

SAMMLUNG GÖSCHEN BAND 344

Musikästhetik

von

Hans Joachim Moser



Walter de Gruyter & Co.

vorm. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

Berlin 1953

Alle Rechte, einschließlich der Rechte der Herstellung von Photokopien und Mikrofilmen, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Copyright 1953 by

WALTER DE GRUYTER & CO.
vorm. G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung · Georg
Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.
Berlin W 35, Genthiner Straße 13

Archiv-Nr. 11 03 44
Druck: Berliner Musikaliendruckerei, Berlin SW 61
Printed in Germany

Inhaltsübersicht

Literaturübersicht:	4
<i>Einleitung: Begriff und Ziele der Musikästhetik ..</i>	5
<i>Erster Abschnitt:</i>	
<i>Allgemeines und Grundsätzliches</i>	17
A. Die Dimensionen der Klangwelt	17
B. Die Darstellungsmittel der Musik	28
C. Musikalisches Formerlebnis	94
D. Die Tonkunst und das Gehaltproblem	114
a) angewandte (zweckhafte) Musik	114
b) eigengesetzliche (zweckfreie) Musik	116
1. absolute (kosmische); 2. beseelte (empfindungshafte); 3. programmhaltige (dichterische); 4. illustrative (malende) Musik	127
c) Mischung beider in der dramatischen Musik	137
Anhang: Der Humor in der Musik	140
<i>Zweiter Abschnitt:</i>	
<i>Aus der Geschichte der Musikästhetik</i>	146
a) Musik als Zauber- und Heilmittel (Frühstufe)	146
b) Musik zwischen Ethos und Sinnlichkeit (Antike)	149
c) Musik als Gottesoffenbarung (Mittelalter) ..	152
d) Musik als Affektsprache und Symbol (Renaissance und Barock)	155
e) Musik zwischen Formspiel und Seelensprache (Klassik und Romantik)	160
f) Musik in den Strömungen der Gegenwart ..	165
<i>Abschluß: Die Musik im Lebensganzen</i>	169
Sachen- und Namenverzeichnis	176

Literaturverzeichnis:

- Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (1854).
A. W. Ambros, Die Grenzen der Musik und Poesie (1856)
H. v. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen (1862).
Friedr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1871).
Ch. Darwin, Der Ausdruck der Gemütsbewegungen (deutsch 1872).
Hugo Riemann, Musikalische Logik (1873).
Hugo Riemann, Die Lehre von den Tonvorstellungen (Petersjb. 1914 u. 1916).
Carl Stumpf, Tonpsychologie (I 1883, II 1890).
Friedr. v. Hausegger, Musik als Ausdruck (1885).
H. Kretzschmar, Anregungen zur Förderung der mus. Hermeneutik (Petersjb. 1902).
F. Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907).
A. Schering, Musikalische Bildung und Erziehung zum mus. Hören (1910).
A. Schering, Das Symbol in der Musik (1941).
Max Bukofzer, Die mus. Gemütsbewegung (1935)
Paul Moos, Die Philosophie der Musik von Kant bis G. v. Hartmann (1922).
William Wolf, Musikästhetik (1902).
Karl Grunsky, dgl. (Sammlung Göschen 1907, 1923).
Olga Stieglitz, Einführung in die Musikästh. (1928).
Hans Merzmann, Angewandte Musikästh. (1926).
Hans Merzmann, Musikhören (1938).
Ernst Kurth, Musikpsychologie (1931).
Rich. Müller-Freienfels, dgl. (1933).
H. Fleischer, Philos. Grundanschauungen in der gegenw. Musikästh. (Diss. Berlin 1930).
Ernst G. Wolff, Grundlagen der autonomen Musikästhetik (1938).
Fritz Winkel, Klangwelt unter der Lupe (1952)
Die musikalischen Schriften von E. T. A. Hoffmann,
C. M. v. Weber, S. v. Hausegger,
Rich. Wagner, August Halm,
Rob. Schumann, Alexander Berrsche,
Hans Pfitzner, Igor Strawinskij.

Einleitung

Begriff und Ziele der Musikästhetik

Die Musikästhetik gehört, wie ihr Name besagt, gleichzeitig zwei sehr wesensverschiedenen Gebieten an: der Ästhetik als einem Teil der Philosophie und der Musik als einer der Künste. Mittel der Philosophie ist das Denken des Verstandes, Mittel der Kunst das Gestalten der Phantasie, doch treffen sie sich beide im Thema: Mensch und Welt; und sie vereinen sich in der Kunstphilosophie oder allgemeinen Kunstwissenschaft; ein Teil von dieser ist die theoretische Kunstästhetik. Die praktische (d. h. angewandte) Musikästhetik bildet auch ein wichtiges Gebiet der Musikerziehung.

