905) die bezüglichen Nachweise gründlich erbracht; aber auch Fr. Aug. Gevaert in seiner „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité“ (1875—81), sowie A. Dechevrens S.J. im ersten Bande seiner „Études musicales“ (1898) und Gerhard Gietmann S.J. in seiner „Musikaesthetik“ (Freiburg i/Br., 1900) haben sich mit dieser antiken Theorie des Einlässlicheren erst befasst. Es folgen seit Einführung der „temperierten Stimmung“ im 18. Jahrh. die moderneren Theoretiker und Aesthetiker: Johann Mattheson (ab 1713); Christian Gottfr. Körner, „Über Charakterdarstellung in der Musik“ (in Schillers „Horen“, 1795); Wilhelm Heinse, „Musikalische Dialogen“ (Leipzig, 1805); Chr. Fr. Dan. Schubart, „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ (1806); E. T. A. Hoffmann an verschiedenen Stellen seiner musikalischen Schriften; Ad. B. Marx, „Über Malerei in der Tonkunst“ (1828); Gustav Schilling, „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Aesthetik der Tonkunst“ (1838); F. G. Hand, „Aesthetik der Tonkunst“ (1837—41); Fr. Theod. Vischer, „Aesthetik (1847—1858)“; M. Carrière, „Aesthetik“ (1859; II, 368—70); Karl Köstlin, „Aesthetik“ (1863—1869); Hermann Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen“ (1863); Carl Stumpf, „Tonpsychologie“ (1883—1890); Max Steinitzer, „Psychologische Wirkungen musikalischer Formen“ (1885, S. 42—53); Hugo Riemann (gelegentlich); Willy Pastor („Musikal. Wochenblatt“; Jahrg. 1889, S. 431 a — hier zugleich Rob.

Schumann mit zitiert); William Wolf, „Ges. musikaesth. Aufsätze“ (1894); C. R. Hennig, „Die Charakteristik der Tonarten“ (Berlin, 1897); Ch. Ruths, „Musikphantome“ (Darmstadt, 1898 — S. 244 f.); Fr. v. Hausegger, „Gedanken eines Schauenden“ (1903, S. 326 ff.); W. Caspari, „Gegenst. u. Wirkung der Tonk. im 18. Jahrh.“ (1903, S. 51); Hermann Stephani, „Der Stimmungscharakter der Tonarten“ („Musik“, IV. Jahrg.); Otto Klauwell, „Studien u. Erinnerungen“ (1904/5); Hermann Schröder, „Ton und Farbe“ (Berlin, 1906); Jodokus Perger, „Josef Rheinberger“ („Musik“, V. Jahrg.); M. Koch, „Zur Charakteristik der Tonarten“ („N. Mus.-Ztg.“; 1906, No. 24); Olga Stieglitz („Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft“; 1906, S. 374 f.); Ferr. Busoni, „Entwurf einer neuen Aesth. d. Tonk.“ (Triest, 1907; S. 108); Paul Ertel (?); Alfred Lorenz, Coburg (unvollendete Dissertation), u. A.

115) Über die sogen. „weiten Harmonien“ als besonders günstige Voraussetzung zu erhabenen Stimmungen (durch wachsende Raum-Anschauung) vgl. Riemann: „Wie hören wir Musik?“ — S. 49 f. Andererseits wäre über die Herkunft und psychologische Bedeutung der Begriffe „weit“ und „eng“ in der wie für die Harmonik wohl nachzulesen: Willy Pastor, „Harmonik und Psychologie“ („Musikal. Wochenbl.“ 1889, No. 36—39).

116) Hier sei zum besseren Verständnis in aller Kürze nur noch folgendes ausgeführt. Die Erklärung der Erhabenheit musikalischer Polyphonie, wie sie Josef Bayer in seiner „Aesthetik in Umrissen“ (Prag 1856; II. Band, S. 91) nicht ohne Geist und Scharfsinn gegeben hat (Herm. Ritter in seinem kleinen Büchlein: „Aesth. d. Tonk. in den wichtigsten Grundzügen“; Würzburg 1886, S. 55 hat diese Stelle ohne nähere Quellenangabe unter „—“ zitiert; ich habe sie erst später a. a. O. im Originale vorgefunden): diese Erklärung lässt es zunächst gänzlich unentschieden, ob eine mathematische oder dynamische Wirkung bei einem solchen Erhabenen vorliege, wenn wir im Hinblick auf sie auch weit eher zu der Annahme eines „Erhabenen des Intellektes“ bei bestimmten kontrapunktischen Wirkungen uns hinneigen. Dagegen bliebe bei allem Erhabenen des Kontrapunktes und des strengen, gebundenen Satzes das Wort Krause's (s. „Anfangsgründe der Theorie der Musik“, S. 16) mehr denn je wohl zu berücksichtigen, dass „in bloss quantitativer Hinsicht der eine ein Tonstück erhaben finden kann, welches nach der Fassungskraft eines andern keineswegs schon das Mass seines Vermögens überschreitet“. Die Relativität der empirischen Seite aller musikalischen Erhabenheit träte damit klarer und klarer nunmehr zu Tage, insofern es eben nur das Unvermögen des Laien, den Tonkombinationen mit dem musikalischen Verstand aufmerksam stets zu folgen, wäre, welches auf Grund solcher relativen „Dunkelheit“ für den jeweiligen Intellekt, rein „assoziativ“, erhabene Gefühle alsbald erregte. Indes wäre hierbei doch zu bemerken, dass wir nicht darin das Wesen des von uns so genannten „Erhabenen der Vorstellung“ in der Tonkunst erkennen möchten, sondern dass es nach unserer Auffassung vielmehr der Kenner und Fachmusiker gerade sein müsste, der eben erst durch sein Vermögen, den Tonverschlingungen, Umkehrungen, Imitationen, Sequenzen und Auftürmungen geraume Weile mit der musikalischen Anschauung nachzukommen, in seiner Phantasie sich auch angeregt fühlen würde, in's Unendliche weiter fortzuschreiten und so das Erhabene — auf ganz anderem Wege

einer gleichsam grenzenlos gewordenen Phantasie — in sich selber zu konzipieren. (Vgl. auch Billrot, der diesen Unterschied zwischen Laien- und Kenner-Urteil im Musikverständnis sehr gut betont hat.)

117) Vgl. a. a. O., S. 35f.: „Das Quantum wird zunächst durch den Intellekt aufgefasst; die Gewaltigkeit oder Gelindigkeit des Vorganges, das Drückende oder Einladende der Erscheinung ist aber nach Schopenhauer doch nur unserem Willen verständlich.“ — Freilich kann dann auch bei der rein quantitativen Vermehrung von Instrumenten oder Vokalstimmen oder Orgelregistern sich schliesslich aus verschiedenartiger „Klangfarbe“ einzelner ein qualitatives Moment wieder ergeben und somit ein Gemischt-Erhabeenes, eine „Synthese“ resultieren, bei der es schwer, wo nicht unmöglich wird, das Einzelne scharf zu trennen. — Zu vergleichen hierzu übrigens noch die „Crescendo“-Theorien bei G. Engel (a. a. O., S. 46 ff.), Max Steinitzer (a. a. O., S. 20) und H. Riemann („Wie hören wir Musik“, S. 12 ff. u. 74).

118) Man vergleiche dazu abermals den in solchen Studien wie Erläuterungen überaus interessanten Billroth, a. a. O.

119) Dieser Begriff der „Einfühlung“ (oder richtiger: „aesthetischen Beseelung“) schreibt sich bereits von Herder's „Pandynamismus“ her (vgl. Rob. Sommer's „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie“ usw.), tritt als solcher — wenn ich nicht irre — zum ersten Male bei Novalis auf und leitet sich nun von Jean Paul und Schinkel über Fr. Th. Vischer, Lotze, Fechner, Wundt in höchst verschiedener Fassung bzw. Deutung bis zu den Neueren: Rob. Vischer, Fr. v. Hausegger, Heinrich Wölfflin, Riemann, Stumpf, Volkelt, Lipps, Külpe, Ad. Hildebrand, Stern, Siebeck, Biese, v. Millenkovich, Unruh, Stephani, Olga Stieglitz u. A. herauf. — Dass dieses „psychologische“ Phänomen noch nicht mit jenem „biologischen“ Vorgange zu verwechseln (oder etwa dieser nur als die materialistisch-physiologische Kehrseite zu jenem zu fassen) sei, den Nietzsche als „Einverleibung“ gerne bezeichnet hat, muss ausdrücklich hierbei hervorgehoben werden, obschon jenes sich mit diesem gelegentlich sehr wohl berühren kann. Wenn aber Konrad Lange, der gegen die „Einfühlungs“-Theorie polemisiert, („Zeitschr. f. Aesthetik“, 1906, S. 39) meint: die Romantiker hätten keine Illusion, sondern nur „Einfühlung“ gekannt, so bleibt da immer noch die Frage: was es dann mit der „romantischen“ Ironie für eine Bewandnis gehabt hätte, die ja doch alles zum Bewusstsein eines „aufrichtigen Scheines“ wieder auf- und sich über sothanes „ehrliches Gespenst“ reinster „Vorspiegelungen“ zur freien Überwindung selbstherrlich alsbald erhob? Legt vollends Olga Stieglitz ihren so beachtenswerten Untersuchungen über „Die Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken“ („Zeitschrift f. Aesth.“ 1906, S. 369 ff.) den Begriff „Einfühlung“ zu Grunde, so ist einmal schon anzumerken, dass sie im weiteren Fortgange der Erörterung diesen Begriff ganz augenscheinlich in der zwiefachen Bedeutung von „Einfühlung“ und „Beseelung“ gebraucht, also bald so — bald so versteht. Und sodann darf bei dieser Gelegenheit vielleicht auch an meinen, in dem Vortrag über die „Lehre der Aesthetik an Konservatorien“ (vgl. „Kongressbuch der Intern. Musik-Gesellschaft“, Leipzig 1907, S. 138 Anmerk. 2) gegebenen Vorschlag erinnert werden: dass wir fortan

grundsätzlich schärfer zwischen den genannten beiden Bezeichnungen unterscheiden und von „Beseelung“ füglich nur da sprechen sollten, wo wir das Anorganisch-Mechanische (den Fall eines Steines, das Emporschiessen eines Wasserstrahles, das Bcharren eines Felsens usw.) durch entsprechende „Einstellung“ mit einem Überschuss aus unserem Eigenleben seelisch ausstatten und ihm unsere Persönlichkeit gleichsam leihen, während wir beim „Einfühlen“ umgekehrt durch „Einstimmung“ auf ein anderes organisches Leben unser eigenes geistiges Innere eben aus der reichen Gemütswelt und dem persönlichen Seelenbereiche z. B. eines Kulturträgers, d. h. genialen Schaffenden oder ausübenden Künstlers, wesentlich stärken, bereichern, erweitern und vermehren.

120) Selbst ein Franzose, wie Georges Bizet, findet Beethoven nicht etwa unverständlich, sondern einfach „überwältigend“ (vgl. „Musik“ VI, 9); und sogar von den in's Technische dieser Kunst nicht näher Eingeweihten ergeben mit grosser Einhelligkeit ganz ähnliche Aussprüche — so lässt z. B. Griepengerl in seiner „Beethovener“-Novelle (S. 65) die schlicht-einfache Cäcilie den Vater fragen: „Wie kommt es aber, dass so erhabene, ernste Werke wie die Beethoven'schen Sinfonien zu solch' einstimmigem Enthusiasmus ein Publikum hinreissen können, welches eben nicht als das sinnigste bekannt ist?“ — Ganz besonders scharf und prägnant aber findet sich Beethoven's Erhabenheit und ein gewisser Gegensatz zwischen Mozart und Beethoven = „Schön“—„Erhaben“ schon herausgearbeitet in E. T. A. Hoffmann's bedeutsamen Schriften musikaesthetischen Inhaltes, mit welchen dieser „Romantiker“ gleichsam zum „Spruchsprecher“ der neueren Musikaesthetik geworden ist und den späteren „Neudeutschen“, insbesondere einem Rich. Wagner, geradezu die Zunge gelöst hat (Paul Moos, „E. T. A. Hoffmann als Musik-Aesthetiker“ — „Musik“ VI, 14 — hat mit dieser nachträglichen Studie ein peinliches Versäumnis seiner „Mod. Musikaesthetik in Deutschland“, s. S. 33 vorliegender Schrift, in überaus anerkennenswerter Weise nun wieder gut gemacht). Man vergleiche hierzu R. Wagner's Jugend-Novelle aus dem Anfange der 40er Jahre „Ein glücklicher Abend“ (in Bd. I seiner „Ges. Schr.“) mit ihren musikalischen Betrachtungen, von denen bis zur tief sinnigen Jubiläums-Abhandlung aus dem Jahr 1870 über „Beethoven“ (im Bd. IX ebenda) eine gerade, in sich durchaus beharrliche und folgerichtige, Linie geht!

121) Otto Waldapfel (a. a. O., S. 6—10) beschreibt es, verhältnismässig recht anschaulich und jedenfalls typisch, ganz ähnlich, wenn er sagt: „Die Blüte der ‚idealschönen‘ Musik ist längst vorüber und war einer Zeit beschieden, da die Bestrebungen der Kunst auf die Bewältigung des ungefügten Rohmaterials zur Bildung des Gemessenen, Erhabenen, ‚Idealschönen‘ ausliefen. Die eigentliche Abrundung des Periodengefüges bezeichnet bereits das Sinken eines plastischen Elementes (? D. Ref.), und aus dem hohen Styl wird der schöne, elegante; jener auf deutschem Gebiete durch Gluck, dieser durch Mozart und teilweise Hayd'n vertreten, während im Rohmaterial noch Händel und Bach arbeiten, Beide indes das Grösstmögliche in ihrer Weise leistend und noch heute die Basis deutschmusikalischen Schaffens gewährend. Nach dem Glanzpunkte des schönen Styles trat die Charakteristik und das überwiegende Moment des Ausdruckes ein mit Beethoven, der zur Darstellung (!) des Erhabenen sich nicht der einfachen Mittel der Vorzeit begnügte,

sondern auf kühne Kombinationen sann. Auch das ‚Idealschöne‘ beginnt immer spärlicher zu werden; das Subjekt und seine Gefühlsreflexe treten in den Vordergrund und werden zur Maxime der Nachfolger Beethoven's, die einen dem Schönen mehr zugewandt, Schubert, Mendelssohn, Spohr, Weber, die andern überwiegend dem Ausdruck ergeben, Chopin, Schumann, Wagner, Liszt. Haben erstere Werke von wahrhaft klassischer Schönheit aufzuweisen, so finden sich bei letzteren wiederum Partien von sehr fragwürdiger Schönheit (= Erhabenheit? D. Ref.), die nur in Rücksicht auf ihre Charakteristik ihre Bedeutung behaupten, während ihnen der auf das ‚Idealschöne‘ bedachte (!) Hörer und Beobachter seine Teilnahme versagt. Die historische Entwicklung ist eben die mit Winckelmann übereinstimmende Auffassung“ (? geht konform der W'schen Auffassung).

122) Es ist — wohlgemerkt: der Physiologe! — Th. Billroth, der (a. a. O., S. 61 f.) den in diesem Zusammenhange doppelt bemerkenswerten Anspruch tut: „Ich bin überzeugt, dass Beethoven in seiner letzten Periode nicht wesentlich anders, wenn auch vielleicht Anderes, komponiert hätte, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sein Gehör in voller Integrität bis zu seinem Lebensende zu behalten. Dass der (für mich wenigstens) so oft hässliche (!) Klang mancher polyphoner Sätze aus seiner letzten Zeit und eine gewisse nervöse Unruhe in manchen seiner letzten Kompositionen direkt durch seine Taubheit bedingt gewesen sein sollte, ist unwahrscheinlich, weil er daneben doch auch wieder wunderbar schön (!) klingende Melodien und Harmonien schuf. Die Ursache der genannten Erscheinung liegt vielmehr in seinem grübelnden (?), immer Ungewöhnliches suchenden Charakter und den sprunghaften Stimmungen, denen er unterlag und worauf seine Taubheit gewiss einen wesentlichen Einfluss hatte.“ (Also indirekt!) Man vgl. dazu noch ebenda, S. 20 — es ist eben der Weg, weg vom Gemessenen, Gleichmässig-Gewohnten, hin zum Ungewöhnlich-Erhabenen; „dionysischer“ Rausch, nicht mehr „apollinischer“ Traum in Ruhe und Gesetztheit.

123) Vgl. Kant's „Kritik der Urteilskraft“; dass Beethoven's reges Bildungsbedürfnis in diesem (1790 bekanntlich erschienenen) Werke gelesen haben muss, geht klar wiederum aus des Philosophen Randbemerkung zu § 49 hervor, allwo der Königsberger genau jenen ägyptischen Weisheitsspruch aus dem Tempel der Isis anführt, den ja der Wiener Tonmeister später eingerahmt auf seinem Schreibtische stehen hatte! „Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt, oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden“ — fügte (a. a. St.) Kant selber noch hinzu.

124) Vgl. auch Stephani; a. a. O. S. 61, Anm. 3. — Übrigens wird ganz der selbe (Horazische) Gedanke auch in Faustens berühmtem Jamben-Monologe „Erhab'ner Geist“ usw. (im I. Teile des Goethe'schen Gedichtes), und zwar von den Worten: „Und wenn der Sturm“ — bis „tiefe Wunder öffnen sieht“, ähnlich wiederum umschrieben.

125) In der Tat sind besagte „Skizzenbücher“ gerade in dieser Hinsicht und nach gedachter Richtung hin von höchstem, allergrösstem Interesse. Verfasser hat die auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Hefte und Bücher persönlich eingesehen und verweist im Übrigen auf Nottebohm's verdienstvolle,

bezügl. Veröffentlichungen. — Dieses „Dem Stoff erst Abringen“, dieser hieran gleichsam anschaulich ersichtliche und offenkundig werdende „Kampf zwischen Unendlichem und Endlichem“, solches (Schiller'sche) „Überlegensein des menschlichen Geistes in seiner grössten Tiefe“ über die schnöde Materie bestätigt uns im letzten Grunde gewiss nur unsere Auffassung von dem in der Schönheit eingegangenen „Kompromiss“, der nur scheinbaren, vergänglichen Versöhnung und dem täuschungsvollen Frieden zwischen jenen beiden Gegensätzen im Schönen, bezw. von der Aufdeckung dieses „Kompromisses“ und der Störung dieser Pseudo-Harmonie eben im Erhabenen. Es liegt ein unausweichlicher Konflikt in der Welt, ein Konflikt, resultierend aus dem Widerstreit dieser beiden Gewalten, ein Widerstreit der Idee gegen die Realität; die Idee muss dem Stoff erst wieder entronnen werden, d. h. mit anderen Worten: diese Idee, in stofflicher Darstellung mit dem Übergewicht der Idee auftretend, ist erhaben *i. e.* „nicht mehr schön“. (M. Hauptmann: „Briefe an Spohr u. a. Neue Folge, herausgegeben von Dr. F. Hiller“; Leipzig 1876, S. 94 — spricht, wie so viele „alte Knöpfe, die nicht mehr knöpfen“, bei Beethoven freilich von einem „Übermass poetischen Inhaltes, dem es noch nicht überall gelingen will, sich künstlerisch formal zu gestalten.“) Und dieser selbe Zusammenhang bestätigt sich auch nur, wenn wir bei Goethe einmal hören: Beethoven habe die Welt „detestabel“ gefunden. Ganz anders nun aber bei Mozart: hier bestand nie ein Konflikt, oder aber der Kampf ist wenigstens schon vollbracht und liegt hinter dem Werke, als dessen Voraussetzung — „Spiel“! Nach Franz Brendel („Gesch. d. Musik“; 5. Aufl., S. 307) ist Mozart „von Haus aus in sich versöhnt“; und Naumann („Illustr. Musikgeschichte“ S. 765 Anm.) meint treffend, der Triumph z. B. des Schlusses der „Jupiter-Sinfonie“ sei „kein vor unseren Augen erst gewordener, aus Kämpfen erst hervorgegangener, sondern ein von Anfang an der Dinge schon bestehender“ usw.; Grillparzer aber singt von ihm: „Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel, das mit ihm eins und einzig war, das Schöne.“ — Übrigens bleibt es interessant und belehrend zugleich, just in diesem wichtigen Zusammenhang und zur Erkenntnis des historischen Werdens jener neuen Musikanschauung mit und seit Beethoven, doch noch eine „Stimme aus der Vergangenheit“ herbeizuziehen, die jene Frage (ob noch nicht oder nicht mehr „schön“?) in Anwendung auf das musikalische Gebiet bereits im Jahre 1858 ungemein zeitgemäss, wenngleich in dem Hauptpunkte nur wieder unzulänglich, erörtert hat. Es ist nämlich der selbe Franz Brendel, der in seiner höchst lesenswerten Broschüre über „Franz Liszt als Symphoniker“ (Leipzig 1858/59; S. 31) nachstehendes ausführt: „Alle Kunst besteht aus zwei Faktoren, Geist und Sinnlichkeit, Idee und Erscheinung. Die Art, wie beide sich durchdringen, das Übergewicht des einen über dem anderen, bestimmt die jedesmalige besondere Stufe. Anfangs überwiegt das Geistige, und der Fortgang besteht dann weiter darin, dass diese Seite bestrebt ist, des sinnlichen Materials mehr und mehr sich zu bemächtigen, bis sie endlich darin sich verliert, darin ihren Untergang findet. Die Kunst gelangt allmählich in den Besitz der gesamten Technik und gefällt sich schliesslich mehr und mehr in der Hervorhebung dieses Momentes. So besteht das Wesen des Erhabenen in dem Übergewicht des Geistigen über das Sinnliche, die Stufe der Schönheit aber wird erreicht,