Innerhalb der Philosophie, wenn man Kant's Dreiheit der „Kritiken“ zu Grunde legt, folgt derjenigen der „reinen Vernunft“ oder der Erkenntnislehre und jener der „praktischen Vernunft“ oder der Ethik (Sittenlehre) diejenige der „Urteilkraft“, d. h. die Ästhetik. Es ist infolge heutiger Kunstauffassungen längst nicht mehr möglich, wie in einer früheren Zeit klassizistischer Ideale das Wort „Ästhetik“ mit „Lehre vom Kunstschönen“ zu verdeutschen; denn dadurch würde das „Schöne“ allzu einseitig als Gegenstand oder gar Ziel der Bemühung betont werden und jede andere Qualität (z. B. das „Charakteristische“ und das „Häßliche“) von vornherein stark abgewertet erscheinen. Oder man muß dem „Schönen“ eine Weite des Inhalts beilegen, die dessen eigentlichem Wortverstand das Wesentliche nimmt. Deshalb geht man besser auf den Ursinn des altgriechischen Zeitworts „aisthánesthai“ = „empfinden“ zurück und spricht von „Empfindungslehre“: die Ästhetik im weitesten Begriffsumfang ist Sinnespsychologie, spezieller als Kunstästhetik, die Wissenschaft von den Kunst-

wirkungen und als deren Voraussetzung, vom Wesen des Kunstschaffens und Kunstempfangens sowie — als eigentlicher Ausgangspunkt der Wirkungen — von den Gesetzmäßigkeiten des Kunstwerks; und die Musikästhetik, die neben den Ästhetiken der bildenden Künste und der andern „redenden Künste“ (Dichtung, Sprech- und Schauspielkunst) steht, spezialisiert ihre Aufmerksamkeit auf alle Teile der Tonkunst.

Innerhalb der Musiklehre, der Musikerziehung bildet die Musikästhetik nach den praktischen Handwerkskunden (allgemeine Musiklehre, Harmonielehre und Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation usw.) einen Oberstock; sie regt zusammenfassend zur Besinnung an über die gedanklichen Hintergründe der Tonkunst, über deren Grundwesen und die Voraussetzungen jedes genießenden wie kritischen Musikhörens als Bedingungen ihrer Wirkung. Während die Musikgeschichte (mit ihr in solchem Zusammenhang gleichen Ranges) Werden und Wandlungen der Tonkunst im Ablauf der Zeiten betrachtet, sieht die Musikästhetik ihr Gebiet mehr als ein Sein, das sie systematisch ableuchtet und auslotet. Gleichwohl wird sie, wenn sie sich nicht auf die Musik eines zeitlich wie räumlich engbegrenzten Teilabschnitts einschränken will, auch historischer Blickweise schwerlich entraten können, ja alle Griffe musikwissenschaftlicher Methodik mit heranziehen müssen.

Zwei Gefahrenquellen drängen sich bei nicht richtiger Handhabung als naheliegend auf: einmal hört die Musikästhetik leicht auf, noch Teil der Wissenschaft zu sein — sobald sie nämlich zu bloß schöngeistigem Raisonement, zu Kunstgeschwätz verflacht; darum hat z. B. Ph. Spitta um 1880 angesichts der musikkritischen Feuilletonismen seiner Zeit geradezu gelehnet, daß Musikästhetik über-

haupt eine Wissenschaft sei. Andererseits gibt sie es ebenso rasch auf, zur Kunst zu gehören: wenn durch zu weitgehende Verwissenschaftlichung und spekulative Abstraktion die Bindung zur Musik als lebensvoller Wirklichkeit zu dünn und zu blutlos wird. Sie wandelt also richtig nur auf einem beiderseits u. U. ziemlich schmalen Grat. Vor allem muß sich der Musikästhetiker davor hüten, den Gesetzgeber und Richter in Kunstdingen zu spielen — er darf nur denkerisch-theoretisch, oder aus Kunstwerken nachträglich, beobachtend, Regeln abzuleiten suchen, nicht aber umgekehrt es wagen wollen, dem Künstler Verhaltensweisen vorzuschreiben.