wenn beide Seiten vollständig sich decken — in der Kongruenz von Idee und Erscheinung sonach, in einem vollständigen Ineinanderaufgehen, das keinen Überschuss nach rechts oder links mehr zulässt.“ Der Verf. geht nun streng historisch zu Werke und sucht an den historischen Erscheinungen von Palestrina und Bach über Hayd'n — Mozart hinweg bis auf den späteren Beethoven diese besonderen Stufen im einzelnen genauer nachzuweisen. Wie aber „auf den früheren Stufen des Erhabenen der Geist noch nicht vollständig der sinnlichen Seite sich bemächtigt hatte (?), so greift derselbe jetzt wieder darüber hinaus; während er dort noch nicht hinein war, so ist er hier bereits wieder darüber hinaus; es liegt also eine umgekehrte Erhabenheit im Sinne der gegebenen Bestimmung vor“ . . . . (S. 33). „Die Forderung der Erscheinung, der sinnlichen Seite, beginnt zurückzutreten, weil die Idee, das geistige Element, das Übergewicht erhält; die Schranken werden durchbrochen, jedoch nur, um ein Grösseres zu erreichen. So gelangt Beethoven zugleich zur höchsten Bestimmtheit des Ausdrucks, zum Dichterischen, durch die IX. Sinfonie zur Auflösung der Instrumentalmusik in der bisherigen Form und auf der bisherigen Stufe des Bewusstseins.“ — Man sieht, es ist dies eine ganze Aesthetik *in nuce*, die nur darin (durch die Hegel'sche Terminologie arg missleitet) noch irrt, dass sie eine zweimalige, doppelte Form der „Erhabenheit“ annimmt und die aus der Schönheit sich losringende bereits eine „umgekehrte“ nennt; während doch viel eher die vor der „Schönheit“ liegende Daseinsform des Geistes und der Idee, in ihrem Ringen nach Gestaltung mit der Form (nicht aus der Form wieder heraus, sondern in sie erst hinein!), als „Hässlichkeit“ oder doch „Unvollkommenheit“ hätte angesprochen werden müssen. Nicht als ob damit schon gesagt wäre, dass nun etwa Palestrina auf einmal unter die Kategorie des Hässlichen zu fallen käme; begründet doch dieser Meister selbst wieder den Durchbruch der Erhabenheit gegenüber einer Schönheit, die bereits vor ihm technisch gewonnen wurde und aus einer früheren mehr stofflichen „Hässlichkeit“ sich entwickelt hatte, welche weit vor ihm und seiner Zeit schon zu liegen kam.

126) Wenn mir ein namhafter Literaturhistoriker in ähnlichem Sinne einmal sagte: es sei „kein Zweifel, bei Beethoven fühlten wir uns immer in die Höhe gehoben, bei Mozart dagegen meist auf der Erde, dabei in einem gewissen angenehmen Gleichgewichte, zwar des Friedens, aber nicht der erst durch siegreichen Kampf gewonnenen Versöhnung“, — so frage ich mich unwillkürlich: Ist es nicht das wohlbekannte Gefühl jenes uralten Gegensatzes und ewigjungen Gegenbildes vom „modernen“ und vom „goldenen“ Zeitalter eines verlorenen bezw. wiedergewonnenen und des von Anbeginn an ungetrübten Paradieses, von „Sentimental“ und „Naiv“? Man könnte mir hier freilich einwenden, dass sich ja doch auch bei Mozart (z. B. im „Don Juan“, in der „Zauberflöte“, im „Requiem“ usw.) einzelne, wahrhaft „erhabene“ Momente finden und empfinden liessen. Immerhin hätte man dabei wohl vergessen: einmal, dass wir uns zunächst nur an die absolute Tonkunst ohne Mitwirkung poetischer Mittel eines Textes, Vorganges od. dgl. hier halten wollten; und sodann, dass das eben ein gelegentlich „Erhabenes“ formaler Elemente in der Musik (vgl. unser voriges Kapitel) betrifft — wie es denn keinem vernünftigen



Menschen jemals einfallen wird, solche erhabene Wirkungen z. B. in Mozart's „Jupiter-Sinfonie“ etwa zu leugnen; dass wir bei und seit Beethoven aber ein „Erhabenes der Musik“ schlankweg meinen, also ein für den Styl dieses Meisters grundlegendes, charakteristisches und typisches gerne bezeichnet haben möchten, was späterhin immer deutlicher noch hervortreten soll. Auch Fel. Draeseke scheint uns das neuerdings doch zu meinen bezw. zu unterstreichen, wenn er sagt („Der Wechsel im Musikalisch-Schönen“ — Leipziger „Signale“, 1907 No. 39/40): „Wenn die reine Schönheit in Frage kam, wandten sich Aller Augen auf Mozart zurück; . . . . selbst das Erhabene wird uns (bei ihm) stets von der Schönheit verklärt.“

127) Was uns für seine Theorie gleich zu allem Anfang einnehmen muss, ist der Umstand, dass sie die Gesetze der Aesthetik aus einer so überragend genialen Erscheinung wie Beethoven nachträglich erst zu ziehen sucht (ganz so, wie auch ein Aristoteles ehemals seine Poetik nur auf Grund des antiken klassischen Drama's verfasst haben konnte, oder selbst Goethe und Schiller aus ihrem künstlerischen Produzieren sich die aesthetischen Regeln erst gewonnen haben); nicht aber tut sie das, was so Viele tun: dass sie nämlich einem Beethoven die alte, von Vorurteilen strotzende, Normativ-Aesthetik entgegenhält und jenes sein Mass auf Grund solcher dann einfach „massregelt“.

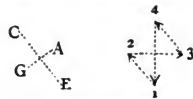
128) Sollte Herder wirklich nur dieses „Erhabene“ als spezifisches Charakteristikum der Musik und ihres Wesens aufgefasst haben — und das wäre ja bei ihm und seinen, sonst so produktiven, Ideen gar nichts so Ungewöhnliches, dann wären seine Sätze beinahe samt und sonders von uns wohl zu akzeptieren und hier an diesem Orte selbst als Beläge mit beizuziehen. Leider aber hat er über seine Ansichten nicht ganz die wünschenswerten, genügende Klarheit verbreitet, noch sich mit erschöpfender Gründlichkeit hierüber ausgelassen. Immerhin habe ich die entschiedenste Empfindung, dass Herder ganz ungleich mehr Beachtung verdiente, als ihm für gewöhnlich leider geschenkt wird; und ich möchte darum auch meinerseits nicht versäumen, auf eine jüngste Publikation noch hinzuweisen: „Herder's und Kant's Aesthetik“ von Günther Jacobi —, die sich (S. 140 ff.) in sehr glücklichen Feststellungen über den prinzipiellen Unterschied zwischen diesen Beiden neuerdings ergeht. Dieser Unterschied bestünde, nach besagter Monographie, vor allem darin, dass es sich um „verschiedene Ausdeutung der Bewusstseinsakte“ handelt; „was Kant in der aesthetischen Lust als Anspruch auf Allgemeingiltigkeit versteht, gilt bei Herder als Hinneigung des Bewusstseins zum Gegenstande usw. Letzten Endes ist es also der Unterschied des methodischen Verfahrens, der Beide trennt: Kant bemüht sich, die Entstehung des aesthetischen Erlebnisses zu klären, Herder analysiert seinen Aussage-Inhalt; und diese Methoden stehen sich auch in der heutigen Psychologie gegenüber“. (Dies noch nachträglich zu S. 54 ff. im Haupttexte vorliegender Schrift.)

129) Vgl. hierzu auch ebenda S. 128: „Das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen, namentlich der bildenden, Kunst dadurch, dass seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt.“ Bei diesem letzteren Satz wird man sich allerdings nicht ganz

klar darüber, inwiefern etwa eine logische Täuschung Wagner's vorliegen könnte, so dass es, genau betrachtet, am Ende heissen müsste: „Dadurch dass“, oder „Insoweit“ das Drama die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen Kunst, überragt, liegt seine Wirkung eben einzig im „Erhabenen“. (Erhaben über alles andere!) In diesem Falle wäre der Satz freilich nicht in gleicher Weise für uns brauchbar.

180) Man vgl. hierzu nochmals den Ausgangspunkt unserer Untersuchungen, besonders S. 45 und Anm. 9 oder 11 dieser Schrift.

181) Vgl. Em. Kastner's „Wiener Musik-Zeitung“, Jahrg. 1886 No. 34: „Einige neu aufgefundene Gedankenspäne“ von L. Schäffer; auch W. A. Ambros sprach einmal von einer „Augenmusik“, und ein wissenschaftlich gebildeter Musiker versicherte mir gelegentlich, dass er bei dem Ertönen des Glocken-Motives im „Parsifal“



stets den Eindruck eines „Kreuzes“ erhalte. In letzterem Falle könnte es ja immerhin schon der vom Stabe des Dirigenten bei diesem  $\frac{4}{4}$ -Takt beschriebene Weg sein, was zu solcher Assoziation linearer Phantasie anregt. — Ob die von Chr. Ruths späterhin (Darmstadt 1898) aufgefundenen „Musik-Phantome“ und das von diesem Gelehrten dabei gleich mit aufgestellte „Gesetz der Substitution“ hierher gehören oder doch mit hereinspielen, lasse ich vorläufig für alles Nachfolgende noch eine „offene Frage“ sein; zweifellos scheint mir, dass es sich dabei mindestens ebenso sehr und vorwiegend auch um plastische Anschauungen und malerische Empfindungen (Farbenmotive) dreht, nicht allein mehr um „lineare“ Vorstellungen, die ich zum Nachweise der räumlichen Assoziationen beim zeitlichen Musikhören zunächst hier verfolgen will.

182) Es ist strenge daran festzuhalten (und muss hier noch ganz besonders ausdrücklich betont werden), dass die Musik damit nicht etwa schon aus ihrer Rolle fällt, wenn sie, das „Zeitliche“ in den Hintergrund stellend, sich hiermit vor allem in eine räumliche Sphäre begibt; es soll vielmehr mit diesen Darlegungen nur die Tatsache von dem zeitweiligen Auftreten einer Art von graphischer Nötigung konstatiert sein — eine Zeichnung, welche sich aus den Linien herzustellen scheint, die eben die Kraft in ihrer zeitlichen Bewegung beschreibt. Als moderner Aesthetiker zitiere ich Schilling's, nun bereits 70jährige, „Aesthetik der Tonkunst“ nicht gern als Beleg, bekenne aber doch, dass der Verfasser mit seinen anregenden Untersuchungen über die inneren Beziehungen zwischen Rhythmus und Anschauung, Bewegung und Zeichnung usw. (S. 107, 144, 145 u. f.) schon gar manches hellere Streiflicht auf unsere Frage geworfen hat, wenn immer auch viele der von ihm daran geknüpften Erörterungen heutzutage so gut wie antiquiert erscheinen müssen. Ebenso spricht Hugo Riemann eigentlich gern und häufig von „melodischen Konturen“, „melodischer Zeichnung“, „unruhiger Zickzack-Linie“ oder „geglätteten (applanierenden) Linien einer Melodiebewegung“ und von der „Zeichnung grösserer Linien in der Motivbildung“ (vgl. „Elemente d. musik. Aesth.“, S. 164, 186 ff.). Auch Marcus („Musikaesth.

Probleme“, S. 124) berührt neuerdings das „fast lineare Gepräge“ so mancher Tonfolgen, verliert sich alsbald aber in seine architektonischen Spielereien und spricht am Schlusse davon, dass „ein Notenblatt einem Bauriss ähnele“ (wie Friedrich v. Hausegger, nach Rob. Schumann, einmal — vgl. Seidl, „Wagneriana“ II, S. 500ff. — von dem Eindrucke des „Notengebälkes“ spricht), womit denn ganz ersichtlich nicht mehr die „graphische Nötigung“ des vom musikalisch ertönenden Kunstwerke herrührenden ästhetischen Eindruckes, sondern die blosse äussere Erscheinung der Notenschrift gemeint ist. Obendrein gilt es, scharf zu unterscheiden zwischen dem „Räumlichen in der Musik“ als direktem und wiederum als assoziativem Faktor.

133) Schon die uralte Musikaesthetik von Chr. W. Müller (vgl. S. 271ff. a. a. O.) scheint eine schwache Ahnung davon gehabt zu haben; auch bei Max Steinitzer war es mir interessant, diese Frage (a. a. O. S. 62 und 75) immerhin mit angeschnitten zu finden. Sehr richtig bemerkt da der Verfasser: „Derartige Formen würden als solche keine grössere Wirkung haben als analoge Linienbeispiele; nur die Klangfarbe, in der sie eben gerade auftreten, ist es, welche ihnen tiefere Wirkungen sichert.“ Als Beispiel der Veranschaulichung einer Wellenlinie gibt er ein Motiv mit umgekehrter Wiederholung. Wer sagt

mir aber, warum mir  rundlicher und darum

charakteristischer erscheinen will als sein ? Die

Ansicht eines werten Freundes: „das Moment des ‚Fließens‘, d. h. der gleitenden Bewegung, komme in den nach Auflösung verlangenden, noch nicht in sich abgeschlossenen der beiden hier vorgeführten Akkord-Zerlegungen mehr zur Geltung“ — sei hier, ohne weitere Kritik, wenigstens registriert. Wir werden noch weiterhin darauf zurückkommen. Ohne Zweifel jedoch verschwindet alles „Gleitende“ der selben Tonfigur, so bald wir sie — statt *legato* — *staccato* wiedergeben.

134) Sehr schwer dürfte der Unterschied zwischen diatonischer und chromatischer (oder gar erst der Unterschied zwischen harmonischer und melodischer Moll-) Skala hinsichtlich einer objektiven, graphischen Darstellung, wie erst recht bezüglich der subjektiven Vorstellung davon, zu bestimmen sein. Glauben wir schon in der „diatonischen“ Skala eine kontinuierliche

Linie zu erblicken:  (ebenso auch abwärts), so

müsste uns folgerichtiger Weise die „chromatische“ Skala einen noch weit kontinuierlicheren Eindruck hinterlassen. Aber gerade das Gegenteil davon scheint sich bei uns einzustellen: sie macht uns weit mehr den Eindruck einer

unterbrochenen, je nach *Legato* oder *Staccato* in Ringelbewegung oder kantigen Zacken an- bzw. absteigenden Linie. Freilich bekenne ich gern, dass ich mich vorderhand ausser Stand sehe, eine genügende Erklärung dieses interessanten Phänomens zu liefern und daher jedem dankbar sein würde, der sich vielleicht durch diese meine Andeutungen zu weiteren Forschungen anregen lassen und über kurz oder lang das vorliegende Fragezeichen befriedigend beantworten würde; seit dem Erscheinen der ersten Auflage vorliegender Schrift ist mir leider nichts Derartiges bekannt geworden. (Schilling fasst sowohl die „diatonischen“ als auch die „chromatischen“ Tonleitern wie gerade Linien auf, vgl. a. a. O. S. 145.)

185) Ich mache bei dieser Gelegenheit noch auf ein weiteres Phänomen — *NB:* nicht „Phantom“! — besonders aufmerksam, das mich gar oft beschäftigt hat; indem ich nämlich Rob. Schumann's „Wiegenlied“ aus den poetischen „Kinderszenen“ für Klavier, den Schluss von R. Wagner's „Walküre“ (genauer Brünnhilden's Einschläferung), ferner die Wiegel-Weisen aus Peter Cornelius' „Weihnachtsliedern“ No. 1 und in Philipp Wolfrum's „Weihnachts-Mysterium“ hier nenne und dabei die Frage aufzuwerfen mir erlaube: Hat man da, bei aller individuellen Verschiedenheit der Faktur in Tonart, Harmonisation, Klangfarbe usw., nicht doch ein gemeinsames Motiv, den verwandten Zug und jene typische Linie schon entdeckt, welcher deutlich (und zwar nach der im Haupt-Texte entwickelten Massgabe) ein Charakter des Wiegens (Einwiegens) aufgeprägt erscheint? Zumal an Schumann und Wagner wird die Ähnlichkeit frappant genug, wenn wir nur erst den Dur-Mittelteil bei Ersterem mit der bekannten, stereotypen Orchesterfigur des „Feuerzauber“-Schlusses bei Letzterem zusammenhalten:

Schumann:

Wagner:

Besagtes Schumann'sches Wiegenlied („Kind im Einschlummern“) hatte aber in seinem ersten (Moll-) Teil folgende Gestalt:

The image shows the first system of a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff (upper voice) and a bass clef staff (lower voice). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the upper voice, often beamed together, and a corresponding accompaniment in the lower voice. The first system contains four measures. The second system also contains four measures and ends with the abbreviation 'usw.' (et cetera).

Also abermals die Gegenbewegungen von Unter- und Oberstimme, gravitierend gegen einen feststehenden, ruhenden Mittel- und Schwerpunkt — Orgelpunkt  $\sharp$  in den Mittelstimmen! Nun schreibt Ed. von Wölfflin („Zur Geschichte der Tonmalerei“; Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akad. d. Wissensch., München 1897 — S. 229), der sehr hübsch zugleich ausführt, wie der Tonkünstler nicht einen „Kahn vorzaubern“, wohl aber „das Schaukeln“ vorführen kann, was in unzähligen „Barcarolen“ doch geschehe; „keine Wiege, sondern nur deren wiegende Bewegung“ — er schreibt: „Schon in einem Wiegenlied von Nikolaus Zang aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, welches sich auf die Geburt Christi bezieht, finden wir in Ober- und Unterstimme, ja auch in den Mittelstimmen, Gegenbewegung; bei dem Textworte ‚wiegen‘ bewegen sich die sechs Singstimmen in sich wiederholenden Figuren teils auf-, teils abwärts, womit eben das Schaukeln zum Ausdrucke [er hätte hier ruhig auch sagen können: zur Veranschaulichung, Darstellung] kommt“. Finden wir also auch in den Mittelstimmen der Einleitungs-, Zwischen- und Schluss-Spiele (Klavier) von P. Cornelius' erstem „Weihnachtsliede“ ein vordringlich-auffälliges  $d'-e'-d'$  als *ostinato* für jenes freudig schaukelnde Umspielen der Melodie vor, wie ähnlich wieder in No. V bei Phil. Wolfrum („Die Geburt Christi“, a. a. O.) eine, einen festen Punkt (diesmal den Grundton) gleichsam überschaukelnde, bezügliche Wiege-Figur, so scheint sich damit nicht nur etwas wie bewusste Absicht solch' graphischer Eindrücke und linearer Anschauungen (für die jeweilige Musikwirkung auf Andere) bei den betreffenden Komponisten uns ergeben zu haben, wir sind dabei vielleicht sogar auf eines jener „Ur-Typen“ und „Elementar-

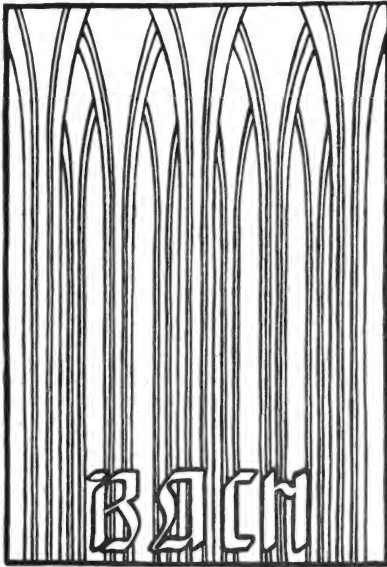
Motive des allgemeingültigen, gemeinverständlichen Ausdruckes bzw. seiner suggestiven Zeichnung bereits gestossen, wie sie den Gegenstand so verdienstlicher Forschungen und neuerer Studien von K. Steinfried, H. v. Wolzogen-Elie Poirée-C. Mey und H. Kretzschmar (vgl. S. 12 u. 18, Anm. vorliegender Schrift) bekanntlich ausmachen. Jedenfalls wollten wir die Untersuchung bis zu diesem Punkte auch unsererseits gefördert haben.