An ästhetischen Gesetzen, die sich auf die Tonkünste aller Zeitalter und Kulturkreise gleichermaßen anwenden ließen, wären wohl nur wenige und dann solche von bloß unverbindlicher Allgemeinheit aufzufinden — je greifbarer und verpflichtender die Regel, desto enger und spezieller ihre Zuständigkeit. Die meisten Irrtümer und Fehlerurteile praktischer Musikästhetik sind dadurch zustande gekommen, daß Grundsätze und Maßstäbe, die einem Volk, einer Zeit, einer Kunstwerkgruppe, einem einzelnen Meisterschaffen abgewonnen wurden, auf andersartige Fälle übertragen worden sind, die unter wesentlich abweichenden Bedingungen entstanden waren und an denen man besser ihr eigenes Gesetz hätte ablesen sollen.

So wurden z. B. Schuberts Großwerke lange aus einseitiger Beethovenästhetik schief bewertet, Schumanns Werke nach Mendelssohnschen Regeln bemessen, Bruckners Sinfonien von Brahms-Maßstäben her verkannt. Letzten Endes untersteht jeder Komponist, ja jedes einzelne Kunstwerk einer andern, besonderen Musikästhetik (falls der Begriff derart praktisch angewandt werden darf) — gemäß dem Wort aus Wagners „Meistersingern“: „Man stellt die Regel auf und folgt

ihr dann.“ Ähnlich R. Schumanns Ausspruch, im Grunde kenne niemand ein Werk so gut wie sein Urheber (was übrigens nur recht bedingt zutrifft, da so mancher Kunstschöpfer seinem eigenen Geisteskind nachweislich ohne die Gabe rationaler Analyse, auf der doch Kennerschaft mit beruht, gegenübersteht). Auch Schumanns anderes Wort bleibt oft fromme Schwärmerei: „Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.“ Das Wort wäre eher richtig, wenn es bedeutete, daß man selbst ein Genius an Einfühlungsgabe sein müsse, um ein Genie ganz zu verstehen. In Wirklichkeit bringen meist gerade die bedeutendsten Schaffenden, sei es aus triebhafter, sich bewahren wollender Ichbezogenheit, sei es aus menschlich-charakterlicher Einseitigkeit, weder Fähigkeit noch Willen zum Verstehen Gleichgroßer auf — drastische Beispiele bilden etwa das Unverständnis Wagners, Tschalkowskij's, Hugo Wolfs für Brahms, Brahmsens für Liszt, Cornelius, Bruckner usf. Der schöpferische Künstler ist zwar instinktiver Träger ästhetischer Gesetzmäßigkeit, aber es bedarf einer durchaus andersartigen geistigen Struktur, um diese bewußt zu abstrahieren; und die zarte Verletzlichkeit jener unbewußten Antenne für das Ästhetische im Kunstschaffen verbietet oft die Umschaltung eines Schaffenden auf die „andere Wellenlänge“ zumal eines gleichzeitigen Produktiven auf demselben oder einem nahverwandten Gebiet. Oder der Schöpferische wird auf sie seinen eignen Wesensrhythmus übertragen müssen und das ergibt dann zwangsläufig jene „Reibungen aus Mißverständnis“ Gegenüber der Kunst von Meistern einer früheren Generation besteht solche Gefahr in der Regel — leicht verständlich, warum — in geringerem Maße.

Ein Hauptziel angewandter Musikästhetik bildet das „Verstehen“ der Kunstwerke, worauf dann ein allgemeineres Erfahrungsmaterial als Stoff zur Systematik aufbauen soll. „Verstehen“ bedeutet vor allem: Wiedererkennen, was der Künstler mit seinem Werk gewollt hat, also Erkenntnis des Werks in seinen Baugedanken, was am sichersten durch

Rekonstruktion seines Schaffensvorgangs zu geschehen pflegt. Als Kritiker kann der Ästhetiker nur fragen: 1. Was hat der Künstler hier erstrebt und welche Mittel hat er dafür angewandt? 2. Wieweit hat er das Beabsichtigte erreicht? 3. Inwiefern war das Gewollte wollenswert? Die zwei ersten Fragen beschränken sich also auf (freilich vielleicht sehr anspruchsvolle, weil mit feinsten Sinnen nachzutastende) Bestandsaufnahmen, und erst die dritte schließt ein „Urteil“ mit ein, das aber, je mehr die zwei ersten sich auf den Künstler eingestellt hatten, desto gerechter (d. h. desto eher von ungerechter Egozentrik des Betrachters wegführend) ausfallen dürfte. Was der Künstler mit seinem Werk geplant hat, ist meist auf mehreren Wegen erschließbar, selten aus direkter Äußerung darüber, und gerade diese kann bewußt oder ungewollt irreführend sein oder fehlerhafter Überlieferung bzw. Deutung unterliegen. Sicherer erscheint darum — entsprechende Fähigkeit des Betrachters vorausgesetzt — das Verstehen des Kunstwerks durch deutende Aufnahme seitens des Hörers. Das erfordert freilich vor allem zweierlei: fachmännisches Können des Analysierenden (auf Grund hinreichenden Erfahrungsmaterials und technischen Wissens) und hellsichtige Einfühlungsgabe hohen Ranges, also wahre Kennerschaft.

Erfahrungsmaterial: die Tatbestandsfestlegung kann nicht des Zusammenhangs mit viel Wesensverwandtem entraten, sondern man wird den Einzelfall zu anderen vergleichbaren Kunsttaten (produktiver wie reproduktiver Art) in sinnvolle Beziehung setzen müssen — es wird sich später zeigen, daß solche Bindungen den „Stil“ der Kunstleistung ausmachen. „Verstehen“ setzt also ein Zusammenhalten mit Modellen und Maßstäben voraus; wieweit solche apriorisch im Kunstbegabten schlummern oder erst empirisch erworben werden,

muß später erörtert werden. Aus der Fülle der einzelnen Kunstbegegnungen entstehen ihrerseits vertiefte Meinungen über Tonkunst, Tonreich, Tonwerk — so baut sich die „theoretische“ Musikästhetik zusammen — sie, wie ihre praktische Schwester sollten sich in einem dauernden gegenseitigen Kontroll- und Verfeinerungsvorgang aneinander fortgesetzt zu läutern suchen.

Musikästhetisches „Verstehen“ von Kunstwerken vermöge wissensmäßiger Analyse und empfindender Einfühlung verlangt soviel, daß beides nur in idealen Glücksfällen zu restlosem und vollendetem Ausgleich gelangt. Gerade in der Musik sind die Schwierigkeiten solcher Art weit höher als in den andern Künsten zu veranschlagen. Bei den bildenden Künsten bietet die „reale Natur“ meist einen mehr oder minder heranziehbaren Vergleichsmaßstab; in der Dichtung ermöglicht die allgemeine Begriffssprache in ähnlicher Weise eine Nachprüfung — wengleich sich zwischen Kunst und Nichtkunst immer die weite Region der Stilisierung einschleibt. In der Musik dagegen liegt das meist anders: ihr fehlen die sicht- und hörbaren „Vorbilder“, und ihre Materiallosigkeit verbietet, auf sie einfach und geradezu die Schwergewichtsformeln der Baukunst und Plastik, die Perspektivegesetze und Farbregeln der Malerei zu übertragen, welche die „objektiven“ Beurteilungsmöglichkeiten vermehren und stützen. Auch die Regeln der Rhetorik, die im Barock so gern herangezogen wurden, lassen sich auf die Musik doch häufig nur vergleichsweise, anspielungshaft übertragen. Andererseits hat Goethe in der Materiallosigkeit der Musik gerade und mit Recht ihre Vorzugsstellung vor den andern Künsten begründet gesehen — daß die Tonkunst ein vergleichsweise unrealistisches, gereinigtes Material von Tönen benutzt, betont ihre Kunsthaftigkeit in besonderer Weise.

Die Gefahr, daß das ästhetische „Schöne“, d. h. objektiv Wertvolle und Wohlgewachsene, mit dem bloß klangsinlich „Angenehmen“, d. h. subjektiv Lustbereitenden, verwechselt wird, besteht gerade in der Musik als einer Kunst, die ohne die vom menschlichen Ohr aufgenommene Klangwirklichkeit bloß graphisches Symbol bliebe, in besonderem Maße und in einer oft belegbaren Häufigkeit der Fälle; so berichtete Armin Knab in einem Aufsatz von 1917 über einen Schwärmer, der sich in Wagnerschen Tristanfluten am Klavier berauschte, sich dabei aber gar nicht daran stieß, daß er lauter falsche Vorzeichnungen spielte, die dem wirklich Einsichtigen den ganzen Genuß hätten verderben müssen — ähnliches läßt sich in Fällen grotesker Unrhythmik oder des völligen Vergreifens der Zeitmaße beobachten. Man müßte hier — wie beim Genuß anderer Künste auch — zwischen subjektiver und objektiver Schönheit unterscheiden, wenngleich auch letztere nicht des Subjekts als Aufnahme- und Durchgangsstation entbehren kann. (Vorbehalten bleibt freilich, daß die Feststellung „objektiver“ Kriterien hier der Gefahr unterliegen kann, daß nur mathematische Qualitäten, also äußerste kristallinische Regelmäßigkeit u. dergl., zum alleinigen Wertmaßstab genommen werden, oder bloße Mehrheitskonvention obsiegt, während vielleicht der zunächst weit überstimmte Einzelne doch auf die Dauer recht behalten kann). Es gehört eben — zumal in der Musik, wo es meist an den Festpunkten des sicheren Vergleichs mit der „Natur“ mangelt — zu den schwierigsten Dingen, Kennzeichen wirklichen Wertes festzustellen. Man findet sie eigentlich nur in der dem sinnlichen Gefühl wie dem Kunstverstand gleichermaßen erweislichen Organik, d. h. inneren Folgerichtigkeit der Abläufe und Ausgewogenheit der Formteile; sinnlich in jenem Wohlgefühl, das die Tonsprache als Spiegelung seelischer