186) Weitere Beispiele s. u. A. bei W. Tappert oder Franz Dubitzky: „Notenmalerei und Notenscherze“ — „Bl. f. Haus- u. Kirchenmusik“; Jahrg. 1906, Juniheft.

187) Auch von Th. Billroth (a. a. O. S. 143f.) und selbst von der, mit dem Werk und seiner programmatischen Unterlage noch gänzlich unbekanntem, Versuchsperson des Herrn Ch. Ruths (vgl. „Musik-Phantome“, S. 65)! — Wenn mir Meister Robert Franz, im unmittelbaren Anschluss an die Lektüre dieser Stelle, unter'm 18. März 1888 persönlich schreibt: „Was besagt nun aber dieselbe Figur (Note für Note), welcher sogar der antwortende Niederschlag folgt, im vierten Satze der Sonate (Trio) des ‚Musikalischen Opfers‘ von Seb. Bach? Kein Mensch wird dabei an glucksendes Wasser denken, sondern sich einzig und allein an den graziösen Linien der Tonverhältnisse erfreuen“ . . . so trifft dieser Einwand keineswegs den Kernpunkt der Streitfrage, da er mir ja die Zeichnung für eine nachgehende Anschauung selber zugibt, indem er die „Linien“führung auch dort ausdrücklich wieder konstatiert. Lediglich auf den Nachweis einer gewissen Nötigung zum Verfolgen von ‚graphischen‘ Momenten an dem Gehörten (mit dem „Auge des Ohres“!) kommt es mir hier zunächst an, und erst weiterhin allerdings auch auf die daran unmittelbar einsetzenden, plastisch-ideellen „Assoziationen“. Käme hier eine besonders organisierte, lebendig „einfühlende“ oder auch „beseelende“ Phantasie auf Grund naheliegender Analogien zu einem Wasser-Eindrucke, so vermöchte sie der Altmeister (Bach) zum Mindesten auch nicht daran zu hindern. Wir wollen aber gewiss die bald mehr, bald minder zwingende „Klangfarbe“ dabei nicht ausser Acht lassen, wovon weiter unten!

188) Hierzu wieder eine notwendige Anmerkung. Friedrich Rösch („Musikaesthetische Streitfragen“) sagt einmal, es sei zu den „Baukunstzeiten der Musik“ der Kanon „der in Musik gesetzte gotische Dom“; er sei, von Grund aus, „dogmatische Architektur“. Aber, mit Verlaub, das ist nicht ganz richtig: „der in Musik gesetzte romanische Dom“ muss es doch wohl heissen; die „Fuge“ erst wäre so etwa jener „gotische“, denn ihr Quinten-Thema steht zum Oktaven- oder Gleichstufen-Thema des „Kanon“ (Quinte = ungefähr  $\frac{1}{2}$  Oktave) so etwa wie der halbierte Spitzbogen zum ganzen Rundbogen — wenn anders man schon diesen (etwas krampfhaften) Vergleich mit Ernst durchführen will. Weit besser freilich fährt man, meines Erachtens, und ungleich fruchtbarer auch wird die Betrachtung, wenn man sich die Frage vorlegt bzw. einmal gewissenhaft zu beantworten sucht: „Warum wohl wirkt Bach's Kontrapunkt, im Verhältnis und Gegensatze zu derjenigen eines Palestrina, die mehr analog der romanischen Baukunst berührt, auf unser Gefühl wie gotische Architektur?“ — und wir haben, denk' ich, um so mehr Veranlassung, ihr gerade in diesem Zusammenhange sorgfältigst einmal nachzugehen, als sie

uns abermals wieder auf die linearen Momente zugleich hinweisen dürfte und auf „graphisches“ Wesen in der Tonkunst hinzuführen scheint. Denn, dass Seb. Bach's Weise objektiv durchaus in solcher Art der Spitzbogenform, eben als „gotisch“, auch empfunden wird, das geht zur vollen Evidenz schon aus dem von moderner Künstlerhand feinsinnig entworfenen Programmblatt für seine Werke



(mit gütiger Erlaubnis des Künstlers, Herrn Heinrich Hönich-München, aus einem Reichenberger Konzertprogramm des Pianisten Leo Kestenber)

hervor, das mit freier, zeichnerischer Phantasie genau diese allgemeine Empfindung in's „Lineare“ umgesetzt, „stylisiert“ und „symbolisiert“ hat. Bekanntlich entstand der „gotische“ Spitzbogen aber ursprünglich durch Differenzierung, Teilung des „romanischen“ Rundbogens:



Halten wir nun Palestrina's Tonmaterial, das im Wesentlichen doch auf den diatonischen alten „Kirchentönen“ (entwickelt aus den antiken Tongeschlechtern) beruhte, mit Bach's bereits auf dem „temperierten System“ ruhender Chroma aufmerksam zusammen, so haben wir — meine ich — dort in der

linearen Zeichnungs-Vorlage nicht nur die analoge Veranschaulichung, sondern auch die innere Erklärung, eine natürliche Grundlage und wissenschaftliche Rechtfertigung für unser lebendiges, doch dunkles, Gefühl: „Chroma“ bedeutet ja die prinzipielle Auflösung (Durchbrechung, Teilung) in lauter Halbtöne jener „diatonischen“ Grundskalen, die sich vorwiegend in Ganztönen (und jedenfalls nur in einem Wechsel von 5 Ganz- mit 2 Halbtönen) ergangen hatten. Das Spitzig-Eckige hier, zum Unterschied vom Rundlichen dort, es wäre somit auf dem Umwege des „Linearen“ als „empirischer Befund“ tatsächlich nachgewiesen. Ja, es liesse sich sogar noch weiterhin „anmerken“ bezw. es wäre hier noch besonders darauf hinzuweisen, dass die Umsetzung oder Umdeutung des „Tonalen“ in's „Lineare“ meist auch sehr klar die Unterschiede der besonderen Styl-Charaktere verschiedener Zeiten ganz unschwer ergibt. Namentlich in der „graphischen“ Auswirkung alles Verzierungswesens der musikalischen Melodik, in der äusseren Plastik also just unserer Tonkunst mit „zeichnend“-bezeichnenden Floskeln, Fiorituren, Koloraturen, Vorschlag und Vorhalt, Arabesken, Trillern und Figurationen usw. liegen die Merkmale der jeweiligen Zeitmode: des Renaissance, des Barock und der Allonge-Perücke (Händel!), des Rokoko und seines Zöpfchens (Haydn!), ganz ersichtlich zu Tage, so dass am Schnörkel, Auswuchs, Ornament, Schmuck-Überschuss, in Grundriss wie Struktur und Aufriss — übertragen und formuliert auf die letzte, einfache „Linie“, gar oft Styl-Erkenntnis und Styl-Verständnis exakt einsetzen können. Kraft des plastischen Vermögens jener „Melismen“ einer Eurhythmie und Symmetrie, sowie Dank ihrer dringenden Hinleitung zu formaler Nach-Zeichnung — sei es in komplizierter graphischer Aufnahme oder nur vermittelt einfach linearer Verdeutlichung, wird hier das naive Styl-Gefühl zur bewussten Styl-Anschauung. Denn, scheint sich die Epoche vornehmlich in der rhythmisch-harmonischen Struktur auszuprägen, so scheint sich die Zeitmode dieser Kulturen jeweils geradezu in jene melodischen Ausladungen und schmückenden Formeln verflüchtigt zu haben.

139) Olga Stieglitz (a. a. O. — „Zeitschr. f. Aesth.“ 1906, S. 386) erwähnt dieses bedeutsame Wagner'sche Wort (vgl. übrigens auch „Ges. Schr. u. D.“ Bd. V, S. 238) und zitiert dazu noch M. Lazarus („Leben der Seele“; II, 127 bezw. 113), woselbst der Psychologe, jenen Künftlerauspruch mit seinem scheinbaren logischen Widersinn gleichsam exakt begründend, näher ausführt: „Wir haben fast zu allen Zeiten einen bedeutenden Überschuss an Denktätigkeit, welcher nicht sprachlich gestaltet“, zum Teil auch mit Worten gar nicht auszudrücken — „unaussprechbar“ ist. Namentlich Gemütsregungen und Gefühlsgrade bleiben am ehesten ohne Worte, wenn auch nicht unter der „Bewusstseinschwelle“; denn „das Gefühl entbehrt am meisten der Klarheit; die Seele wird davon mehr überwältigt, als dass sie es wie ein Objekt erfassen könnte“. „Allem Anscheine nach ist aber vor anderen Künsten die Musik in erster Linie befähigt und berufen, den Rest des Gefühlsgehaltes, den die Sprache nicht wiederzugeben vermag, auf ihre Weise auszudrücken“ — fügt die geistvolle Verfasserin zu jener Stelle noch hinzu, und hiermit wäre denn auch der „Erhabenheits-Teil“ der Musik (indirekt) aufs Neue nur wieder bestätigt.

140) Hierzu „Ges. Schr. u. D.“ Bd. I, 174, 178, 223; welch' letztere Stelle wiederum ganz organisch überleitet zu Wagner's späterer Theorie von der



„Depotenzierung“ selbst des Gesichtes durch den Ton, nach dessen eigentlichsten Qualitäten und seiner spezifischen Ausdruckskraft — vgl. Bd. IX, S. 93, 95, 122 und 144. Es besteht übrigens kein Zweifel, dass bei einer im Raum fixierten, ruhenden und ganz auf sich beharrenden „Erscheinung“ genau die selbe „Depotenzierung“ des Gehöres umgekehrt eintreten kann. („Wie wunderbar! Das Anschau'n tut mir G'nüge . . .“ sagt „Faust“ bei dem Meister im Kunstbetrachten und ästhetischen Versenken, Goethe; man lese auch M. Lazarus: „Leben der Seele“; II, 301 ff.) Nur bei einer vor unseren Augen entstehenden Erscheinung, bei dem erscheinenden Werden (z. B. im Musikdrama der Szene) ist eine wirklich organische Verbindung beider Künste und ihrer Wirkungen auch für die Seele möglich; oder aber: im romanischen bzw. gotischen Dome nähert sich die Musik gelegentlich dem betreffenden architektonischen Styl, erklingt dann die Kunst eines Palestrina, eines Seb. Bach als wohl angemessen, eben dieser „Umwelt“ und Umgebung gut angepasst, so dass Auge und Ohr harmonisch „zusammenstimmen“, „ineinanderklingen“, ohne einander zu beeinträchtigen. (S. übrigens auch Anmerkung No. 83 der vorliegenden Abhandlung.)

141) Ich begreife R. Wallaschek's hartnäckige Betonung des Räumlichen in aller und jeder Musik (a. a. O., S. 17, 52, 66 und 86) nicht recht — welche sich übrigens ganz ähnlich entschieden, nur ungleich entschuldbarer, schon bei G. Schilling (a. a. O., S. 145) vorfindet; wogegen späterhin, bei William Wolf („Musik-Aesthetik“ II, 98 f.) und Hugo Riemann („Ausdruckskraft musikalischer Motive“ — „Zeitschrift für Aesthetik“ 1906, S. 54 ff.), was jene Wahres, aber auch allzu Einseitiges noch enthält, nun doch weit ausgeglichener sich gibt und hier das Wesentliche daran wenigstens auf das rechte Mass zurückgeführt erscheint. Nach jener radikalen Fassung und einseitigen Voraussetzung nämlich müssten die bildenden Künste ganz ebenso der Kategorie des Zeitlichen unterliegen; denn ihre Gesichts-Wirkungen schreiben sich doch her von Lichtquellen und werden von Aetherwellen getragen, die ganz ebenso von zeitlichen Schwingungen wieder herrühren. Ich meine aber, es kommt bei der Bestimmung des besonderen Wesens einer Kunst und ihrer Eigenart vor allem darauf an, dass gerade das sie von anderen Künsten charakteristisch Unterscheidende an ihr hervorgekehrt werde, d. h. dass ihre spezifischen Merkmale zum Ausgangspunkte der Untersuchung genommen werden. Und dieses unterscheidende, besonders eigentümliche, auszeichnende Moment ist eben zunächst bei der Tonkunst ihre Wirkung in der sukzessiven Anschauungsform der Zeit auf ein hörendes Subjekt, mag das tönende Objekt (Subjekt) rein physikalisch dabei sich auch in räumlich verlaufenden Schwingungen ergehen. Höchstens liesse sich der Gedankengang eines Franz Marschner („Grundfragen“, S. 101 ff.) in dieser Ideenverbindung noch verstehen, allenfalls auch näher auf ihn eingehen, welcher in der „Verbindung von Zeit und Raum“ jenes Wesen der Tonkunst erblickt, einen Verein des Nacheinander (Sukzessiven) mit dem Nebeneinander (Simultanen) als für die Musik entscheidend bezeichnet — ähnlich, wie Fr. Rösch (a. a. O.) „unbegrenztes Miteinander“ und zugleich „unendliches Nacheinander“ am einzelnen „Klange“ (nach der Klang-Analyse) hervorgehoben hat, wogegen wiederum Otto Sonneck („Protest gegen den Symbolismus in der Musik“, S. 53—63) lebhaftest

polemisieren zu müssen vermeinte. Allein: gilt ganz das selbe, letzten Endes, nicht auch von der bildenden Kunst? So fange ich denn an, neuerdings sehr wohl zu begreifen, warum Friedr. von Hausegger (mit dem hellsehenden Künstler Wagner) so eminenten Wert gerade und gar strengen Nachdruck legen konnte auf den „Ausdruck“, als das die Musik „nach ihrer höchsten Fülle“ und stärksten Macht von den Schwesterkünsten Scheidende, ihnen gegenüber Kennzeichnende; vielmehr ich verstehe, warum er schliesslich lieber vermieden hat, bei Gelegenheit seiner so verdienstvollen Studie über „Das Jenseits des Künstlers“, etwa in altbeliebter Theoretiker-Weisheit jedoch längst „abgegriffener Aesthetiker-Weis“, aus den Kategorien „Raum“ oder „Zeit“ zugleich das Grundprinzip für organische Gliederung, Einteilung wie systematische Gruppierung der einzelnen Künste wieder herzuleiten. Und wahrlich, man kommt, sobald man nur genauer hinsieht, auch nicht allzu weit damit — selbst wenn man noch gewissenhaft genug sein sollte (s. Anmerk. 132, weiter oben), die „Immanenz räumlicher Vorstellungen im Tonhöhenbewusstsein“ usw., also den Raum als „direkten Faktor“, und wiederum die „Raum-Assoziationen“ in der Tonkunst scharf auseinander zu halten.

142) Ähnlich auch R. Wagner: „Ges. Schr.“ Bd. IX, S. 97. Gleichzeitig darf ich hier vielleicht auf meinen Aufsatz „Schopenhauer-Studien“ („Allg. D. Musik-Ztg.“ 1886, No. 30—33) noch einmal verweisen, darinnen ich diesem Problem seinerzeit genauer nachgegangen bin. — Der physiologischen Akustik bzw. empirischer Psychologie bleibt es überlassen, den ungeachtet aller raumzeitlichen Analogien nun einmal einschneidenden Unterschied z. B. zwischen Farbe und Ton entweder aus der objektiv an die Hand gegebenen Verschiedenheit der besonderen Schwingungsverhältnisse, oder aber aus einer Verschiedenheit der subjektiven physiologischen Vorgänge bei Aufnahme beider nachzuweisen und im Einzelnen streng wissenschaftlich zu begründen. Schon ein Hermann v. Helmholtz („Lehre v. d. Tonempfindungen“) leugnete eigentlich das räumliche Element in der Tonwirkung, oder schätzte doch den räumlichen Charakter der Musik für zu gering, um ihn in der Analyse besonders zu akzentuieren, und Eugen Dreher (a. a. O. S. 7, 14, 17, 102 f.) suchte es ihm in Entfernung und Abrückung der Tonkunst von der Raum-Anschauung womöglich noch zu vorzutun; immerhin scheint dieser Autor auf ganz richtiger Fährte, wenn er da gelegentlich zu dem Ergebnisse gelangt: „Dass die Tonkunst von allen anderen Künsten unmittelbar auf die Seele wirkt, ist — abgesehen von den eigenartigen Effekten der Töne als solchen (der ‚Klänge‘) — dem Umstande beizumessen, dass sie bei dem relativ geringen Wert der ihr anhaftenden Raumperzeption, den Blick sofort auf die innere Welt der Gefühle lenkt und diese ihrer Gewalt unterwirft.“ Danach nähme die Musik also gleichsam das Raum-Hindernis rascher, leichter als die anderen Künste, und das deckt sich ja so ziemlich mit den im Haupt-Texte auch von uns vertretenen Anschauungen. Ähnlich wieder Fr. Th. Vischer, „Aesthetik“ III<sup>2</sup>, S. 780 (nach Olga Stieglitz, a. a. O. S. 386 Anm.). Aber auch der Jesuitenpater Gerhard Gietmann schreibt sehr anschaulich, in feinfühligter Ausführung („Musik-Aesthetik“, § 40 ff.) zur Sache: „Vergleicht man Ton- und Lichtempfindung mit einander, so springt sofort die verhältnismässige Unabhängigkeit der ersteren von den räum-

lichen Verhältnissen des Tonerregers (des tönenden Gegenstandes) in die Augen. Die Lichterscheinung, obwohl gleichfalls durch [zeitliche] Schwingungen vermittelt, überträgt doch auch die Bildform des sichtbaren Gegenstandes auf die Netzhaut des Auges. Der Toneindruck hingegen löst sich noch mehr von den objektiven Verhältnissen des Tonerregers ab, um nur die Bewegung selbst zu übermitteln. Daher sind wir so geneigt, behufs einer möglichst objektiven Ergreifung des Tones mit dem Auge nach der Tonquelle zu suchen, welche uns das Ohr nur nach der allgemeinen Richtung und Lage offenbart. [NB: hier die psychologische Veranlassung zu jener subjektiven Neigung, das Tonale in's Lineare um-, etwas Greifbares, Ersichtliches vor uns hinzusetzen; anderseits das Bedürfnis der Oberflächlichen, Weltlich-Gerichteten, mehr auf den Augenschein Geachteten, Stütz- und Merk-Punkte für das musikalische Gehör — ihr Gedächtnis — im Rhythmus, d. h. in der Kadenz und ihrer augenfälligen Periodik, Richtlinien sozusagen für das „Auge des Ohres“ in der äusserlichen, wohlgeordnet-proportionierten Plastik der Melodie zu suchen! D. Ref.] Die Empfindung des Tones [sc: da, wo sie rein ist] ist also subjektiver und innerlicher, indem die Aufmerksamkeit des Hörvermögens sich weniger auf Wahrnehmung des Dinges ausser uns, als auf Erfassung des Eindruckes in uns richtet. Die Musik steht in einem viel näheren Verhältnisse zu den Sinnesempfindungen als sämtliche übrigen Künste, welche es vielmehr mit den Sinneswahrnehmungen, d. h. mit den Vorstellungen äusserer Objekte, zu tun haben, die wir mittels psychischer Prozesse aus den Sinnesempfindungen gewinnen. Der begrifflich unbestimmtere Eindruck (die dunklere Empfindung) steht also, im Gegensatz zu der bestimmter umgrenzten Wahrnehmung, nicht so unmittelbar zu dem Erkenntnisvermögen, als vielmehr zu dem Gefühl in Beziehung. . . . Je mehr das dunklere Gefühl die klare Erkenntnis überwiegt, desto ungehemmter und erschütternder wirken die Eindrücke. Die tägliche Erfahrung lehrt auch, wie gerade die Unbestimmtheit der Tonempfindung bezüglich ihrer Quelle uns leichter erschreckt, wenn wir uns bedroht glauben, aber auch einen geheimnisvollen Zauber ausübt, wenn wir uns angenehm berührt [warum nicht: sobald wir uns nur erst erweitert, gehoben — erhoben?] fühlen. . . . Etwas vom Dunkel des Mysteriums hat der Ton immer [NB: nicht *intelligo*, *ut credam* — das ist die Musik des plastischen Rhythmus und des Linearen als „Spiel“ und „Symbol“, sondern umgekehrt *credo, ut intelligam* — das ist die Musik der Seelenbewegung und der Gemütsprache als „Ausdruck“ der Affekte], weil er seiner Quelle und seinem ganzen Wesen nach der Anschauung der Augen, des klarsten der Sinne, und überhaupt der unmittelbaren Einsicht entrückt ist; seine Wirkung besteht zunächst nur in zahlreichen, vereinzelt Stößen auf unser Gefühlsnervensystem.“ (Und weiterhin dann noch § 42—44, wo u. A. auch das von uns in der Anmerkung 61 hier bereits zitierte Wort Goethe's vielsagend mit angezogen ist.) — Selbst ein modernster aesthetischer Schriftsteller, der doch mitunter einlässlich von den „räumlichen Aspekten der Musik“ reden zu müssen glaubt, Hugo Marcus (a. a. O. S. 123; vgl. auch S. 10), bezeichnet trotzdem diese Kunst als die „mindest voluminöse, materie- und physisfreieste“ von allen — natürlich nicht als die freie schlechthin, denn

das gibt es überhaupt nicht. Ja, der Psychologe Th. Lipps bekennt offen (vgl. Paul Moos: „Lipps als Musikaesthetiker“; Kongress-Berichte der „Intern. Musik-Gesellschaft“, Leipzig 1907 — S. 108), dass uns der Ton, auch der musikalische, „in unmittelbarer Weise als die Farbe Ausdruck eines Inneren zu sein scheine“, und dies berührt sich nur wieder mit dem alten, markanten Ausspruch eines philosophischen Mediziners wie Hermann Lotze, den wir in Anmerkung 81 hieselbst schon einmal zum Kronzeugen aufzurufen hatten; jenem lichtvollen Worte: „Die Töne sind nicht, wie die Farben, Erscheinungen, die (wenigstens scheinbar) an den Gegenständen als Prädikate haften, sondern sie werden unmittelbar als Ereignisse empfunden, die aus dem tönenden Körper hervorgehen und uns die Bewegung seines Innern verraten“ usw. — Zum guten Ende wollen wir an dieser Stelle aber noch das Aperçu eines Poeten mit anreihen, das uns nach all' diesen Voraussetzungen gewiss anregend interessieren darf, obschon es mit seinem skeptischen Schluss-Satze den eigentlichen Absichten dieser Schrift einigermassen zuwiderlaufen will. Heinrich Heine ist es, der irgend wo einmal die Betrachtung niedergelegt hat: „Ein Wunder ist die Musik. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie: sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden; sie ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmasses bedarf; sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann. Wir wissen nicht, was Musik ist.“

143) Ich spreche hier nur von der modernen, harmonisch-polyphonen Musik. Die alte, homophone Musik z. B. der Griechen, welche — so weit man bis jetzt sehen kann — ohne Zweifel im Rhythmischen, Metrischen und Melodischen ungemein fein ausgebildet und reich entwickelt war, bestätigt mir eben dadurch nur wieder eine nach dem ganzen Geiste der Antike sehr begreifliche, dem klassischen Altertum der Griechen übrigens durchaus konform gehende, stärkere Berührung mit plastischem Wesen.