Gesundheit, Kraft, Anmut, Güte, Zärtlichkeit usw. des Tondichters auf uns wirken läßt; logisch durch jenes Gleichgewicht im Kunstwerk zwischen Überraschung und Wiedererkennen, das wir an anderer Stelle (s. S. 98 ff.) erörtern. Gegenüber diesen Qualitäten, die ein erhebliches „Mitarbeiten“ des Hörers bedingen, ergibt sich das allein rezeptive Einwirkenlassen des Mänadischen, sei es „Klangrausch“ oder „dynamisches Überwältigtwerden“, als arg primitiver Reiz, eigentlich nur als ein „Striegeln der Physis“, das bloße Lüsternheit zum Kunst-erlebnis mißverstehen kann. Womit andererseits diese sinnliche Seite des Genusses keineswegs völlig ausgeschaltet und mißachtet werden soll; das Wertverhältnis zwischen Klangsinlichkeit und geistigen Qualitäten im Tonkunstwerk wie in seiner Wiedergabe wechselt nach Nationen wie nach individueller Geschmacksanlage, wobei der Deutsche in oft gefährlichem Maße die sinnlichen Ansprüche zurückstellt, ja oft zu dem widersinnigen Extrem sich überreden läßt, gerade das Unerfreuliche des Klangergebnisses garantiere seine „Bedeutendheit“. Beiderlei Qualitäten sind zwar in dem Grade voneinander unabhängig, daß im äußersten Fall die eine fast völlig ohne die andere begegnen kann — dennoch werden sie sich gegenseitig derart summieren, daß der Bestfall (etwa bei Mozart) dort liegen wird, wo ein Höchstmaß an Klangschönheit und ein Optimum an logischen Qualitäten sich „klassisch“ das Gleichgewicht halten.

Es ist bei der Musik, zumal der sogenannten „absoluten“ (s. u.), leicht, sich in kaum widerlegbaren Subjektivismen zu ergehen, ja, offenbare Fehlurteile drängen sich als naheliegend auf. Zum Glück jedoch trägt jedes bedeutende Kunstwerk eine gewisse „Streifenbreite der Wirkungs- und Verstehensmöglichkeit“ in sich; es kann selbst noch mit einem geringen Anteil von Mißdeutung hinreichend verstan-

den und vor allem genossen werden. Anders ausgedrückt: das Kunstwerk reicht meist allerseits noch etwas weiter, ist ausgedehnter an Aura als das genau zentrierte Wollen seines Urhebers zielte; es eröffnet sich auch dann noch in erheblichem Umfang, wenn es nicht mit dem ganz eigens dafür zuständigen Schlüssel erschlossen wird. Sonst wäre Kunstgenuß ein seltenstes Ereignis und bliebe nur speziellster Kennerschaft vorbehalten.

Im Grunde lebt sogar, wenn man etwas bitter und ironisch urteilen wollte, ein Großteil des Kunstgenießens geradezu im und vom Mißverständnis: Wagner wurde durchgesetzt nicht etwa vermöge der ihm vorschwebenden intimsten „Tristan“-Einsichten, sondern durch das robuste Mitgehen breiter Liebhaber-massen seiner „Opernedelsteine“. Oder: obwohl ein Dufay (im 15. Jahrhundert) sich bei seinen Motetten und Messen gewiß in erheblichem Maße anderes gedacht hat als wir jetzt, klingt seine Spätgotik doch heutigen Hörern höchst reizvoll. Dem fremden Zauber einer indianischen Totenklage, einer javanischen Gamelangpartitur entzieht sich bei uns kaum jemand, obwohl ihr Tonsystem und Baugedanke den meisten „Genießenden“ verborgen bleiben — sie hören ungewollt ihnen Vertrauterer in die fremden Klänge hinein. Das war die Schwäche der vergleichenden Musikwissenschaft vor der phonographischen Aufnahme und genauen Tonstufenausmessung exotischer Musik: sie wurde weitgehend europäisierend mißkannt und uns egozentrisch angeglichen. Ebenso greift in der Mehrzahl der Fälle jeder ähnlich fehl, der Vogelrufe in unsere Notenschrift glaubt übertragen zu können; und wer bei lappischen Melodien von „Wendung zur Unterdominante“ redet, unterstellt dort zu Unrecht unsere Art harmonischen Denkens.