144) Man vergleiche (und suche aus diesen Prämissen zu verstehen) den Wagner'schen Ausspruch (Bd. IX, S. 92): „Die Musik verhält sich zum Komplex aller anderen Künste, wie die Religion zur Kirche“ (zu deren Dogma); ebenso Bd. IV, S. 186, und allenfalls auch Nohl's Wort („Musikdrama für Laien“; 1884, S. 71): „Es waltet hier in letzter Instanz der Bestand des Religiösen.“ Desgleichen Ferd. Schultz („Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung“, S. 36 f.).

145) L. Nohl (a. a. O. S. 71): „Indem die Musik das Wesen der Dinge widerhallen lässt und uns völlig aus unserem kleinen vergänglichen Ich heraussetzt, muss sie ein stets Dauerndes erscheinen lassen, das uns durchaus in die Stimmung des Erhabenen versetzt.“

146) Es leuchtet ja wohl ein, dass die eindimensionale Form der Zeit weniger Begrenzendes, Einschränkendes an sich haben muss als der dreidimensionale Charakter des Raumes. Indessen darf dieser logische Gesichtspunkt nach allem Vorausgehenden kaum mehr zum grundlegenden in unserer Frage gemacht werden; wenigstens gebietet es die wissenschaftliche Um-, Ein- und Vorsicht, die Tatsache zum Mindesten nicht zu unterschlagen, dass Riemann („Ausdrucks kraft“ usw., S. 54) drei verschiedene Raumdimensionen auch in

der Musik als „direkten Faktor“ genau unterscheidet: das Auf und Ab der Einzel-Melodie (ein-), das Auseinander und Zusammen der Mehrstimmigkeit (zwei-dimensional) und die Dynamik (s. z. s. als dritte Dimension).

147) Und darum ist dieses Erhabene dem (Kuno Fischer'schen — vgl. „Diotima“; Pforzheim 1849, S. 188 ff.) „Schritt zum Lächerlichen“ nicht mehr unterworfen. — Eben daher, weil „der Intellekt das nie ganz zu fassen vermag“, schreiben sich übrigens nur allzu oft die vielfachen, unsinnigen Deutungen des Inhaltes eines Sinfoniesatzes u. dgl. nach individueller Seite hin, weil diese eben stets in subjektiver Beschränktheit sich dann ergehen müssen. (Vgl. hierzu wieder R. Wagner: Bd. I, „Ein glücklicher Abend“.)

148) R. Wagner: „Ges. Schr. u. Dichtungen“; Bd. IV, S. 218. — Kurt Mey („Musik als tönende Weltidee“ I, S. 52) nennt Musik frischweg „in die Zeit projizierte Unendlichkeit“; ähnlich ja auch schon Fr. Rösch (s. Anm. 141 hier).

149) Als „Tonspielerei“ bezeichnet jene Art von Tonkunst der Bayreuther Meister einmal scharf, aber gar nicht so übel; man lese den Gelegenheitsaufsatz über „Zukunftsmusik“, Bd. VII.

150) R. Wagner spricht (Bd. IX, S. 287 f.) von der „Schreckensfanfare der Blasinstrumente am Beginne dieses letzten Satzes“: „Der chaotische Ausbruch einer wilden Verzweiflung [vielleicht besser: der erhabene Ausdruck eines schlecht-hin Unsagbaren] ergießt sich hier in ein Schreien und Toben, das Jedem sofort verständlich wird, der sich diese Stelle nach dem Gange der Holzblasinstrumente im schnellsten Zeitmasse vorführt, wobei ihm sogleich als charakteristisch auffällt, dass dieser ungestümen Folge von Tönen eine rhythmische Taktart kaum zu entnehmen ist. Soll dieser Stelle der Dreivierteltakt deutlich aufgedrückt werden, und geschieht dies in dem, von der Angst des Dirigenten gewöhnlich eingegebenen, behutsamen Tempo, welches man, zur Vermeidung des Umwerfens, für den Vortrag des darauf folgenden Rezitatifs der Bässe rätlich hält, so muss sie notwendig eine fast lächerliche Wirkung machen. Ich fand nun aber, dass selbst das kühnste Tempo diese Stelle, ausserdem dass es den melodischen Gang des *Unisono* der Blasinstrumente immer noch im Unklaren liess, auch von der Fessel des rhythmischen Taktes, welche hier gänzlich abgestreift sein soll, noch nicht befreite. Das Übel lag wiederum in der lückenhaften Mitwirkung der Trompeten.“ Da Beethoven damals erst nur die Natur, nicht auch schon die neueren Ventil-Trompeten kannte und setzte, hoben jene an entscheidender Stelle, aus Unvermögen der Tonerzeugung ihr Schmettern immer wieder jäh abbrechend, den Rhythmus erst recht scharf heraus, den sie durch einen durchgehenden *Unisono*-Gang mit den anderen Bläsern gerade zu verhüllen gehabt hätten. Denn, diesen Rhythmus „prägnant zu machen, lag jedenfalls gänzlich ausser der Absicht des Meisters, wie dies die letzte Wiederkehr der Stelle, unter Mitwirkung der Streicher, ganz offenbar macht“. Wagner „griff diesmal, in einer dem Charakter dieser furchtbaren Stelle sehr gut entsprechenden Verzweiflung“, zu dem Mittel, die neueren Ventil-Trompeten, die das ja nun blasen konnten, „den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen zu lassen“, und „bei der späteren Wiederkehr der Stelle spielten die Trompeten wieder wie das erste Mal: die furchtbare Fanfare stürmte in ihrer rhyth-

mischen Chaotik über uns herein“ . . . Hierzu halte man, als Bestätigung der von Wagner hiermit künstlerisch beabsichtigten Wirkung, noch Heinrich Porges' Beschreibung der „Aufführung von Beethoven's Neunter Sinfonie (am 22. Mai 1872) in Bayreuth“ (Leipzig, C. F. Kahnt; S. 26): „Dieser plötzliche Aufschrei, mit dem der letzte Satz beginnt, musste nach Wagner's Vorschrift wie ein Takt, ohne alle Akzentuierung der guten Takteile, ausgeführt werden [dahinrasen]. Erst nach wiederholten Versuchen gelang es den Spielern, seiner Intention vollkommen gerecht zu werden, deren Kern darin bestand, dass die ganze achttaktige Periode wie ein mit sich steigender Kraft auf den letzten Ton hinstürmender Auftakt erscheinen sollte. Aber mit welch' drastisch überzeugender Gewalt wirkte dann auch [und „überwältigte“ uns] diese Stelle! . . . Wie ein elektrischer Schlag durchzuckte dieses Auffahren unser ganzes Wesen; es war, als sprengten wir nun alle Bande, die uns bis jetzt äusserlich und innerlich gefesselt gehalten.“ — Dionysos also, und nicht mehr Apollon!

151) H. Riemann („Elemente der mus. Aesth.“, S. 187f.): „Wie das Mikroskop dem staunenden Naturforscher alles organische Werden und Wachsen als aus dem unbewaffneten Auge nicht erkennbaren regelmässigen Zellenbildungen heraus sich entwickelnd zeigt, so zeigt auch das Bilden des Künstlers eine innere Regelmässigkeit der Struktur, welche man eine organische nennen möchte und oft so genannt hat.“ Wohlgemerkt: das „Bilden“, nicht aber stets auch sein intimer, innerlichst persönlicher „Ausdruck“.

152) Auch Karl Storck („Geschichte der Musik“, S. 31) sagt neuerdings: „Der Rhythmus ist wie ein starres Knochengerüst, das erst durch die Melodie zum blühend-lebendigen Körper wird . . . Je freier sich die Melodie gestaltet, je mehr das rhythmische Gesetz verhüllt ist, um so erhabener, seelisch feiner wird die Musik. Je stärker der Rhythmus hervortritt, um so niedriger bleibt die Form (Tänze, Märsche), um so körperlicher und deshalb allerdings auch für breitere Kreise wirksamer bleibt die Musik.“ — Hans von Bülow hatte wohl ganz Recht, den „Rhythmus“ als den Anfang der Musik in dem bekannten Aperçu zu bezeichnen. Um so bedenklicher aber müssen uns die zahlreichen Theorien selbst moderner Musikaesthetiker vorkommen, die — diesem Ausspruch allzu blindlings Heeresfolge leistend, oder aber ihn oberflächlich nur umdeutend — den „Rhythmus“ nicht nur das „Alpha“, sondern auch gleich das „Omega“ aller Tonkunst überhaupt mit sein lassen. (Erst jüngst sollte ich wieder auf einen Absenker dieser Richtung — im „Klavierlehrer“, 1907 Nr. 14 — stossen; Eugen Tetzl schreibt da „Über rhythmisches Empfinden“ und beginnt gleich mit folgenden „Gesichtspunkten“: „Wenn Hans von Bülow in seiner geistreichen und treffenden Weise sagt: ‚Im Anfang war der Rhythmus‘, so meint er damit wahrlich nicht nur, dass die ersten musikalischen Regungen des Naturmenschen in seinem Gefallen an der Gruppenbildung von Schlägen bestanden, sondern vielmehr, dass rhythmisches Empfinden auch heute noch die Grundlage des musikalischen ist und für alle Zukunft sein wird. Es war daher der oft beim Unterricht wiederholte Wahlspruch Woldemar Bargiel's: ‚Rhythmus ist die Seele der Musik!‘ Ja, wirklich die Seele, nicht das Knochengerüst, wie leider viele Musiktreibende denken!“) Ungleich feiner schon als jene fanatischen Vertreter des „A und O“ meinte Friedrich Nietzsche

dass der Rhythmus das „Ethos“ vorstelle (oder sein müsse) zum „Pathos“ der Melodie: „Öl auf die brandenden Wogen!“ Nur äusserst selten erst begegnet man in dieser grundlegenden Frage so viel Einsicht, wie sie z. B. das (überhaupt ganz ausserordentlich wertvolle) Buch von Heinrich Rietzsch auch in diesem Betrachte erfreulicher Weise zeigt: „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (1. Auflage — nach der ich zitiere — Leipzig, 1900; 2. Aufl. ebenda, 1907), das S. 81, 83, 87 Anm., 88, 89, 93 — 97 Anm., anlässlich der fruchtbaren Betrachtungen über die Formwandlungen von der Sonate und Sinfonie zur sinfonischen Dichtung bezw. zum Musikdrama, zum Teil ganz im Sinne vorliegender Abhandlung, zu Gunsten auch des „Anti-Metrischen“ argumentiert: „Man hat sich von der strengen Regelmässigkeit rhythmischer Bildungen losgesagt.“ Und „noch selbstverständlicher, möchte ich sagen, hat sich diese Wandlung auf dem Gebiete der dramatischen Musik vollzogen“ . . . Besonders an der zuletzt von uns angezogenen Stelle bringt Verfasser (nach des geistreichen Franzosen Jules Combarieu „Théorie du rythme dans la composition moderne“; Paris, 1897) die schätzenswerte Anmerkung: „. . . Ich erachte den Rhythmus, dessen sämtliche Teile (Takt, Motiv, Satz, Strophe usw.) stark herausgehoben sind, als das Werk einer noch unentwickelten künstlerischen Auffassung, die, zu schwach, um die Dinge im Zusammenhang und in ihrer Gesamtheit zu erfassen, sie auf kleinere Verhältnisse zurückführt, damit sie zerstückelt, um sie besser zu begreifen, gewisse Teile wiederholt, damit das Gedächtnis mit ihnen leichteres Spiel hat, kurz, für ihre Sprache künstliche Beziehungen schafft . . . Bemerken wir noch, dass gerade der am wenigsten musikalisch Begabte keine Melodiezeile hören kann, ohne dass er versuchen wird, den Takt mit einer Kopfbewegung, mit dem Fuss oder mit dem Stock anzuzeigen.“

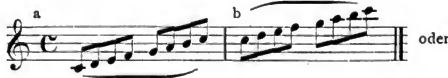
158) Dies aber wäre nun einem Friedrich Nietzsche und seiner bezügelichen Polemik (in dem Briefe an Dr. Carl Fuchs vom Ende Juli 1877) entgegenzuhalten; denn nicht nur der  $\frac{3}{4}$ - oder  $\frac{7}{4}$ -Takt als solcher, sondern auch die Erweiterung dieses Prinzips der Unregelmässigkeit und seine Ausdehnung auf einen Periodenbau von 5 oder 7, im Übrigen vielleicht ebenmässig gebildeten, Takten (statt in gleichartigen Gruppen zu je 2 oder 4 Takten) greift hier mit herein — man lese vorn in unserem Haupttexte nur auch einige Zeilen weiter unten. Nietzsche schreibt nämlich (a. a. O.): „Mir fiel ein, dass ich beim Studium der antiken Rhythmik, 1870, auf der Jagd nach 5- und 7-taktigen Perioden die ‚Meistersinger‘ und den ‚Tristan‘ durchzählte: wobei mir einiges über Wagner's Rhythmik aufging. Er ist so abgeneigt gegen das Mathematische, streng Symmetrische (wie es im Kleinen sein Gebrauch der Triole zeigt, ich meine sogar das Übermass im Gebrauche derselben), dass er mit Vorliebe die 4-taktigen Perioden in 5-taktige verzögert, die 6-taktigen in 7-taktige“ usw. Das wäre nach unseren Untersuchungen also eigentlich ein Ehrentitel gerade für Wagner! Und in der Tat: Was es da durch die kühne und gewaltig übergreifende Periodik eines Beethoven und namentlich nun erst durch Richard Wagner's „unendliches Melos“ — in den Konzertsälen nach Haydn-Mozart, wie insbesondere auch im Bereiche der Oper nach Weber, Rossini, Auber, Flotow z. B. — an Vorurteilen oder Geschmacksgründen für scharf pointierte Rhythmik und ohrenfällige, „augenschöne“ Melodie im vorigen Jahrhundert alles zu

überwinden galt, davon macht man sich heute kaum mehr einen Begriff. Wie ich schon in meinen Vier Vorträgen über „Modernen Geist in der Tonkunst“ (S. 152 ff.) des Näheren ausgeführt habe: Es gibt in der Musik überhaupt zwei ganz verschiedene, grundgegensätzliche Arten von Melodie; eine, die der Plastik, und eine, die der Psychologik — aber gar niemals eine, die der reinen „Logik“ als solcher folgt.

154) Schon Schopenhauer („Welt a. W. u. V.“ II, S. 518) und neuerdings auch wieder ein moderner Forscher wie Ad. Horwicz (in seinen aufschlussreichen „Psycholog. Analysen“; Magdeburg, 1872—78) sagt vom „Rhythmus“ in solcher weiteren Fassung und Bedeutung, er sei das selbe in der Zeit, was die „Symmetrie“ im Raum; umgekehrt nennt Th. Billroth („Wer ist musikalisch? — S. 44 u. A.) die Symmetrie: „ruhenden Rhythmus“, indem er hinzusetzt: „als solcher erscheint uns die Symmetrie, diese Gliederung des Raumes, wie der bewegte Rhythmus Gliederung der Zeit ist“, und: „Die Vorstellung der Symmetrie hängt wesentlich mit der Empfindung und Vorstellung von Gleichgewicht zusammen.“ — Nun haben sich freilich neuere Forscher bemüht, diesen Begriff „Symmetrie“ in Anwendung auf die zeitliche Tonfolge (die „Tonkunst“) womöglich auszurotten; so Franz Marschner („Grundfragen der Aesthetik“, S. 102 ff.), der den Begriff „Parallelismus“ dafür vorschlägt, und Hugo Riemann („Elemente d. mus. Aesth.“, S. 140 ff.; auch schon „Wie hören wir Musik?“ — S. 44 f.), der etwa das, was Marschner meint, auf seine Weise durch „antwortende Werte mit Schlusskraft“ bezeichnet hat und mit seiner Lehre vom „vermehrten Gewicht“ (der respondierenden Phrase oder korrespondierenden Periode) womöglich noch schärfer ausdrücken will, wengleich er selbst den Namen „Symmetrie“ oder die Anwendung von „symmetrisch“ in der Musik noch keineswegs meidet, vielmehr in seiner eigenen Terminologie sogar vielfach auch auf „Architektur“ und „Architektonik“ wieder zurückgreift. Gewiss haben solche, dem Tatbestand und insbesondere dem Wesen der Tonkunst besser Rechnung tragen wollende, Einschränkungen ihren guten Wahrheitskern in sich; und ebenso gewiss ist auch, dass ein rein „symmetrisches“ Verfahren (in Anwendung auf eine bereits gegebene einzelne Tonfolge oder ganze Kompositionen) allzu leicht auf eine verflixt mechanische Spielerei nur hinausläuft. Ebenso wenig kann und darf aber doch auch ein Zweifel darüber obwalten, dass tatsächlich in der Tonkunst (horizontale wie vertikale) Symmetrie vorkommt und besteht, wie es einen „Parallelismus“ nicht nur des Nach- und Hintereinander (horizontal), sondern auch des Mit- und Nebeneinander (vertikal) hier sehr wohl gibt. Von der ersteren, der „symmetrischen Umkehrung“ (dem melodisch-harmonischen „Spiegelbilde“ gleichsam — *i. e.* dem vertikal geschauten thematischen Gegenstücke zur Grundmelodie oder -Harmonie, in gleichzeitiger Gegenüberstellung sowohl als auch zeitlicher Nachbildung, Folge, nach *Inversio simplex* oder *Inversio stricta*): davon hat Hermann Schröder bereits eingehend behandelt in einer bezüglichen Sonderstudie, die 1902 als VIII. Beiheft unter den Publikationen der „IMG.“ zu Leipzig erschienen ist. Was sich wissenschaftlich gegen den Standpunkt des Verfassers, seine Anschauungen und seine Theorien einwenden liesse, das hat Georg Capellen, der übrigens auch an anderen Stellen seiner theoretischen Schriften Selbständiges zu diesem Thema beibringt, in einer längeren



Rezension („N. Zeitschr. f. Musik“, Jahrg. 1903) und sodann in einem besonderen Kapitel seines neueren Buches „Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder ‚Monismus‘!) und ihre Einwirkung auf die Praxis“ (Leipzig, 1905) kritisch klar auseinandergesetzt. Auf diese Dinge können wir uns nicht näher einlassen; nur ganz im allgemeinen hätte ich hier noch einige grundsätzliche Betrachtungen daran anzuknüpfen. Nämlich:



wären (b im Verhältnis zu a) etwa horizontaler „Parallelismus“ (des Nach- und Hintereinander) — nach Marschner (wie dies im Grund überhaupt jede strengere Imitation und Sequenz, Antwort des Fugenthema's, Kanon usw. ist); hingegen würden



„anschauliche“ Beispiele für einen vertikalen „Parallelismus“ (des gleichzeitigen Mit- und Nebeneinander) abgeben; auch in

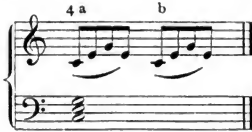


wäre, b zu a gehalten, wohl weniger als horizontale „Symmetrie“, denn als ein horizontaler „Parallelismus“ anzusprechen — absolut gleiches Nachbild (mit dem Halbtonschritt in der Mitte der Folge), doch auf anderer Stufe.

Wiederum ist:

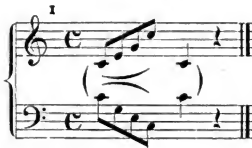


lineare „Symmetrie“ in zeitlicher Folge (horizontal) — Rücklauf jener nach oben ausladenden Figur nunmehr wieder nach unten; und in



bliebe insbesondere zu unterscheiden, wie a und b innerhalb eines Taktes stets als horizontaler „Parallelismus“ (Wiederholung, Koordination) wirkt, II (3 und 4) dagegen das harmonisch-melodisch antwortende Gegenbild mit Schlusskraft zu I (1 und 2) ergibt,

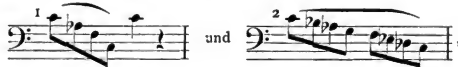
also sich als eine horizontale „Symmetrie“ (im zeitlichen Nach- bzw. Hintereinander) — Abfolge ausweist. Nun aber:



ferner:

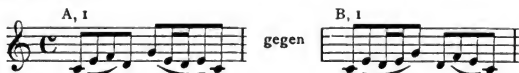


wären Beispiele vertikaler „Symmetrie“ (des gleichzeitigen Mit- und Nebeneinander) nach der „*Inversio simplex*“; ganz genaue, ebenso getreue wie korrekte, „Spiegelbilder“ ergäben (bei 1 und 2) erst die Figuren:



wie jedermann sich sofort überzeugen kann, der die Lage der Ganz- und Halbtönen in jener Tonleiter (bzw. Figur) aufmerksamer beachtet (des 3. Beispiels vollends ganz zu geschweigen) — es handelt sich einfach um den „dualistischen“ Unterschied zwischen Tonisch und Phonisch, der hier zum Austrage kommt.

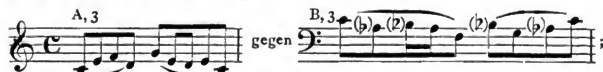
Endlich ist bei:



letzteres weder (horizontaler oder vertikaler) „Parallelismus“ mehr, noch auch einfache horizontale „Symmetrie“, die vielmehr so aussehen müsste:



(eine Vertikal-Symmetrie ist bei solcher Aufeinanderfolge ja von vorneherein ausgeschlossen), sondern vielmehr B, 1 die entgegengesetzte (Note für Note rückläufig) symmetrische Nachbildung von A, 1; also etwa horizontale *Inversio stricta*, „Symmetrie“ (des Nach- und Hintereinander) gleichsam in der Potenz und sozusagen „in Quadrat“. Und nun eine solch' potenzierte „Symmetrie“ im vertikalen Bilde (indessen nicht des Mit- und Nebeneinander; denn das Ding klänge, zusammengehalten, mit *Inversio simplex* sowohl als auch *Inversio stricta*, doch gar zu unharmonisch):



wohingegen das einfache „Spiegelbild“ (in vertikaler Richtung, Gegenüberstellung und Gegenführung nach *Inversio simplex* oder *stricta*) so lauten müsste:



Man sieht: der Verschiedenheiten und Möglichkeiten gar manche liegen da vor, die aber alle bald auf „lineare“ Eindrücke (rein mechanisch erzeugte Gegenbilder für das „Auge des Ohres“), nämlich einer Übertragung von Raum-„Anschauungen“ und dieser Kunst der Zeitform ursprünglich ganz fremden Raum-Gefühlen auf die Musik, bald auf ein stärkeres Hervortreten und Sichgeltendmachen des Rhythmischen als eines Selbstzweckes (im Periodenbau und Abgeschlossen-, Regelmässig-„Metrischen“) zurückzuführen sein dürften. (Über eine weitere, auch graphisch ersichtliche bzw. linear darstellbare „Symmetrie“, diesmal innerhalb der speziellen Harmonik, vgl. die Abhandlung: „Tonale Chromatik“ von Berthold Knetsch — „Musikal. Wochenbl.“, Jahrg. 1907 No. 31—34.)

155) Zwar meint Moritz Hauptmann (a. a. O., S. 200) ausdrücklich: „Es ist in der Musik eine solche Architektonik, die hauptsächlich in der regelmässig metrischen und modulatorischen Beschaffenheit des Tonstückes besteht, ein so wesentliches Erfordernis (!), dass eine musikalische Komposition uns als Kunst überhaupt ohne sie gar nicht ansprechen kann . . .“; indes wissen wir nach allem Obigen, dass dieser Auffassung nur mehr bedingt zuzustimmen ist. Und dann stellt er ja selbst wiederum an anderer Stelle (S. 310 f.) nachstehenden Grundsatz auf: „Wohl würden zwei-, drei- und vierfache Kombinationen, durch

den Inhalt erklärt und bedingt, zu ästhetisch ganz befriedigender Bildung zusammentreten können, und es darf nicht als ein Mangel des Sinnes für reguläre Bildung, als Unfähigkeit, ein grösseres Ganze zu übersehen und zusammen fassen zu können, betrachtet werden, wenn wir eine direkt nicht regulär zu nennende metrische Formation ästhetischer Forderung doch entsprechend finden. Die Form ist in der Wirklichkeit überall nur die Form des Inhaltes. Es kann gerade das inhaltreichere, höher intentionierte Kunstwerk solche Abweichungen von der schlechthin an sich klaren Regularität metrischer Beschaffenheit in sich enthalten und zulässiger finden lassen, als wir sie in Produkten geringerer Ordnung gern ertragen würden.“ Auch S. 312 findet sich hierfür noch eine interessante Stelle: „Es würde sich auch bei den regulärsten der klassischen Meister immer vieles ergeben, was aus sich selbst metrisch nicht klar hervorgeht; was aber in seinem konkreten Dasein mit dem Inhalte leicht fasslich, unzweideutig, überhaupt so erscheint, dass ein rhythmisch gebildeter Sinn etwas Ordnungswidriges nicht dabei empfinden kann, dass man überhaupt — wie bei allem Gesunden, Natürlichen — an theoretische Bedingungen dabei nicht erinnert wird.“ Was er dann noch hinzufügt: „In manchen Produktionen neuerer und neuester Musik ist aber bei den Abweichungen von der direkt verständlichen, metrischen Regularität nicht immer ein kunstreich verschlungenes Gewebe zu suchen; öfters ist es auch nur ein Gewirr, in welchem der Komponist selbst nicht zu metrisch klarer Empfindung gekommen ist und diese Unklarheit auch uns empfinden lassen muss“ — das ist danach jedenfalls mit Vorsicht aufzunehmen. Dass die regelmässig gebaute metrische Periode nicht das „Musikalisch-Erhabene“ sein kann, das zeigt uns schon Steinitzer's Darlegung ihres Wesens und ihrer psychologischen Wirkungen (vgl. a. a. O., S. 78 ff.). Dieser Verfasser hat auch für das an das Plastische, an das Sichtbare der Gebärde sich Anlehende des Rhythmischen ein Wort der Bestätigung (s. S. 64 daselbst); ebenso legt er einigen Nachdruck darauf (S. 75), dass in jener sogenannten „monophonen“ Musik der Griechen, mit welcher er selbst immerhin beachtenswerte praktische Versuche eine Zeit lang angestellt zu haben behauptet, das Gefühl des „Flusses“, des „Gefälles“, d. h. eben der gleichartig-gleichwertigen Periodenbildung überhaupt, nicht existiert habe und auch gar nicht herzustellen sei — was mir indes doch noch immer nicht genugsam ausgemacht scheint. Möglich, dass sich dies vielleicht bei der aus dem „Dionysischen“ unmittelbar entkeimenden und mit diesem im engsten Zusammenhange gebliebenen Chorlyrik der Griechen nachweisen liesse, wenn wir nur erst diese Musik nach allen ihren Einzelheiten genau kennen würden; sicherlich hat es aber auch eine solche mit „apollinischem“ Charakter eben damals schon gegeben, deren mehr plastisch hervortretende Metrik in schöner Ebenmässigkeit der melodischen Linie und edler Harmonie der rhythmischen Gebilde sozusagen abgerundet-geschlossen verlief. Nietzsche's Lehre vom Rhythmus: als dem „Ethos“ zum „Pathos“ der Affekte, scheint ja dafür zu sprechen. Oder hätte das „Apollinische“ bei ihnen etwa nur im Mimetischen der szenischen Darstellung seinen Ausdruck gefunden, das „Dionysische“ hingegen ausschliesslich in ihrer Musik gelegen, und hätten wir somit am Ende gar der griechischen Tonkunst der Alten die beschämende Erkenntnis zu entnehmen, dass sie weit reiner ihren „erhabenen“ Grundcharakter zu wahren wusste und sich im „erhabenen“ Wesen

der Musik erhielt? . . . Nicht ganz einverstanden bin ich sodann mit Steinitzer, wenn er (S. 75 ff.) die Ansicht vertritt, dass das Wesen der Periode die Harmonie (Kadenz), nicht aber der Rhythmus begründen solle. Ich glaube, wenn irgend wo, so dürfte hier die Wahrheit in der Mitte liegen und ein Anteil dieser beiden Elemente am Periodenbau unbedingt anzunehmen sein. Dass endlich die „Schönheit“ des Plastisch-Architektonischen in der Musik, des gleichförmig-übersichtlichen Periodenbaues usw. in der Tat eine ästhetische Forderung ist, geschöpft lediglich aus einem Schönen der sichtbaren Aussenwelt, aus dem Prinzip der wohlgefälligen „Überschaulichkeit“, das zeigen neuerdings erst recht wieder W. Wundt's Erörterungen in dessen „*Physiolog. Psychologie*“ II, S. 186 f.

156) A. a. O., S. 64; auch 99 und 114. Ungemein instruktiv sind hier noch die rhythmischen Analysen über die Phrasierung von Orchesterwerken, wie sie H. Riemann nach seinen eigenen Lehrprinzipien veröffentlicht hat (vgl. „*Neue Zeitschrift f. Musik*“ 1887, No. 10 ff.), insoferne sie nämlich die Unregelmässigkeiten, Freiheiten, Kühnheiten und Weiterungen, deren sich Beethoven im Satz- und Periodenbau bediente, und welche die rein anschauliche, ebenmässige Übersichtlichkeit so mancher seiner Tongebilde im Wesentlichen eben doch negieren, exakt genug dartun. (Vgl. auch wieder „*Elemente d. mus. Aesth.*“ etc.) Er meint dabei freilich — ganz unbegreiflicher Weise — (wie ebenso Franz Marschner, in den „*Grundfragen*“ etc. S. 106 ff., mit seiner metrischen Untersuchung von Palestrina's „*Stabat mater*“), just das Gegenteil nunmehr bewiesen zu haben. Allein er sagt doch selbst („*Elemente*“, S. 184), dass „*Beethoven alle Arten von Durchbrechung der Symmetrie beherrscht, wie kaum ein zweiter Musiker*“, indem er zugleich die „*ausserordentlich emphatischen Wirkungen*“ hervorhebt, die „*solcher Zwang des Hinüberziehens über die natürlichen Gliederungsmittel hervorbringen muss*“, und beschreibt uns (ebenda, S. 188 und „*Wie hören wir Musik?*“ — S. 51 f.) wiederholt mit beredten Worten auch das Abnorme, Ungewohnte jener „*letzten grossen Proportionen*“, „*aus denen sich Riesenbauten, wie die Neunte Sinfonie fügen*“. Solche Bildungen — „*die schliesslich oft nicht unerheblich die Grenzen des menschlichen Atems überschreiten*“ — „*verlieren dadurch aber nicht ihre innige Beziehung zur Menschennatur, sondern erweitern nur gleichsam deren Kraft und Grösse, dehnen und weiten unser Empfinden zum allumfassenden, wie es Schiller's erhabene Worte schildern: ‚Seid umschlungen, Millionen! — Ganz ebenso gibt auch Marschner wenigstens die ‚Verschränkung‘ der Motivglieder in einander als solche zu und nennt es (nach Gottfried Semper) immerhin ‚Maskierung‘. ‚Maskierung‘ indessen ist nun einmal nicht klare Übersicht, und Irregularität, wenn schon letzter Ordnung und höchster Potenz, ist keine ‚Regelmässigkeit‘, nicht ordnungsgerechte, recht-schaffene Regelrichtigkeit; jedenfalls Übermass, und nicht schlechthin Ebenmass — letzteres wieder gegen Riemann hier gesagt.*

157) Heinrich Wölfflin, der Berliner Kunsthistoriker, schrieb mir einmal: er sei durch seine Studien über den Barockstyl, den Zeitgenossen Palestrina's in der Architektur, zu ganz ähnlichen Betrachtungen veranlasst worden; „*nur tritt — so fährt er dann brieflich fort — im Architektonischen die Lockerung der Form mehr als Auflösung, Verfall hervor, während die Musik ihr eigentliches Wesen und*

Leben erst darin zu finden scheint.“ Eine ungemein wertvolle Beobachtung, die wieder einmal zeigt und eindringlich daran gemahnt, wie vorsichtig man in den beliebten Vergleichen, bei Aufsuchung von Analogien unter den verschiedenen Künsten, zu sein habe, um nicht aus deren Historie allzu voreilig leichtfertige Schlüsse zu ziehen.

158) Der Verfasser unterscheidet: „schöne (architektonische)“, „führende (harmonische)“ und „erhabene (dramatische)“ Musik; vgl. S. 35 f.

159) Händel z. B. gilt im Ganzen doch mehr als „gross“, denn als „erhaben“. — Im Übrigen nehme man Einsicht von den so interessanten und reichhaltigen beiden „Bach-Heften“ der Zeitschrift „Musik“ (1905). Eine sehr hübsche Paraphrase des Erhabenheit-Eindrucks wie überhaupt der Bach-Charakteristik, aus der Feder des Dichters Carl Hauptmann, bringt neuerdings auch H. Stephani a. a. O., S. 76 Anm. 3.

160) Dass etwas Derartiges, ein „Unendliches“ in Seb. Bach's Styl wirklich vorliegt, welches an sich keinen formellen Abschluss zu brauchen, ja kaum zu dulden scheint, das beweist uns u. A. schon der Satz M. Hauptmann's (a. a. O., S. 214): „Bei dem älteren Schlusse . . . , ist es fast immer Bedürfnis, ein Ritardieren vor dem Ende eintreten zu lassen, das Aufhören vorzubereiten, da es sonst das Tonstück abgebrochen und unbefriedigend erscheinen lässt.“ Nicht minder war mir aber auch von Interesse, in dem anspruchslosen, doch sehr geistvollen Büchlein „Musikstudien in Deutschland“ von Amy Fay (Berlin 1882, S. 39) die Bemerkung zu finden: „Mir war (bei der Aufführung der „Matthäus-Passion“ von S. Bach), als müsste es nur immer so fort gehen, und ich konnte es kaum ertragen, dass es dennoch endete.“ Ja, selbst in der früher bereits einmal angezogenen Abhandlung über „Das Erhabene in der Musik“ von dem alten Chr. Fr. Michaelis (a. a. O., S. 46) finde ich schon so etwas wie eine dunkle Vorschattung gerade dieser Wahrheit. Und M. R. Breithaupt („Natürliche Klaviertechnik“; Leipzig 1905, S. 429) wiederum sagt: „Bach fällt Anfängern gerade deswegen so schwer, weil sie vor lauter Polyphonie weder Melos („führende Stimme“) noch Rhythmus erkennen bzw. hören können.“

161) Anhäufung von Tönen, die man unmöglich noch mit dem Namen von „Akkorden“ bezeichnen kann, nennt es H. Berlioz (Ges. Schr., herausg. von R. Pohl — I, S. 62) bei einem Beethoven.

162) Man mag es authentischen Lehrbüchern des römischen Kirchengesanges und Gregorianischen Chorals usw., z. B. dem vortrefflichen Abschnitte: „Der Choral in aesthetischer Beziehung“ aus der instruktiven „Chorschule“ des Paters Ambrosius Kienle (Freiburg i/Br. 1884, S. 134), im Einzelnen noch entnehmen, in welcher guten Übereinstimmung sich unsere Darstellung über diesen Styl und seinen besonderen Vortrag (im Haupttexte vorliegender Studie) mit den dortselbst niedergelegten Grundlehren hält. Auch Ant. Fr. Just. Thibaut's berühmtes Buch „Über Reinheit der Tonkunst (aus dem Jahre 1823), namentlich in seiner neuesten, von Raim. Heuler besorgten, Ausgabe (Paderborn 1907; hier S. 12\*f.), verdiente wohl, zur Lektüre mit herangezogen zu werden; im Übrigen vgl. Seidl: „Wagneriana“ Bd. II, 59—81.

163) Es ist hier der Ort, gegen eine Bemerkung Heinrich Wölfflin's Stellung zu nehmen, die nur allzu leicht irre leiten möchte. Mein Freund nämlich hat diese meine Ausführungen in seiner ausgezeichneten Habilitationsschrift „Renaissance und Barock“ (München 1888, S. 73 f.) mit angezogen, und ich kann ihm

für diese Aufmerksamkeit nur dankbar sein. Aber er sieht Palestrina's hohe Kunst nicht nur mit den Augen (oder der Brille) des „Barock“, er bezeichnet sie auch als solches, und das kann ganz unmöglich zum Rechten führen. Und zwar kann es das schon um deswillen nicht wohl, weil er selber ja obendrein „Barock“ nur als Verfall ansieht, also unter dem Begriffe der „Formlosigkeit“ zu fassen sucht, ohne dabei — wie in einem früheren Briefe (s. Anm. 157 dieser Schrift) — auch hier besonders einschränkend noch hervorzuheben: dass, was in der bildenden Kunst als „Auflösung“ erscheine, für die Tonkunst möglicher Weise ihre eigenste „Erfüllung“ vorstellen, somit im Grunde zweckübermässig-formwidrig-unregelmässige „Erhabenheit“ etwa, an Stelle formloser „Hässlichkeit“ oder zügelloser Entartung und Verirrung, in sich tragen könnte. Auch Friedrich Nietzsche hatte offensichtlich ganz ähnliche Anwendungen, da er in den Briefen an Carl Fuchs wiederholt und tendenziös den Namen Wagner mit Bernini verbindet und bei der modernen musikalischen Periodik mit Vorliebe von „Berninismus“ in der Tonkunst spricht; um so mehr ist es Pflicht, das hier in's rechte Licht zu setzen und ein für allemal die Grundlinien festzulegen. Dass Wagner und die „Moderne“ in der Musik unter dem „barocken“ Wesen zu begreifen gesucht würde, möchte allenfalls noch hingehen — wenschon wir dieser Meinung ganz und gar nicht folgen können; darüber liesse sich ja schliesslich noch diskutieren. Keinesfalls aber darf mehr übersehen werden, dass die „Tonkunst“ in ihrem historischen Werdegang der Entwicklung „bildender Kunst“ bisher stets um einige Jahrhunderte hinterdrein geht: so dass denn auch ein Palestrina höchstens erst unter dem Charakter des „romantischen“ Styles einzureihen bezw. zu betrachten wäre. (Vgl. auch Anm. 138 hier.)

164) Vischer-Köstlin (a. a. O. III, 2) bezeichnet als die Idee dieses Werkes schlechthin: „das Musikalisch-Erhabene“.