Zu den häufigen musikästhetischen Mißgriffen gehört es auch, wenn auf eine große Künstlerpersönlichkeit nur eine (an sich vielleicht zutreffende) „Teilästhetik“ angewendet wird. Faßt man z. B. Seb. Bachs Schaffen einzig als Bestätigung der

Affektenlehre oder einseitig als Summe von Bewegungsabbildern auf, nur als „Eisblumenornamentik“ oder als Barockarchitektur in Tönen oder ausschließlich als mystische Zahlensymbolik oder als Summe rhetorischer „Figuren“ oder nur als „ewig-romantisches Musizieren“, so ist zwar nichts davon an sich falsch — aber erst sie alle zusammen im richtigen Mischungsverhältnis ergeben eine, Bach einigermaßen gerecht werdende Gesamtpersonalästhetik. Und so wie hier bei jedem Meister.

Das Ziel musikästhetischer Bemühung darf für fast jeden damit Befassten ein etwas anderes heißen. Für den reinen Gelehrten, der sie als Teil der Kunstwissenschaft mit und neben den Ästhetiken der Geschwisterkünste erschaut, rechtfertigt und bestimmt sie sich aus dem Erkenntniszweck als solchem von selbst. Für die von der Kunst Herkommenden liegt der Fall verwickelter, doch dürfte ihnen allen, ob Schaffendem oder Interpret, dem Kritiker oder dem Laienpublikum, ungefähr dies als Zielsetzung gemeinsam sein: die Musikästhetik soll ihnen den Sinn schärfen helfen für die gegenseitigen Grenzen des Absoluten und Relativen, des Typischen und des Individuellen, des Dauergültigen und des einmalig Bedingten. Man lernt den geistigen „Raum“ kennen und bemessen, innerhalb dessen sich Musik ereignet, man sucht das Verhältnis von objektiver Natur und subjektiver Konvention des Kunsthaften zu ergründen. Dabei gewinnt man Anhalte, wieweit hier naturgewollte Dauergesetze walten oder nur begrenzt gültige, vielleicht kündbare „Regeln auf Zeit“ eingehalten werden — was für ihre künstlerische Tragweite recht entscheidend sein kann.

Dabei bleibt als Ergebnis zu hoffen, daß sich an Stelle bloß willkürlicher Stilverabredungen möglichst feste Notwendigkeiten in nicht geringer Zahl jeweils herausstellen. Denn es wäre schlimm um

die Kunstwürde der Musik bestellt, wenn sie sich nur als Feld chaotischer Gefühlsballungen herausstellen wollte; statt daß hier — gerade ohne Materialbindung und ohne Naturvorbilder — in sich verbindliche Prinzipie Ordnung schaffen und Halte geben. Es wäre jedoch kein heilsames Ziel, wollte man das Musikhören völlig zu begrifflicher Erklärung rationalisieren. Auch der rein sinnhafte Musikeindruck behält — in fallweis unterschiedlichem Grad — seine Rechte, denn ohne ihn würde ein sehr wesentlicher Bezirk tonkünstlerischen Erlebens verloren gehen. Man kann und sollte (das ist vielfach als durchaus möglich erprobt worden) das Musikhören sich gleichzeitig in zweierlei Bewußtseinschichten vollziehen lassen: mit Herz und Kopf, intuitiv und analytisch, aus Gefühl und Wissen, sinnlich und erkennend. Wer sich dazu erzieht, Musik denkbar laienhaft zu genießen, und sie trotzdem auch fachmännisch, formal handwerklich, inhaltlich, historisch zu erfassen, dem wird damit der Genuß nicht ernüchtert und vermindert, sondern im Gegenteil bereichert und vertieft. Freilich verlangt das ein ganz anderes geistiges „Mitmachen“, als wenn man sich nur von angenehmen Klangfluten aus dem Hintergrund (die Radiokrankheit vieler Zeitgenossen!) dauernd überrieseln läßt. Solche Aktivität des „apperzeptiven“ Musikhörens gestattet kaum die Aufnahme unbegrenzter Mengen an Kunstwerken; aber derart erhöhte Intensität wird sich erlebnismäßig vielfältig lohnen.