165) Nach H. Berlioz' Analyse der IX. Sinfonie (vgl. a. a. O. I, S. 64): stellt sich jenes erste „idealhimmliche“ Thema beim dritten Male „entschieden fest und duldet nicht mehr, dass das rivalisierende Thema auch ferner noch die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nehme“. Gemäss solcher Darstellung könnte man in jenem von uns angeführten D dur-Schaukeln ( $\frac{3}{4}$  Takt) eine Art von sinnlich-gemeinfasslichem Gegenstücke gegn dieses Ideale, Hehre, Übermenschliche noch erblicken, und dies würde zugleich die Herkunft bezw. ein Vorwiegen des „plastischen“ Elementes in jenem rechtfertigen. Ähnlich empfindet offenbar auch C. R. Hennig in seiner Analyse der „IX. Sinfonie“ (Leipzig 1888, S. 87) von diesem Sätzen.

166) Man halte hierzu die Stelle bei H. Riemann („Elemente“ usw., S. 159), woselbst er so sehr aufmerksam eine der motivischen Bildungen bespricht und phrasologisch analysiert, „welche Mozart mitschaffen half, denen wir bei ihm und Hayd'n noch selten, häufig aber bei Beethoven begegnen: den breiten Adagio's in weit über die Dehnbarkeit des (menschlichen) Mittelmasses hinaus verlängerten Werten, also einherschreitend in Einheiten eines übermenschlichen Empfindens, die uns nur als höhere Einheiten über den menschlich normalen verständlich und messbar werden können“. Auch ebenda, S. 143, 160 und „Wie hören wir Musik?“ S. 41, 51—53 findet sich noch manches Belehrende zur Sache, und diese Betrachtungen wären denn allenfalls auch in den S. 175 des Haupttextes vorne angebrachten „Vorbehalt“ in aller Form noch mit einzubeziehen.

167) Man lese noch Kierkegaard („Entweder — Oder“) und vergleiche auch Josef Rubinstein („Bayr. Blätter“ 1881, S. 55 ff.: „Sinfonie und Drama“), welch' Letzterer dies alles übrigens auf die Kadenz-Gestaltung der Mozart'schen Musik im Wesentlichen zurückführt. — Vernimmt man nun heute den mehr als tendenziösen Schlachtruf: „Mehr Mozart!“ und liest z. B. bei dem Haupt-Wortführer dieser Rückwärts-Richtung, Rud. M. Breithaupt („Musikal. Zeit- und Streitfragen“; 1906, S. 6f.), wie das Winckelmann'sche „Erhabenheit“-Ideal der vornehmen Ruhe und schlichten Einfachheit, eines vollendeten Ebenmasses der Linien und einer massvoll-abgeklärten Grösse nur wieder erhalten soll, um den „Apolliniker“ Mozart gegen den „Dionysier“ Beethoven (und natürlich so manch' andere „dionysische“ Erscheinungen der Nach-Beethoven'schen Musikepoche!) ganz einseitig auszuspielen, — wahrlich, dann möchte man beinahe schon versucht sein, in den satirischen Unmut jener zweifellos mehr sarkastisch gemeinten Charakteristik auszubrechen, wie sie Friedrich Hebbel (in seinem hübschen gleichnamigen Künstler-Drama) dem Michel Angelo über seinen malenden Nebenbuhler Raffael in den Mund gelegt hat, und möchte zur Abwechslung auch einmal auf Mozart und seine Musik die (ganz sicherlich ungerechten) Worte mit anwenden:

„Ich weiss, der braucht das Lineal  
Sogar, wenn er beim Essen sitzt  
Und an der Käserinde schnitzt;  
Er legt sein Brot nach einem Riss,  
Und mathematisch ist selbst sein Biss!“

Erst mit des Papstes mild ausgleichenden, so versöhnlichen den Zwiespalt lösenden Schlussworten in jenem Drama — gesprochen von der höheren Warte einer überlegenen Kunst- und Welt-Betrachtung aus — wäre das gestörte Gleichgewicht und richtige Verhältnis auch bei uns so einigermassen wieder hergestellt:

„So recht! Jetzt öffn' ich euch die Bahn!

(zu Raffael:) Du zierst mir meinen Vatikan,  
(zu Michel Angelo:) Du schmückst mir in Sankt Peters Haus  
Die prächtigste Kapelle aus!  
Und was ihr mit vereinter Kraft  
Dort ‚Schönes‘ und ‚Erhabenes‘ schafft,  
Wird hehr sein wie der hehre Dom  
Und ewig wie das ew'ge Rom!

168) Noch ein weiteres Zeugnis hierfür finde ich in einer polemischen, leider wohl nur sehr wenig gelesenen, Broschüre (Franz Liszt's Oratorium „Legende von der hl. Elisabeth“ und die neue Musikrichtung im allgemeinen — Leipzig, 1868) von Yourij von Arnold, einem sehr geistvollen Musikschriftsteller, welcher früher auch eine bedeutende musikalische Fachschrift redigierte. Auf S. 18 lesen wir da: „Indem Hanslick den technischen Bau der Tonwerke Wagner's befandete, vergass er, dass er vorerst das Etwa-Unzulässige in der neueren Tonlehre auf Grund der neuesten akustischen Forschungen klar und unwiderleglich nachweisen musste, statt nur auf die alte, mit Bach und Beethoven bereits im Widerspruch befindliche, Tonlehre zu fussen.“ Schon vorher (S. 12 gen. Broschüre) hatte Verfasser sehr treffend auf die bereits bei Bach,



Beethoven und Schumann sich ergebende „Emanzipation von der Fessel der Monotonie“ hingewiesen, „welche die streng-symmetrisch sich wiederholende Gliederung der Taktgruppen zu je zwei oder je vier mit sich bringt“, und dabei auf die in den Werken jener Meister sich vorfindenden „Andeutungen zu Taktgruppen-Mischungen“ aufmerksam gemacht; man beliebe hierzu auch noch zu vergleichen die wichtigen Stellen S. 36 ff., 40 u. A. Desgleichen spricht Brendel schon ganz deutlich davon, wie auch von Ähnlichem — leider freilich vor Hanslick; „N. Z. f. Musik“ 1845, Bd. 22 S. 10f.

169) S. Friedrich Nietzsche: „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“; S. W. (Gr. 8<sup>o</sup>) Bd. I, S. 111 f.

170) Ed. v. Hartmann („Auserwählte Werke“, Bd. III S. 391) wirft Schopenhauer vor, dass ihm „die Parallelisierung des Verhältnisses zwischen dem Erhabenen und Schönen mit demjenigen zwischen Wille und Idee leider verschlossen“ geblieben sei, „während er die Parallele zu dem letzteren Verhältnis an ganz verkehrter Stelle, nämlich in dem Verhältnis der Musik zu den übrigen Künsten, gesucht“ habe. Aber vielleicht hat Schopenhauer gerade durch seine Sonderstellung der (von uns also vornehmlich unter der Kategorie des „Erhabenen“ aufgefassten) Musik, indem er ihr gegenüber den andern Künsten den Willen als unmittelbaren Inhalt zuwies, diesen Fehler doch einigermaßen repariert. Auch ist Ed. v. Hartmann (a. a. O. S. 490), indem er gegen Schopenhauer's Anschauungen über Musik polemisiert und sich zu zeigen bemüht, wie dieser sein eigenartiges System dieser Kunst, ohne es recht zu merken, selbst wieder aufgelöst habe, ein ebenso interessantes wie bezeichnendes Wort entschlüpft. Er sagt da nämlich: „Das Wollen an sich, abgesehen von seinem Inhalt, (wie es Schopenhauer der Tonkunst als Inhalt vindizieren wollte) kann keine anderen Unterschiede als solche der Intensität zeigen und dadurch höchstens zur Erklärung des Erhabenen beitragen.“ — Sogar der etwas trockene Max Schasler schwingt sich dazu auf, die Erhabenheit als besondere Kategorie zu begründen und etwas wie spezifische Qualität der Musik in ihr anzunehmen, wenn er (vgl. „Aesthetik“ II, S. 173) in der „Unsagbarkeit“ des musikalischen Empfindungsinhaltes ihre unendlich grössere Ausdrucksfähigkeit erblickt. „Anderseits ist auch wieder zuzugeben, dass in dieser ‚Unsagbarkeit‘ gerade der eigentümliche Zauber und die schlechthin undefinierbare, im eigentlichen Wortsinn wunderbare, Wirkungskraft der Musik beruht, die höchstens mit der überwältigenden Erhabenheit einer grossartigen, harmonisch gegliederten (!) Architektur — eine Beethoven'sche Sinfonie etwa mit dem Kölner Dom — in Parallele zu stellen ist.“ — Endlich gelangt selbst ein Italiener wie Mario Pilo, also ein Vertreter romanischer Welt-Anschauung, heute zu nachstehenden, wie mich dünkt: höchst bemerkenswerten, Schlussfolgerungen in seiner interessanten „Psicologia musicale“ (deutsch als „Psychologie der Musik“ von Chr. D. Pflaum; Leipzig 1906, S. 152 ff.): „Wenn man den Versuch machte, alle Urteile, die in verschiedenen Zeiten und Ländern über die Eigenschaften der Musik abgegeben worden sind . . . . in vier Kategorien zu gruppieren, so dürfte sich . . . . die geringste Zahl in der Gruppe derer finden, die aus der Musik ein reines, wenngleich kompliziertes und erlebtes Spiel des Gehörssinnes machen [„Gehörs-Skat“ nennt das Hermann Kretzschmar

schlagend, im kritischen Sinne — d. Ref.]; sehr Viele ständen zu Gunsten der Annahme, dass sie vor allem die besondere Sprache des Gefühles sei; ein kleineres Häuflein würde sich zu Gunsten der intellektuellen Musik aussprechen — mag man diese nun im Sinne einer noch unvollkommenen Sprechweise verstehen, die sich vor all' den unendlich verschiedenen Idiomen der Welt durchzusetzen vermag, oder mag man sie als Ausdruck einer besonderen, von den sprachlichen völlig unterschiedenen Art von Begriffen anerkennen; hingegen nähme der, wenn nicht grösste, so gewiss beste Teil der Urteilenden, der gebildetste und unter jedem Gesichtspunkte höchststehende, kurz der zu allen Zeiten als aristokratisch anerkannte Teil entschiedener Partei für eine Musik, die zu der erhabenen Aufgabe berufen wäre, Stimme des Ideals zu sein. Erhabene und höchste, jedoch nicht einzige Aufgabe der Tonkunst! Die Wahrheit ist nach meiner Ansicht, wie sie aus den bisherigen Ausführungen sich ergibt, dass die Musik Empfindungen und Anschauungen, Gefühle und Affekte, Begriffe und Gedanken [Ideen? — d. Ref.], Träume und Strebungen ausdrücken kann, dass sie die Ohren belustigen, die Herzen pochen lassen, die Geister befangen machen, die Gemüter in Verzückung versetzen kann, dass sie aber nur für jene letzte und höchste unter den menschlichen Regungen eine entschiedene, unbestreitbare Überlegenheit über jede andere Kunst besitzt, kurz, dass deren Ausdruck ihre spezifische Mission bildet.“ . . . . . „Gerade die Wortsprache findet jenseits jener Grenzen, die die logischen Funktionen umschreiben, und jenseits welcher sich der menschliche Geist in das Unaussprechbare verliert [vgl. Anm. 139 vorliegender Schrift], die Musik bereit . . . . ., um das zu künden, was sie selbst auf keine Weise künden kann: das Ultrarot und das Ultraviolett der Vernunft, die Röntgen-Strahlen der Intelligenz, die höchsten und die transszendentesten Dinge, die intuitiv erschaut oder geahnt werden, die man aber nicht erklären und noch weniger beweisen kann. Und das versteht sich: zu dem unbestimmten Charakter . . . . . gesellt die Musik ihre eigentümliche, unausgedehnte, unberührbare, unwägbare und unsichtbare, damit aber scheinbar immaterielle und wirklich ideale, natürliche Anlage und wird so (besser als jede andere Kunst) fähig zum direkten Ausdrucke dessen, was zumeist der unmittelbaren Kontrolle der gröberen Sinne entgeht. Einen wahrhaft genialen Blick hierfür hatte Richard Wagner, der dem Auge das Orchester, aus dem die Klänge erstehen, entzog und diesem, mehr noch als dem Gesange, die geistigste Aufgabe anvertraute, nämlich: „Drücke das aus, was ich als Dichter nicht sage, denn nur Du allein kannst es aussprechen, und mein Schweigen wird in Dir alsdann beredt werden!“ Mit einem Wort also: Nicht mehr entweder „Schön“ oder „Erhaben“ darf die Parole lauten — sondern Vereinigung beider, höhere „Synthese“ im Kosmos gilt es herzustellen bzw. festzuhalten; in der Tat das „Erhabene des Ideals“ höchste, doch nicht einzige Aufgabe der Tonkunst — hier die kleine, aber berechtigte und notwendige Korrektur des Italieners gegenüber einem Wagner. Nun aber bleiben (auch für die Musik): „Schönheit“, „Charakteristik“ und „Erhabenheit“, diese drei — die Erhabenheit aber als die grösste unter ihnen!

## Namenverzeichnis.\*)

- Abel** 29.  
**Abert** 27, 31, 234.  
**Abraham** 17.  
**Acton** 5.  
**Alkäos** 20.  
**Allegri** 91.  
**Alt** 29, 185.  
**Ambros** 26, 40, 47, 48, 103, 104, 171, 181, 183, 196, 226, 242.  
**Ameseder** 22.  
**Ansonge** 222.  
**Anzengruber** 203.  
**Aristoteles** 241.  
**Armin** 24.  
**Arnim, Bettina v.** 33, 81, 201.  
**Arnold** 264.  
**Arréat** 13.  
**Ast** 96.  
**Auber** 255.  
  
**Bach, Friedemann** 198.  
**Bach, Joh. Seb.** 12, 25, 27, 46, 79, 80, 81, 119, 120, 135, 159, 168 ff., 171, 174, 193, 195, 198, 206, 207, 208, 217, 237, 240, 246, 247, 249, 262, 264.  
**Bach, Phil. Em.** 80, 92, 198.  
**Bacon** 16.  
**Bagge** 186.  
**Bahnsen** 189.  
  
**Bähr** 183.  
**Baillou** 30.  
**Bailly** 31.  
**Bain** 13.  
**Baker** 191, 214.  
**Baldamus** 25.  
**Ballauf** 29.  
**Banck** 209.  
**Bargiel** 254.  
**Barth** 24.  
**Batka** 32, 184.  
**Batteux** 30, 198.  
**Battke** 25.  
**Bauer** 209.  
**Baumgarten** 21, 50, 72, 79.  
**Bayer** 33, 99, 184, 235.  
**Beauquier** 12, 105, 185.  
**Bechterew** 14.  
**Beck** 212.  
**Becker** 83, 207.  
**Beethoven** 2, 27, 31, 40, 46, 81, 83, 106, 107, 110, 114, 132, 135, 136, 144 ff., 150, 151, 154 f., 156, 162, 163, 166, 168, 171, 172, 173, 174, 177, 189, 195, 198, 201, 206, 207, 224, 231, 237, 238, 239, 240, 241, 253, 254, 255, 261, 262, 263, 264, 265.  
**Bellaigue** 13.  
**Bellermann** 226, 229.  
  
**Benda** 197, 198.  
**Bendavid** 208, 213.  
**Benfey** 183.  
**Benndorf** 197.  
**Benois-Hannapiers** 20.  
**Bergmann** 29, 191.  
**Berlioz** 27, 112, 154, 166, 191, 218, 226, 227, 262, 263.  
**Bernays, Jac.** 51.  
**Bernini** 263.  
**Berrueta** 12.  
**Bie** 1, 11, 16, 33, 187.  
**Biese** 21, 236.  
**Billroth** 4, 21, 27, 187, 193, 209, 219, 221, 226, 229, 231, 236, 238, 246, 256.  
**Binet** 13.  
**Bizet** 209, 237.  
**Bjerre** 30.  
**Böcklin, Aug. von** 208.  
**Böhm** 33, 208.  
**Bohtz** 33, 64, 67, 75.  
**Boileau** 196.  
**Bottermund** 24.  
**Boucheron** 208.  
**Brahms** 106, 154, 209.  
**Brehm** 25.  
**Brendel** 26, 182, 183, 188, 212, 239, 265.  
**Breithaupt** 24, 31, 222, 262, 264.

\*) Auf Wunsch des Verlages; besorgt von Herrn *stud. phil.* Werner Hilbert, dem Verfasser an dieser Stelle seinen verbindlichsten Dank erstattet.

Brömme 24.  
 Bronsart, Hans von 209.  
 Brown 204.  
 Bruchmann 189.  
 Brücke 33, 233.  
 Bruckner 209.  
 Brückner 198.  
 Bruns 24.  
 Bücher 18.  
 Bukofzer 24.  
 Bülow, Hans von 209, 231,  
254.  
 Burckhardt, Max 17.  
 Bürger 194.  
 Burke 45, 50, 51, 54, 60,  
64, 65, 80, 98, 196.  
 Busch 191, 192.  
 Busoni 209, 235.  
 Buxtehude 198.  
 Byk 33.  
**Caecilius** 196.  
 Caland 24.  
 Calkins 13.  
 Capellen 17, 25, 256.  
 Carrière 48, 58, 64, 66,  
98, 102, 183, 197, 201,  
234.  
 Caspari 27, 184, 198, 215,  
226, 235.  
 Castel 231.  
 Castelli 201.  
 Chamberlain 79, 80.  
 Cherbuliez 64, 77, 203, 215.  
 Chopin 166, 209, 222, 238.  
 Chrobrock 30.  
 Chrysander 198.  
 Cohen 29.  
 Cohn, Jonas 30, 198.  
 Cohn, Paul 31, 226, 228.  
 Colman 231.  
 Combarieu 12, 24, 255.  
 Conrat, Hugo 198.  
 Cornelius 209, 244, 245.  
 Croce 11, 184, 196, 197,  
214, 215.

Csillagh 208.  
 Curet 13.  
 Czobel 30.  
**Daffner** 198.  
 Dahlke 30.  
 Dahmen 30.  
 Dalberg, von 33, 208.  
 Danckelmann, von 30, 198.  
 Dannreuther 27.  
 Dante 168.  
 Darwin 17, 215, 226, 229,  
230.  
 Dauriac 12.  
 David 218.  
 Debussy 139.  
 Dechevrens 234.  
 Deiters 198.  
 Delbrück 17.  
 Dent 209.  
 Descartes 65.  
 Dessoir 11, 14, 22, 23, 30,  
31, 51, 58—61, 66, 134,  
184, 194, 196, 198, 206,  
219, 221.  
 Deussen 64.  
 Diderot 215.  
 Diez 29, 197.  
 Dilthey 29.  
 Dippel 33.  
 Dittersdorf 198, 208.  
 Dommer 186, 210.  
 Döring 29.  
 Dräseke 26, 209, 241.  
 Dreher 6, 21, 34, 190, 212,  
219, 220, 226, 228, 250.  
 Drews 31.  
 Drobisch 208.  
 Drobny 30.  
 Dubitzky 26, 246.  
 Düntzer 199.  
 Du Prel 21.  
 Durutte 221.  
 Dvorak 209.  
 Dzieduszycki 30.

Ebbinghaus 226, 229.  
 Eberhardt 25.  
 Ebbhard 22.  
 Eckardt 33, 48, 67, 183.  
 Ecorcheville 12, 198.  
 Ehlert 209.  
 Ehrlich 11, 27, 34, 105,  
181, 184, 185, 188.  
 Einstein 198.  
 Eitz 25.  
 Ekhof 197.  
 Eleutheropoulos 30.  
 Engel, Gust. 25, 48, 106 f.,  
132, 183, 189, 194, 226,  
227, 236.  
 Engel, Joh. Jac. 26.  
 Ernst Ludwig, Landgraf v.  
 Hessen-Darmstadt 197.  
 Ertel 235.  
 Eschenburg 204.  
 Ettlinger 22.  
 Euler 190.  
**Fasch** 197.  
 Fay 262.  
 Fechner 3, 21, 34, 36, 46,  
48, 64, 71, 73, 75, 105,  
110, 183, 195, 201, 236.  
 Federn 11, 184.  
 Feldegg, von 29, 33, 189,  
190.  
 Féré 13.  
 Ferrari 13.  
 Ficker 33.  
 Fiebach 21, 184, 212, 219.  
 Fiedler 29.  
 Fiege 198.  
 Fierens-Gevaert 12.  
 Finck 209.  
 Fißcher, Hans 25, 67.  
 Fischer, Kuno 198, 253.  
 Fleischlen 197.  
 Flatau 24.  
 Flechsig 14.  
 Flotow, von 255.  
 Fortlage 63.