Es soll versucht werden, die Darstellung der Musikästhetik zwar auf ihre Grundfragen zu beschränken, den Horizont jedoch hinsichtlich des mit zu berücksichtigenden Musikstoffes so weit zu spannen, als heut die Musik in die Sicht des gebildeten Musikers und Musikfreundes tritt. Wenn z. B. in einer schätzenswerten Musikästhetik um 1905 ge-

sagt worden ist, „keine Musik ist ohne Rhythmus vorstellbar“, so läßt sich das angesichts der Rolle, die z. B. der gregorianische Gesang über Prosatexte heut wieder in unserem Kunstbewußtsein spielt, so allgemein keinesfalls mehr halten. Oder wenn es ebendort hieß: „Selbst bei Volksweisen der Exoten ist die überall innewohnende Harmonik zu ergänzen“, so erscheint das uns Heutigen viel zu sehr vom Standpunkt neuerer mitteleuropäischer Musikvorstellungen aus gedacht — es wird damit unser funktionelles Akkorddenken auf Tonkulturen übertragen; die (selbst wenn sie irgendeine Art von „Mehrstimmigkeit“ kennen sollten) doch von Harmonieempfinden in unserm Sinn bestimmt nichts ahnen. Bevor man also unsere Musikbegriffe auf Objekte anderer Zeiten und Zonen anwendet, ist jeweils zu fragen, wieweit sie für diese auch von deren Urhebern her als zuständig und gültig angesehen werden dürfen. Gerade der Umstand, daß bei uns die Kompositionsentwicklung der jüngsten Jahrzehnte sich größtenteils vom bisherigen Übergewicht hochromantischer Akkordbeziehungen losgelöst und neuer Vorherrschaft des Horizontal-Linearen zugewandt hat, schärfte unsere Aufmerksamkeit dafür, daß gar manches, was der Stilwelle 1750—1900 als wesentlich angehörte, nicht auch darüber hinaus „der“ Musik insgesamt zu eigen ist, sondern nur als vorübergehend (und räumlich begrenzt) gültiges Stilmerkmal verbucht werden darf.

Dasselbe, was sich aus Vertiefung der geschichtlichen Schau ergab, ist auch hinsichtlich des Nebeneinanders der Tonkulturen festzustellen. Dazu half ebenso das Interesse der musikalischen Impressionisten an vermeintlich exotischen Reizmitteln¹⁾, als

¹⁾ Daß Debussy aus den weitschrittigen Temperatursystemen der Glockenspiele auf Java und Bali unsere Ganztonleiter heraushörte (oder sie mit den Mitteln unseres Tonvorrats nicht anders als durch diese nachzugestalten vermocht hat), gehört ebenfalls zu den vorerwähnten — aber künstlerisch durchaus

auch die weltpolitische Gegenwartslage durch Einbeziehung aller Kontinente in das Geschehen, womit die Bedeutung des ethnologischen Stoffs wächst; so hoch die abendländische Musikleistung einzuschätzen ist und für uns im Mittelpunkt unseres Denkens und Fühlens bleibt, ist gleichwohl das Dasein noch anderer überseeischer Hochkulturen der Musik, zumal Südostasiens, nicht mehr aus unserm Bewußtsein auszuschalten und verdient deshalb in einer Musikästhetik (wenigstens grundsätzlich) mit in Rücksicht genommen zu werden.

Erster Abschnitt

Allgemeines und Grundsätzliches

A. Die Dimensionen der Klangwelt

Im Gegensatz zu den „Raumkünsten“, die man zur „bildenden Kunst“ zusammenfaßt (Architektur, Plastik, Malerei, Graphik) stehen die „Zeitkünste“, die auch als „redende Künste“ bezeichnet werden: Dichtung und Musik. Gehören zur Dichtung als deren Darstellungsmittel noch die Schauspiel- und Sprechkunst, so teilt sich die Tonkunst gleichfalls in einen schöpferischen und einen nachschaffenden Bereich: *Komposition* und *Musikausübung*. Der Komponist ist für uns (sofern er nicht bloß ein Handwerker ist, der nach zwölf vorliegenden Modellen ein dreizehntes, also nur vermeintlich neues, zusammenbäckt) der eigentlichste Musiker, da er der Kunst ihren Gegenstand schenkt, der Kunstentwicklung die Wege vorschreibt. Der Dirigent, Virtuose, Sänger steht im Dienst der vom Komponisten gestellten Aufgaben. Auch beim reproduzierenden Tonkünstler ist nicht nur Talent, sondern möglichst Genie zu wünschen; nur wird fruchtbaren — „Mißverständnissen aus Egozentrik“. Für jeden Künstler ist letztlich die Nachformung eines Außenstehenden zugleich Mitabbildung eines Innenanteils seiner selbst.

sich dieses hier auf andere Art zu beweisen haben: als technische Höchstleistung, als äußerstes Maß an Einfühlung, an Hingabe, an Opferwilligkeit und begeisternder Treue der Verdolmetschung.