- Franck 209.  
 Frankhausen 30.  
 Franz, Joh. Gg. Fr. 209.  
 Franz, Robert 1, 209, 246.  
 Franz, Walter 196, 198.  
 Friedländer 197.  
 Friedrich der Grosse 197.  
 Frimmel 201.  
 Fuchs 1, 25, 39, 44 f., 46, 118, 121, 122, 124, 138, 181, 189, 192, 213, 255, 263.  
**G**  
 Gallenberg, Gräfin 201.  
 Galli 12.  
 Gamucci 192.  
 Ganting 183.  
 Garcia-Lankow 24.  
 Gardiner 208.  
 Garve 51.  
 Gast 16.  
 Gehrman 27.  
 Geiger, Emil 30.  
 Geiger, Ludwig 197.  
 Gemmingen, von 197.  
 Genée 197.  
 Gerstenkorn 182.  
 Geväert 12, 234.  
 Gietmann 32, 185, 219, 226, 234, 250.  
 Gignoux 13.  
 Glarean 234.  
 Gluck 20, 81, 198, 237.  
 Goethe 20, 22, 33, 34, 115, 147, 193, 199, 209, 210, 217, 234, 238, 239, 241, 249, 251.  
 Goetz 209.  
 Göhler 209.  
 Goldschmidt 198.  
 Göller 31.  
 Göllicher 27.  
 Gotter 197.  
 Gotthelf 31, 184, 187.  
 Gounod 209.  
 Gratiolet 13.  
 Graf 31.  
 Graun, K. H. 80, 81, 197.  
 Graun, Brüder 27, 198.  
 Grazie, Marie delle 20.  
 Grell 27, 209.  
 Grétry 182, 198.  
 Grieg 209.  
 Griepenkerl, F. K. d. Ä. 95, 105, 112, 205.  
 Griepenkerl, W. R. 83, 104, 207, 237.  
 Grillparzer 208, 239.  
 Grimm, Brüder 72.  
 Griveau 13.  
 Groos 17, 29, 195, 205, 226.  
 Grosse 17, 30.  
 Grün 29.  
 Grunsky L.  
 Guhrauer 27.  
 Gumprecht 209.  
 Günther 31.  
 Guyau 17.  
 Gyrowetz 209.  
**H**  
 Haberland 30.  
 Hacke 24.  
 Haeckel 164.  
 Haecker 25.  
 Haller 226.  
 Hamann 30.  
 Hand 39, 48, 93 ff., 111, 118 ff., 147, 188, 213, 218, 234.  
 Händel 80, 81, 91, 110, 120, 195, 198, 237, 248, 262.  
 Hannover, König von (Georg V.) 33, 208.  
 Hanslick 2, 5, 10, 21, 26, 35, 37, 38, 40, 41 ff., 46, 47, 48, 49, 114, 117, 143, 144, 150, 151, 168, 173 ff., 178, 181 ff., 194, 195, 211, 212, 226, 264, 265.  
 Harlan 196.  
 Harnack 29.  
 Hartknoch 51.  
 Hartmann, Ed. von 29, 34, 62, 120, 185, 189, 193, 200, 212, 216, 265.  
 Hasse, Ad. 27, 198.  
 Hauptmann, Carl 262.  
 Hauptmann, Moritz 114, 151, 170, 181, 188, 239, 259, 262.  
 Hausegger 1, 3, 5, 6, 7 ff., 11, 12, 14, 15, 16, 35, 125, 181, 182, 187, 189, 194, 214, 216, 217, 221, 226, 229, 235, 236, 243, 250.  
 Hauser 33, 208.  
 Haweis 12.  
 Haydn, Jos. 81, 123, 173, 198, 237, 240, 248, 255, 263.  
 Haydn, Mich. 198.  
 Hebbel 264.  
 Hegel 40, 58, 75, 104, 187, 188, 189, 240.  
 Heine 20, 252.  
 Heinecke 196.  
 Heinse 208, 234.  
 Hellpach 22, 209.  
 Helmholtz 4, 6, 21, 25, 34, 37, 42, 117, 125 ff., 134, 135, 181, 185, 186, 192, 226, 227, 231, 234, 250.  
 Hennig, C. R. 31, 185, 208, 211, 235, 263.  
 Hennigk, H. J. 33, 208.  
 Hentl, von 186.  
 Herbart 39, 40, 47, 75, 104, 105, 112, 187, 195, 207, 211.  
 Herder 30, 31, 33, 54 ff., 64, 73, 81, 87, 88, 95, 142, 147, 198, 199, 203, 204, 205, 216, 228, 236, 241.

- Hermann 24.  
 Herzogenberg, von 25, 209.  
 Hess 198.  
 Hesse, Ernst Chr. 197.  
 Hesse, J. E. 208.  
 Hettner 29, 51, 196, 197.  
 Heuler 262.  
 Heuss 27, 198.  
 Hey 24.  
 Heyfelder 30.  
 Hildebrand 29, 236.  
 Hiller, Ferd. 139, 181, 184, 185, 186, 239.  
 Hiller, Joh. Ad. 26.  
 Hirschberg 198.  
 Hirth 21.  
 Hodermann 197.  
 Hoffmann, E. Th. A. 33, 83, 231, 234, 237.  
 Hoffmann, Fr. L. W. 25.  
 Hofmann, A. von 31.  
 Hofmann, B. 25.  
 Hohenemser 27, 185.  
 Hollenhag 30.  
 Holz 29.  
 Holzbauer 198.  
 Holzer 198.  
 Home 50, 51, 81, 113, 194, 195, 196, 199, 219, 226.  
 Hönich 247.  
 Horatius 20, 145, 238.  
 Hornbostel, Erich von 17.  
 Horst 30.  
 Horwicz 6, 7, 34, 185, 186, 194, 212, 256.  
 Hosäus 197.  
 Hostinsky 47, 185.  
 Hoya, von der 24.  
 H. S. K. 209.  
 Huber 30.  
 Hüffer 186.  
 Iffert 24.  
 Iffland 197.  
 d'Indy 145, 209.  
 Istel 197, 198.  
 Itting 182.  
**J**  
 Jacobi 84, 198, 241.  
 Jacques-Dalcroze 25.  
 Jaëll 24.  
 Jahn, Ed. 196.  
 Jahn, Otto 40, 181, 185, 186, 198.  
 Jean Paul 33, 73, 77, 97, 104, 120, 205, 210, 222, 226, 236.  
 Jenner 30.  
 Jensen, Ad. 209.  
 Jentsch 22, 232.  
 Jerusalem 31.  
 Jodl 1, 6.  
 Johannes 198.  
 Jonquières 25.  
 Jost 27.  
 Jungmann 64, 70, 184, 194, 219.  
**K**  
 Kaberlin 16.  
 Kaeser-Kesser 184.  
 Kahlert 33, 64, 83, 204, 206, 208.  
 Kahnt, C. F. 254.  
 Kalischer 31.  
 Kambli 31.  
 Kant 2, 4, 5, 21, 23, 29, 30, 32, 34, 35, 44, 45, 51 ff., 55, 56, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 84, 86, 87, 88, 94, 96, 121, 145, 176 f., 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 211, 212, 238, 241, 254.  
 Karpeles 64.  
 Kassner 31.  
 Kastner, Em. 1, 242.  
 Kastner, Gg. Fr. Eug. 131.  
 Kastner, Joh. G. 209.  
 Kayser 198.  
 Keppler 31.  
 Kerll 198.  
 Kesser 184.  
 Kestenberg 247.  
 Keussler, von 30.  
 Kienle 262.  
 Kienzl 27, 209.  
 Kierkegaard 264.  
 Kirchmann, von 64, 100, 105, 111, 183, 212.  
 Kirnberger 198.  
 Kistler 1, 209.  
 Klatte 27.  
 Klauwell 106, 235.  
 Kleefeld 197.  
 Klengel, Paul 183, 189.  
 Klopstock 20, 203.  
 Klötzer 188.  
 Knetsch 259.  
 Koch 235.  
 Kofler 24.  
 Köhler 26, 186.  
 Kohler 31, 131.  
 Komorzynski, von 197.  
 Koopmann 29.  
 Körner, Chr. Gottfr. 80, 81, 234.  
 Köstlin, H. A. 38, 39, 48, 181, 185, 186, 191.  
 Köstlin, Karl von 1, 29, 48, 96, 101, 102, 119, 135, 147, 160, 183, 187, 194, 203, 216, 226, 234, 263.  
 Kossmaly 26, 186.  
 Krack 31.  
 Kraemer 24.  
 Kralik, von 29.  
 Kratz 21.  
 Krause 64, 88, 89, 111, 135, 203, 209, 235.  
 Krauss 198.  
 Krebs 26.  
 Krehl 25.  
 Kretzschmar 10, 18, 37, 178, 184, 188, 198, 219, 246, 265.

- Kreuzhage 27, 185, 186.  
 Kriebitsch 208.  
 Krone 198.  
 Krug 70.  
 Krüger 42, 48, 100, 103,  
109, 147, 183, 189, 210.  
 Kruse 198.  
 Kühn 22.  
 Kuhнау 197, 198.  
 Kullak, Ad. 24, 47, 181,  
183, 189.  
 Kullak, Franz 25.  
 Kühle 21, 34, 236.  
 Kurella 22, 200.  
 Küster 186.
- Landmann-Kalischer** 22.  
 Landois 25.  
 Landshoff 198.  
 Lange, Carl 22, 61, 64, 200.  
 Lange, Fritz 198.  
 Lange, Konrad 8, 10, 29,  
50, 61, 64, 186, 198,  
200, 221, 236.  
 Langen 30.  
 Laprade, Conte de 12.  
 Laroppe 13.  
 Laurencin 47, 181, 183,  
189.  
 Laurilla 30.  
 Lavignac 25.  
 Lazarus 181, 184, 195,  
248, 249.  
 Lée 13.  
 Lehmann, Lilli 24.  
 Lemcke 33, 64, 186.  
 Le Roy 13.  
 Lessing 5, 31, 84.  
 Levi 123.  
 Lichtenthal 209.  
 Liebmann 21, 183.  
 Liebrecht 31.  
 Lindner, E. O. 46, 189.  
 Lindner, Fr. W. 208.  
 Lipps 10, 22, 70, 142, 186,  
200, 219, 234, 236, 252.
- Liszt 27, 136, 1371, 65,  
166, 183, 201, 204, 209,  
214, 224, 231, 238, 239,  
264.  
 Lobe 144, 181, 209.  
 Loew 27.  
 Loewe 156, 209.  
 Loewengard 25.  
 Lohmann 213.  
 Lombroso 13, 209, 231.  
 Longin (Pseudo-) 50, 72,  
124.  
 Lorenz 235.  
 Lortzing, 209.  
 Lotze 45, 47, 62, 70, 115,  
181, 184, 189, 206, 216,  
225, 226, 233, 236, 252.  
 Louis 27, 31, 32, 35, 184,  
189, 202.  
 Louis XIV. 16.  
 Löwenfeld 22.  
 Lublinsky 16.  
 Lully 198.  
 Lusama 231.  
 Lussy 25, 221.  
 Luther 219.
- Mach** 22.  
 Madelaine 24.  
 Maecklenburg 25.  
 Maëterlinck 140.  
 Mälzl 221.  
 Mandyczewski 198.  
 Mantegazza 13.  
 Maray 13.  
 Marbach 29.  
 Marcus 31, 186, 217, 242,  
251.  
 Marpurg 198.  
 Marschner, Franz 7, 25,  
30, 32, 35, 184, 188,  
190, 193, 195, 202, 203,  
206, 212, 219, 221, 249,  
256, 257, 261.  
 Marshall 13.
- Marsop 18, 185.  
 Martin 13.  
 Marx 26, 40, 186, 188, 234.  
 Mattheson 198, 215, 234.  
 Matthison 213.  
 Mayer-Reinach 197.  
 Mayr 198, 209.  
 Meachen 209.  
 Meinardus 209.  
 Meinhard 194.  
 Meinong 22.  
 Mendelssohn, F. 156, 157,  
174, 209, 238.  
 Mendelssohn, Moses 64, 65,  
80, 196, 197.  
 Mennicke 27, 198.  
 Mentz 21, 223.  
 Mercator-Bosanquet 25.  
 Merkel 24.  
 Metastasio 81.  
 Meumann 21.  
 Mey 12, 32, 35, 184, 189,  
217, 219, 228, 246, 253.  
 Michaelis 33, 84, 90, 92,  
209, 213, 262.  
 Michel Angelo 168, 264.  
 Millenkovich, von 27, 236.  
 Milthaler 29, 33, 185.  
 Möbius 22, 209.  
 Monrad 29.  
 Moos, Paul 33, 34, 35,  
185, 188, 189, 193, 195,  
226, 229, 237, 252.  
 Morsch, Anna 18, 198.  
 Mosel, von 208.  
 Mozart 40, 46, 81, 86, 91,  
107, 144, 145, 152 f.,  
157, 173, 174, 189, 197,  
198, 237, 239, 240, 241,  
255, 263, 264.  
 Muchanoff, Marie von 178.  
 Muff 33, 102.  
 Müller-Brunow 24.  
 Müller, Chr. W. 11, 39,  
92, 212, 243.  
 Müller, Wenzel 198.

- Mundt 33.  
 Münnich 31, 184.  
 Münzer 30.  
 Muris, de 234.  
 Mussorgsky 139, 140.
- N**  
 Nägeli 26, 188.  
 Naumann, Gustav 16, 209,  
239.  
 Naumann, J. A. 25.  
 Nef, Karl 18, 182.  
 Nef, Willi 30.  
 Nicolai 157, 209.  
 Niemann 24, 198.  
 Nietzsche 8, 10, 15 f., 20,  
22, 61, 189, 196, 202,  
204, 206, 216, 217,  
236, 254, 255, 260,  
263, 265.  
 Nodnagel 24, 26, 32.  
 Nohl 186, 209, 252.  
 Nordau 17, 21, 209.  
 Nottebohm 238.  
 Novalis 33, 142, 236.
- O**  
 Obermann 21.  
 Oersted 208, 209.  
 Oeser 30.  
 Opelt 208.  
 Ordenstein 27, 115.  
 Ortlepp 231.  
 Otto, Luise 189.  
 Ottzenn 198.
- P**  
 Pachelbl 198.  
 Paesler 198.  
 Palestrina 20, 29, 91,  
104, 110, 135, 159,  
167, 168, 170 f., 174,  
193, 195, 240, 246,  
247, 249, 261, 263.  
 Pastor 21, 183, 221, 226,  
234, 235.  
 Patrizi 13.
- Paulhan 13.  
 Pauli 198.  
 Péres 12.  
 Perger, Jodokus 235.  
 Perger, L. 198.  
 Peter 231.  
 Pflaum 12, 184, 228, 229,  
265.  
 Pfitzner 209.  
 Pichler 192.  
 Pilo 12, 184, 215, 221,  
226, 228, 229, 231,  
265.  
 Pirker, Marianne 198.  
 Plato 113.  
 Plotin 30.  
 Plüddemann 209.  
 Pohl 1, 26, 183, 191,  
198, 209, 226, 262.  
 Poirée 12, 219, 226, 228,  
246.  
 Polak 17.  
 Poole-Appun 25.  
 Popp 28.  
 Porges 1, 172, 209, 254.  
 Poske 30.  
 Prätorius 198.  
 Proudhon 17.  
 Prud'homme 11.  
 Prüfer 1, 187, 198, 210.  
 Puffer 13.  
 Puschmann 209.  
 Puttmann 198.
- Q**  
 Quantz 198, 221.
- R**  
 Raff 26, 189, 209, 231.  
 Raffaël 264.  
 Rahmer 22, 209.  
 Ramann, Lina 1, 214.  
 Rameau 198.  
 Raudnitz 209.  
 Rauh 13.  
 Reger 209.
- Reichardt 84, 198, 201,  
208.  
 Reid 50, 198.  
 Reimann 184.  
 Reinecke 209.  
 Reissmann 210.  
 Rellstab 209.  
 Rembrandt 8, 201.  
 Reuss 24.  
 Rheinberger 209, 235.  
 Ribot 13.  
 Richet 13.  
 Richter, s. Jean Paul.  
 Riedel 1.  
 Riehl, von 114, 116, 186.  
 Riemann 1, 14 f., 23, 25, 27,  
34, 134, 135, 187, 197,  
198, 213, 217, 219, 220,  
221, 225, 226, 228, 229,  
231, 234, 235, 236, 242,  
249, 252, 254, 256, 261,  
263.  
 Riesenfeld 27, 184.  
 Rietsch 27, 31, 184, 255.  
 Rimington 231.  
 Ritter, Alexander 26, 27,  
182, 209.  
 Ritter, Hermann 183, 235.  
 Rochlitz 33, 48, 87, 90,  
93, 95, 96.  
 Rösch 18, 32, 186, 246,  
249, 253.  
 Rosenkranz 33, 65, 202.  
 Rosenthal 22.  
 Rossini 255.  
 Rousseau 182.  
 Rubinstein, Anton 209.  
 Rubinstein, Joseph 264.  
 Ruge 33, 67, 203.  
 Ruskin. 17.  
 Rust 197.  
 Ruths 23, 34, 186, 212,  
219, 226, 228, 231, 235,  
242, 246.  
 Rutz 24.



- Saint-Saëns 209.  
 Sapper 25.  
 Saxinger 22.  
 Schäffer 183, 242.  
 Schäublin 183.  
 Schafhäütl, von 208, 216.  
 Scharwenka, Xav. 18.  
 Schasler 41, 47, 186, 193, 197, 265.  
 Schaul 33, 208.  
 Scheibe 198, 221.  
 Scheidt 198.  
 Schelling 67, 216.  
 Schenk 208.  
 Schering 197, 198.  
 Schiedermaier 198.  
 Schikaneder 197.  
 Schiller 21, 29, 33, 54, 64, 66 f., 68, 80, 81, 84, 114, 145, 147, 188, 191, 193, 195, 203, 204, 205, 212, 213, 216, 234, 239, 241, 261.  
 Schilling 48, 92, 93, 94, 119 f., 120, 141, 194, 195, 205, 216, 221, 234, 242, 244, 249.  
 Schillings 209.  
 Schindler 145.  
 Schinkel 236.  
 Schlapp 30.  
 Schlegel 33, 51, 115.  
 Schleiden 208.  
 Schlösser 197.  
 Schlosser 196.  
 Schmid 185, 186, 197, 198.  
 Schmidkunz 18.  
 Schmidt, C. W. 22.  
 Schmidt, Leopold 27.  
 Schneider, Otto Alb. 31.  
 Schneider, Paul 31, 181.  
 Schneider, Peter Joseph 33, 208.  
 Schnyder v. Wartensee 09.  
 Seidl, Vom Musikalisch-Erhabenen.
- Scholz 29, 185, 186, 209.  
 Schopenhauer 4, 6, 8, 10, 31, 42, 61, 67, 68, 77, 113, 115, 148, 160 ff., 189, 199, 202, 203, 205, 213, 216, 227, 236, 256, 265.  
 Schreyer 25.  
 Schröder 25, 231, 235, 256.  
 Schubart, Chr. Dan. Fr. 81, 92, 198, 204, 208, 234.  
 Schubart, Ludwig 81.  
 Schubert 156, 209, 238.  
 Schultz, Detlev 197.  
 Schultz, Ferdinand 168, 186, 212, 252.  
 Schultze-Strelitz 24.  
 Schulz 29.  
 Schumann 18, 22, 27, 33, 40, 41, 46, 110, 139, 154, 166, 178, 193, 235, 238, 243, 244, 245, 265.  
 Schütze 33, 208.  
 Schüz 11, 184.  
 Schweisthal 33.  
 Schweitzer 12, 27.  
 Séailles 13.  
 Segal 30.  
 Segnitz 198.  
 Seidl 1, 2 f., 14, 15, 16, 28, 113, 129 f., 216, 217, 226, 236, 243, 262.  
 Seiffert 198.  
 Seillière 16.  
 Semper 261.  
 Seydel 31, 189.  
 Shakespeare 16.  
 Sibbern 29.  
 Siebeck 22, 184, 190, 194, 226, 236.  
 Simmel 17.  
 Simonetti 12.  
 Singer 208.
- Sittard 185.  
 Sizéranne, Rob. de la 14.  
 Smetana 209.  
 Smith, Margaret Keiver 22, 34.  
 Sobolewski 186, 212.  
 Söhle 25.  
 Sokal 14.  
 Solger 67, 104, 197.  
 Sommer, Hans 209.  
 Sommer, Rob. 21, 34, 197, 219, 222, 236.  
 Sonneck 32, 186, 198, 249.  
 Sorge 198.  
 Sourian 14.  
 Spazier 209.  
 Spencer 17, 215.  
 Spitta 27, 40, 145, 146, 197, 198.  
 Spitzer 16, 29.  
 Spohr 209, 238, 239.  
 Stade 1, 41, 43, 47, 115, 181, 189.  
 Stecker 25.  
 Steffani 198.  
 Stein, von 29, 51, 61, 108, 194, 196, 197, 213.  
 Steiner-Austerlitz 25.  
 Steinfried 6, 12, 33, 219, 246.  
 Steinhausen 24.  
 Steinitzer 6, 65, 108, 122, 125, 128, 141, 142, 166, 184, 192, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 234, 236, 243, 260, 261.  
 Steinhilber 17, 34.  
 Stephani 32, 35, 64, 70, 186, 187, 196, 202, 203, 219, 235, 236, 238, 262.  
 Stern, Paul 22, 34, 236.  
 Stern, S. William 22.

- Steuer 184.  
 Stieglitz, Olga 27, 213,  
219, 221, 235, 236,  
248, 250.  
 Stinde 230.  
 Stockhausen 24.  
 Stoeckl 29, 33, 184.  
 Storck 27, 184, 254.  
 Stradal 198.  
 Stransky 185, 189.  
 Strauss, David Fried. 81,  
144, 184, 185, 186.  
 Strauss, Max 31.  
 Strauss, Richard 18, 132,  
209.  
 Strauss, Victor 88.  
 Streckler 22.  
 Streiter 30, 189.  
 Stumpf 10, 17, 23, 25, 34,  
139, 219, 221, 226, 227,  
229, 234, 236.  
 Südenhorst, von 183, 217.  
 Süvern 67.  
 Sully 13, 105, 185.  
 Sulzer 80, 191, 196, 198.  
 Sutro 24.  
 Swift 196.  
 Taine 17, 38.  
 Tanáka 25.  
 Tannert 183.  
 Tappert 27, 209, 246.  
 Telemann 198.  
 Teller 208.  
 Tetzel 254.  
 Thayer 198.  
 Thibaut 262.  
 Thiersch 33.  
 Thomson 25.  
 Thouret 197.  
 Tieck 33, 81, 231.  
 Tolstoi 17.  
 Trahdorff 104.  
 Trendelenburg 33, 64, 67,  
75, 111, 201.  
 Triest 209.  
 Tschaiakowsky 209.  
 Tuma 197.  
 Tumarkin, Anna 31.  
 Türk 198.  
 Uhlig 209.  
 Unger 33, 231.  
 Unruh 35, 200, 203, 206,  
236.  
 Urban 208.  
 Vahlen 196.  
 Vancsa 27.  
 Verdi 209.  
 Véron 12.  
 Vierodt 221.  
 Villani 12.  
 Virgil 24.  
 Vischer, Fr. Theod. 28, 29,  
35, 43, 48, 64, 67, 76,  
97, 98, 102 f., 104, 119,  
120, 132, 170, 181, 184,  
197, 201, 206, 210, 212,  
223, 226, 230, 234, 236,  
250, 263.  
 Vischer, Robert 28, 236.  
 Vogel, Bernh. 1.  
 Voigt 25.  
 Volbach 27.  
 Volkelt 10, 28, 142, 184,  
187, 236.  
 Volkmann 209.  
 Vorländer 29.  
 Wackenroder 81.  
 Wätzoldt 30.  
 Wagner 2, 3, 8, 16, 17,  
20, 25, 26, 27, 30, 32,  
33, 37, 48, 80, 119,  
132, 135, 145, 147 ff.,  
150, 151, 152, 156 ff.,  
160, 161, 162, 163,  
164, 165, 166 ff., 170,  
171, 172, 173, 174,  
175, 176, 177, 178,  
183, 185, 186, 189,  
193, 194, 204, 209,  
214, 216, 217, 231,  
237, 238, 242, 244,  
248, 250, 252, 253,  
254, 255, 263, 264,  
266.  
 Waldapfel 32, 189 f., 211,  
212, 237.  
 Wallaschek 7, 17, 22, 107,  
112, 114, 133, 134,  
183, 186, 193, 196,  
201, 213, 219, 222,  
226, 249.  
 Wallner 145.  
 Walshe 13.  
 Walter 196.  
 Wauer 11.  
 Weber, Gottfried 209.  
 Weber, Karl Maria von 33,  
157, 193, 209, 238,  
255.  
 Weber-Bell, Nana 24.  
 Weingartner 209.  
 Weinmann 22.  
 Weismann 25.  
 Weiss 212.  
 Weisse 65, 67, 189, 203,  
205.  
 Wellmer 197.  
 Welti 10.  
 Wendt 178, 208.  
 Werker 25, 198.  
 Wernaër 22.  
 Werner 31.  
 Wernick 22.  
 Werra, von der 198.  
 Wienberg 33.  
 Wiener 224.  
 Wilken 29.  
 Winckelmann 56, 83, 95,  
189, 205, 211, 212,  
238, 264.

Winterfeld, von 210.	Wolzogen, Ernst von 114.	Zeising 48, 98, 104, 119,
Witasek 7, 22, 185, 196,	Wolzogen, Hans von 12,	123, 137, 138, 147,
219.	219, 246.	160, 170, 202, 210.
Wolf, Hugo 209.	Worm 22.	Zeller 63.
Wolf, William 27, 31, 184,	Wranitzky 198.	Zellner 25.
226, 235, 249.	Wundt 17, 21, 34, 37,	Zelter 209, 217.
Wolff 21.	57, 61, 64, 113, 125,	Ziehn 25.
Wölfflin, Eduard von 26,	128, 133, 200, 221,	Zimmermann 47, 51, 64,
27, 245.	236, 261.	68, 111, 185, 186,
Wölfflin, Heinrich 1, 35,	Wyneken 30.	196, 197, 218, 226,
125, 187, 199, 236,	Zamminer 189.	231.
261, 262.	Zander 30.	Zschorlich 189.
Wolfrum 209, 244, 245.		Zumsteeg 198.

## Berichtigungen.

- S. 17 Z. 9 v. u. lies: „Aesthetik des Schauens“ und einer „Aesthetik des Ausdrucks“
- S. 20 Z. 13 v. o. lies: „Kapitel Palestrina“
- S. 24 Z. 18 v. o.: Lilli Lehmann
- S. 25 Z. 1 v. o.: Goby Eberhardt
- S. 48 Z. 8 v. o. lies: „nicht zur Ausführung gebracht?! — so muss man da wohl klagend (ausrufen).“
- S. 50 Z. 13 v. u. lies: „insofern es durch besondere Unterscheidung . . . . . scharf begründete.“
- ebenda Z. 6 v. u.: „und mit gewissen“
- S. 57 Z. 1 v. o. lies: „zu Vorliegendem, heute mit verweisen kann.“
- S. 110 Z. 2 u. 1 v. u. lies: „mit anderen Vorstellungen aus verwandten, . . . .“
- S. 114 Z. 19 v. o. lies: „sehr wohl zu versinnlichen vermag;“
- S. 118 Z. 15 v. o. lies: „Eindrücke vermitteln können.“
- S. 198 Z. 4 v. o.: Wilhelm Caspari
- ebenda Z. 23 v. u.: Otto Schmid
- S. 222 Z. 11 v. o. lies: „Seelenstimmungen dieser Art“
- S. 248 Z. 14 v. u. lies: „gleichsam exakt rechtfertigend, näher ausführt.“
- Auf S. 1 Z. 11 v. u. wären noch nachzutragen die Namen: Franz Gerstenkorn, D. Chr. Pflaum, C. Witting, und auf S. 236 Z. 20 v. u. der Name: Witasek.

Von dem selben Verfasser sind früher bereits erschienen:

**Zur Geschichte des Erhabenheitbegriffes seit Kant.**

Leipzig 1889, bei Wilhelm Friedrich.

**Hat Richard Wagner eine Schule hinterlassen?**

Kiel 1892, bei Lipsius & Tischer.

**Richard Strauss.** Eine Charakterskizze (mit Wilhelm

Klatte zusammen). Prag 1896, bei Otto Payer („Heimdal-Verlag“).

**Moderner Geist in der deutschen Tonkunst.** Vier

Vorträge. Berlin 1900, Verlagsgesellschaft „Harmonie“.

**Wagneriana.**

Band I: „Richard Wagner-Credo“ — Erlebte Aesthetik,

Band II: „Von Palestrina zu Wagner“ — Angewandte Aesthetik,

Band III: „Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama“ — Kritische Aesthetik;

sämtlich Berlin 1901/2, bei Schuster & Loeffler.

**Kunst und Kultur.** Aus der Zeit — für die Zeit —

wider die Zeit. Produktive Kritik in Vorträgen, Essais, Studien. Berlin 1902, bei Schuster & Loeffler.

**Moderne Dirigenten.** (Sonderabdruck aus dem vor-

stehend genannten Buche.) Berlin 1902, ebenda.

Auch die Gesamtausgabe der

**Werke Friedrich Nietzsche's** (Gr. 8<sup>o</sup> und Kl. 8<sup>o</sup>,

Jahrg. 1899/1900), Band I—VIII; Leipzig, bei C. G. Naumann — sowie

**Friedrich Nietzsche's gesammelte Briefe** (diese in

Gemeinschaft mit Peter Gast), Band I; Berlin 1900, bei Schuster & Loeffler

waren im Auftrage der Frau Dr. Förster-Nietzsche von ihm herausgegeben worden.

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, LEIPZIG.

## R. M. Breithaupt

# Die natürliche Klaviertechnik

### Band I

Die freie rhythmisch-natürliche Bewegung des gesamten Spielorganismus als Grundlage der „klavieristischen“ Technik.

Mit 12 Kunsttafeln, phot. Aufnahmen (Hände berühmter Pianisten) und vielen Textabbildungen und Notenbeispielen.

II. Auflage. Broschiert M. 5,—. Gebunden M. 6,—.

### Band II

# Die Grundlagen der Klaviertechnik

## Grosse praktische „Schule der Technik“

zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtspieles

(Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe.

Mit zahlreichen photographischen Abbildungen, Zeichnungen und Notenbeispielen.

Deutsche Ausgabe geb. M. 4,—. Französische Ausgabe geb. M. 4,—.

Englische Ausgabe in Vorbereitung.

#### Allgemeine Musikzeitung.

Die Gründlichkeit und Ausführlichkeit, mit welcher Breithaupt seine Belehrungen über Klaviertechnik mit allen dieselbe tangierenden Gebieten, also mit der Physik, mit der Physiologie u. a. in Verbindung bringt, ist bisher unerreicht. Das Werk ist bitter ernst zu nehmen, denn es wird Tausenden jungen strebenden Pianisten den Kopf warm machen, die sich eingepfercht sehen in die einseitige Methode ihres Professors.

#### General-Anzeiger, Crefeld.

Mit lebhaftem Interesse wird jeder Klavierspieler Breithaupts Buch lesen, das eine grosse Umwälzung des Klavierspielunterrichts für unabwiesbar hält. Wer am eigenen Leibe das Unzweckmässige, zum Teil Verwerfliche der landläufigen Methode erfahren hat, dem ist es klar, dass moderne Technik durch Fingerkraft zu erreichen unmöglich ist. „Die moderne Technik erreicht das freie forte durch losgelöstes Gewicht.“ Was der Verfasser mit klarer Logik und einleuchtender Natürlichkeit sagt, ist nicht etwa etwas Neues, sondern etwas Bekanntes, aus der Praxis bedeutender Künstler Hergeleitetes. Das Interessante liegt in der

feinen Beobachtungsgabe, in der richtigen Erkenntnis wesentlicher, bisher unbeachteter Momente. Unbedingt wird das Buch überall Ansehen erregen und noch weitere Auflagen erleben. Die eminenten Vorzüge sprechen dafür.  
A. F.

#### Dorfzeitung, Hildburghausen.

Dieses Werk beabsichtigt nichts mehr und nichts weniger als eine völlige Umgestaltung des Klavierunterrichts. Ausgehend von der Tatsache, dass seitdem längst die alte Wiener Mechanik auf dem Klavier durch die englische verdrängt worden ist, ein einseitiges Studium der ausschliesslichen Finger- und Handgelenktechnik nicht nur sehr zeitraubend und quälend, sondern vollständig nutzlos geworden ist, entwickelt dieses Werk in klarer und überzeugender Weise eine naturgemässe Methode, die die Ausbildung des ganzen Spielapparats von der Schulter bis zu den Fingern vornimmt und eng damit Tonbildung und kunstgerechten Anschlag verbindet. Wenn nicht alles täuscht, so wird durch dieses Werk eine völlige Umwälzung auf klavier-pädagogischem Gebiet hervorgerufen. Dem denkenden Klavierlehrer kann aber nicht dringend genug empfohlen werden, sich mit diesem neuen, wertvollen Werk zu beschäftigen.

## Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| <b>Arnold, Yourij v.</b> , Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt . . . . .  | Mark<br>3.—             |
| <b>Bach, Ph. Em.</b> , Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen. Nach der Original-Ausgabe mit kritischen Erläuterungen herausgegeben von Dr. W. Niemann . brosch. Mk. 6.— geb.  | 7.—                     |
| <b>Bräutigam, M.</b> , Der musikalische Teil des protestantischen Gottesdienstes, wie er sein und wie er nicht sein soll. Nach eigenen Erfahrungen und fremden Bemerkungen dargestellt (Vergriffen)                                    | 1.50                    |
| <b>Breithaupt, Rudolf M.</b> , Die natürliche Klaviertechnik.  |                         |
| Band I. Handbuch der pianistischen Technik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen“ Technik. Mit 15 Kunsttafeln.       | broch. Mk. 5.— geb. 6.— |
| Band II. Die Grundlagen der Klaviertechnik. Grosse praktische „Schule der Technik“ zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtsspiels (Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe . . . . .           | kart. 4.—               |
| <b>Brendel, Fr.</b> , Organisation des Musikwesens durch den Staat .   | 1.—                     |
| <b>Bülow, Hans v.</b> , Über Richard Wagners Faust-Ouvertüre, eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 3. Aufl. . . . .   | —50                     |
| <b>Capellen, Georg</b> , Die „musikalische“ Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experim. Nachweisen am Klavier   | 2.—                     |
| — Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst Anhang: Grieg-Analysen als Wegweiser der neuen Musiktheorie. . . . .   | 2.—                     |
| — Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und symmetrischen Umkehrung . . . . .   | 2.—                     |
| — Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus“?) und ihre Einwirkung auf die Praxis. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert . . . . .   | 2.—                     |
| — Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift . . .  | —50                     |
| <b>Gleich, Ferdinand</b> , Die Hauptformen der Musik. 2. Aufl. Populär dargestellt . . . . .   | 1.80                    |
| — Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikkorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. 4. vermehrte Aufl. | 1.60                    |
| <b>Grell, Friedrich</b> , Der Gesangsunterricht in der Volksschule .   | —50                     |
| <b>Hoffmann, Fr. L. W.</b> , Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne. . . . .  | 1.—                     |
| <b>Klauwell, Otto</b> , Der Canon in seiner geschichtlichen Entwicklung. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik . . . . .  | 1.50                    |

≡ Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig. ≡

## Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

<b>Kleinert, Julius</b> , Der Choral von heute und der von ehemals. Ein Votum in Sachen der Choralreform. M. Notenbeilage (1860)	Mark —50
<b>Knorr, Jul.</b> , Führer auf dem Felde der Klavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen, (1875)	1.—
<b>Koch, Dr. Ernst, Rich.</b> Wagner's „Ring des Nibelungen“ in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. (Preisschrift)	2.—
<b>Köhler, Louis</b> , Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule besonders für Klavierspieler	1.20
<b>Kullak, Adolph</b> , Die Ästhetik des Klavierspiels. 4. Aufl. Bearbeitet u. herausgegeben von Dr. Walter Niemann. geh.	5.—
	6.—
<b>Laurencin, Dr. F. P. Graf</b> , Die Harmonik der Neuzeit (Gekrönte Preisschrift) (1861)	1.20
<b>Lichtwark, K.</b> , Praktische Harmonielehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht	3.—
<b>Lohmann, Peter</b> , Über R. Schumanns Faustmusik (1860)	—60
<b>Mueller, R.</b> , Musikalisch-technisches Vokabular. Die wichtigsten Kunstausdrücke für Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc. Italienisch-Englisch-Deutsch	1.50
<b>Pohl, Richard</b> , Bayreuther Erinnerungen. Freundschaftliche Briefe an den Redakteur und Verleger der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Leipzig, gesammelt	1.50
— Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mitteilungen nach authentischen Quellen. Inhalt: Berichte, Vorträge, Anträge, Protokolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichnis des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“	1.80
<b>Porges, Heinrich</b> , Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (am 22. Mai 1872)	—80
<b>Quantz, Johann, Joachim</b> , Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck nach dem Original (Berlin 1752) mit kritischen Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Arnold Schering. Unentbehrliches Quellen- u. Studienwerk brosch. Mk. 6.— geb.	7.—
<b>Ramann, Lina</b> , Franz Liszt's Oratorium „Christus“. Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem vollständigen Text des „Christus“	1.—
<b>Reger, Max</b> , Beiträge zur Modulationslehre, Deutsch, französisch, englisch. 3. Auflage	1.—
<b>Riemann, Dr. Hugo</b> , Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems (1873)	1.50
— Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Aesthetik der Musik	—60
<b>Rode, Theodor</b> , Zur Geschichte der Königl. preussischen Infanterie- und Jägermusik (1858)	—60
— Eine neue Regiments-Hornisten-Infanteriemusik (1860)	—60

= Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig. =

## Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik

<b>Sandberger, Dr. Adolf</b> , Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius . . . . .	Mk. 1.50
<b>Schering, Arnold</b> , Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen . . . . .	— 50
<b>Schucht, Dr. J.</b> , Friedrich Chopin und seine Werke. Biographisch-kritische Schrift mit Notenbeispielen und einem Verzeichnis der Werke Chopins . . . . .	1.50
	Eleg. geb. 3.—
<b>Schwarz, Dr.</b> , Die Musik als Gefühlssprache im Verhältnis zur Stimme und Gesangsbildung (1860) . . . . .	— 50
<b>Seidl, Prof. Dr. Arthur</b> , Vom Musikalisch-Erhabenen. 2. Auflage	3.—
<b>Stade, Dr. F.</b> , Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift . . . . .	— 75
<b>Stoye, Paul</b> , Von einer neuen Klavierlehre. Ein Mahn- und Weckruf an die lehrenden und lernenden Musiker . . . . .	— 60
<b>Stoeving, Paul</b> , Die Kunst der Bogenführung . . . . .	2.—
<b>Stradal, August</b> , Franz Liszts Werke (im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig). Mit Porträt und Faksimile von Franz Liszt . . . . .	— 50
<b>Tottmann, Prof. Albert</b> , Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstands- und Gemütsbildung der Jugend. 2. Auflage	— 60
— Das Büchlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspiels. 2. Auflage . . . . .	— 60
— Die Hausmusik — Das Klavierspiel . . . . .	— 60
<b>Uhde, Hermann</b> , Weimar's künstlerische Glanztage. Ein Erinnerungsblatt (1870) . . . . .	— 50
<b>Vogel, Bernhard</b> , Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluss an die Gesamtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung . . . . .	— 60
— Zur Einführung in die komische Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius . . . . .	— 50
<b>Wagner, Richard</b> , Faust-Ouvertüre von H. v. Bülow . . . . .	— 50
<b>Weiss, Gottfried</b> , Über die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben. (1871) . . . . .	— 60
<b>Weitzmann, C. F.</b> , Harmoniesystem. (Gekrönte Preisschrift.) Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik (1860) . . . . .	1.50
— Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emanzipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen (1861) . . . . .	— 50
— Der Letzte der Virtuosen (1862) . . . . .	— 60
<b>Wörterbuch</b> , Musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke, verfasst von Paul Kahnt. Taschenformat Mk. —.50, kart. Mk. —.75, elegant gebunden	1.50
<b>Zopff, Hermann</b> , Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesangs- und Orchester-Direktoren (1870) . . . . .	— 50

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.





**RETURN  
TO** →

**MUSIC LIBRARY**  
240 Morrison Hall

642-2623

LOAN PERIOD 1 <b>SEMESTER</b>	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

**DUE AS STAMPED BELOW**

MAY 20 1985

FORM NO. DD 21, 12m, 6'76

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY  
BERKELEY, CA 94720

ML3847.S4 1907

C037452827

U.C. BERKELEY LIBRARIES



C037452827

M152627

ML3847

S4

1907

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

**DATE DUE**

**Music Library**  
**University of California at**