Die grundsätzliche Trennungslinie zwischen Dichtung und Musik ergibt sich daraus, daß die Dichtung ausschließlich zum Bereich der Sprache, des Wortes gehört¹⁾. Innerhalb der Musik wirkt das Wort auch noch auf einen weiteren Teilbezirk ein: auf die Vokalmusik. (Der Gesang greift in einem Fall auch auf das Feld der Instrumentalmusik über: wenn textlos auf Vokale gesungen wird, der Kehlkopf also als bloßes Klangwerkzeug funktioniert, was gelegentlich vorkommt). Wieweit bei textierter Vokalmusik die Gesetze der Dichtung hinsichtlich Betonungsvortrag und inhaltlicher Stimmung gegenüber der musikalischen Selbstgesetzlichkeit in Geltung bleiben oder sogar (statt daß sich beides addiert) die Autonomie des Tonkünstlerischen einschränken, wird vom Einzelfall abhängen und vom Sprechgesang des *Rezitativo secco* bis zu Lied und Arie oder Chor die verschiedensten Lösungen zulassen. Es wird weiter unten zu zeigen sein, wie das wechselnde Kräfteverhältnis beider Prinzipie Gestalt und Rhythmus der ganzen Operngeschichte geregelt hat (auch auf Lied- und Oratorien-geschichte haben solche Pendelerscheinungen Einfluß ausgeübt). Die Musik erweist ihre Eigennatur (so am entschiedensten in der „absoluten“ Instrumentalübung) vor allem durch Benutzung genau festgelegter und bestimmbarer Tonhöhen, zu denen meist noch ebenso rationale Kleinrhythmen (metrische

¹⁾ Allerdings rührt sich auch gerade in ihren zentralsten Bezirken der Geist der Musik: wo Prosa zu Vers umschlägt, geschieht es, weil im Dichter die Rhythmen der Musik zu klopfen beginnen; und selbst seine „ungebundene“ Diktion wird nur dann als vollendet empfunden, wenn seine Wortwahl und sein Satzbau musikhaf wohl lautend und schwingend geformt sind. Beides hat u. a. Goethe stark betont.

Motive) und Großrhythmen (Satzphrasen) treten¹⁾.

Die Gleichzeitigkeit der Musik mit dem außermusikalisch gesprochenen Wort im „Melodram“ bedeutet ein Mischgebiet, das trotz unbezweifelbarer Reize ästhetisch nicht mit Unrecht stark angefeindet worden ist, vor allem weil die bestimmt festgelegte Melodik der Musik mit der unbestimmten des Wortvortrags oft zu beiderseits störender Reibung gelangt. Hier beißen sich nicht nur melodisch und rhythmisch, sondern auch eigentlich geschmacklich allzusehr zweierlei Gesetzmäßigkeiten: die der Musik und jene der Sprache — es war ein Abweg um 1900, diese im Monodram zur Not erprobte Kunstform auch noch auf „gesprochene Lieder“ auszudehnen.

Auch wo die Musik keine unmittelbare Überschneidung mit der Wortkunst aufweist, in der Instrumentalmusik, kann sie vom Gedanklichen der Dichtung durchdrungen und gestaltlich mitbestimmt werden: als Programmmusik. Ebenso gewinnen durch Tonmalerei Vorstellungen aus dem Gebiet der bildenden Kunst auf ihre Formung Einfluß. Ein anderes Mischgebiet, dasjenige zwischen Musik und Mimik, also von Tonkunst mit tänzerischer Gebärde, verwirklicht sich im Tanzspiel (Ballett). Tritt noch die gesungene Dichtung herzu, so entsteht das „Gesamtkunstwerk“ von Oper oder Musikdrama.

Im Folgenden gilt es, zunächst auf all solche Vermischungen mit den Nachbarkünsten zu verzichten und die Musik dort zu betrachten, wo sie selbständig auftritt. Dabei ist vorderhand auch von allen technischen Sonderbedingungen der Ausübung abzusehen, um sie möglichst als Ganzes in ihrer idealen Absicht zu erfassen.

Die vorstehend getroffene Unterscheidung zwi-

¹⁾ Kennzeichnend für die zeitweilig weitgehende Annäherung zwischen Dichtung und Musik, daß man bei gewissen Handschriften der Karolingerzeit zweifeln kann, ob die dort zu findenden Akzentzeichen Vortragsandeutungen für den Vorleser oder wirklich musikalische Neumen, also Notenzeichen, bedeuten sollen.