This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

BH
193
.S9

~~701~~ 190

Stransky

Versuch der Entwicklung einer allgemeinen Ästhetik auf Schopenhauerischer Grundlage.

THE

PHILOSOPHICAL LIBRARY

OF

PROFESSOR GEORGE S. MORRIS,

PROFESSOR IN THE UNIVERSITY,

1870-1889.

Presented to the University of Michigan.

BH
193
.S9

Versuch der Entwicklung

einer

allgemeinen Ästhetik

auf

Schopenhauerischer Grundlage.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doctorswürde

der

Universität Wien.

Der philosophischen Facultät vorgelegt

und verfasst

von

Sigmund Stransky.

Wien, 1886.

Verlag von R. Löwit.

G. S. Morris

Versuch der Entwicklung

einer

allgemeinen Ästhetik

auf

Schopenhauerischer Grundlage.

A. Allgemeiner Theil.

B. Darlegung des Grundgedankens

an einem speciellen Beispiel als Beitrag

zur Metaphysik der Musik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doctorswürde

der

Universität Wien.

Der philosophischen Facultät vorgelegt

und verfasst

von

Sigmund Stransky.

Wien, 1886.

Verlag von R. Löwit.

Reclam 4-21-30 M.F.T.

Seinen

lieben Eltern

in Dankbarkeit

gewidmet

vom

Verfasser.

Versuch der

Entwicklung einer allgemeinen Ästhetik

auf Schopenhauerischer Grundlage.

A. Allgemeiner Theil.

Noli foras ire, in te redi, in
interiore homine habitat veritas.

S. Augustinus, De vera religione 39, 72.

Einleitung.

Es mag wohl wie ein sonderbares Vorhaben erscheinen, von Schopenhauerischen Grundansichten ausgehend, eine allgemeine Ästhetik erst verfassen zu wollen, nachdem der Frankfurter Philosoph in sein Hauptwerk wohl keine systematische, sicherlich aber eine Ästhetik eingefügt hat, deren gedanklicher Inhalt vollkommen mit dem übereinstimmt, was er uns als seine Metaphysik hinterlassen hat; der einzige Vorwurf, den man ihr etwa machen könnte, wäre kein anderer, als dass sie eben in ihren Einzelheiten der Ausführung entbehrte, und dem Ästhetiker der Schopenhauerischen Schule — soweit man von einer solchen sprechen darf — bliebe nichts weiter übrig, als die Ideen des Meisters aufzugreifen und in seinem Geiste zu vervollständigen und auszuführen. — Denn ausgeschlossen ist doch der Fall, dass man von demselben Gesichtspunkte aus divergirende Anschauungen entwickeln könnte; ist doch das ganze Werk Schopenhauers nichts, als die fortlaufende Fortspinnung und Entwicklung eines großen Gedankens, und es hieße, die Harmonie durch einen Misston trüben, wollte man aus diesem kunstvoll verketteten Gefüge einen Theil herauslösen, und einen anderen einfügen, der zum Ganzen nicht passte.

Ich habe es mir nicht zur Aufgabe gesetzt, die erste Forderung zu erfüllen, weil ich solches in dem Falle für eine überflüssige Arbeit halte; anders wohl steht es in der Herbart'schen Schule, deren Haupt außer einigen wenigen Apperçus episodischer Natur über ästhetische Themen nichts

hinterlassen hat; hierzu war Geist von des Lehrers Geiste nöthig, um in seinem Sinne erst das zu fixiren und zu lehren, was jener selbst kaum nur angedeutet. Schopenhauer aber hat seine ästhetischen Ansichten klar und deutlich auseinandergesetzt; sie auszuführen, wäre daher nicht viel weiter, als die weitgehendste Bejahung des Willens zur Papiervergeudung.

Ebensowenig aber möchte ich den Vorwurf auf mich laden, einen Stein aus dem Baue lockern zu wollen, wie ihn symmetrisch und einheitlich Schopenhauer vor unseren Augen aufgeführt, und wie es denn nach seinen Dogmen keine andere Ästhetik geben kann, als die, die er selbst verfasst, so hätte es nur zur Voraussetzung, den Sinn seiner Lehren nicht verstanden zu haben, wollte man an den Resultaten etwas ändern.

Was ich vielmehr im Auge habe, ist dieses: nicht an den ästhetischen Resultaten Schopenhauers zu rütteln, noch an seinen Principien; überhaupt nicht zu kritisiren, sondern einen eigenen Gedankengang wiederzugeben, der auf einem metaphysischen Grunde basirt, der jenem Schopenhauers verwandt, mit ihm aber keineswegs identisch ist; dies immerhin darin, insoferne das Ding an sich unmittelbar erkannt werden soll, u. zw. durch das unmittelbare Bewusstsein, darin aber zu Herbart sich neigend, als dem Intellect eine dem Wollen ebenbürtige Stellung eingeräumt wird.

Daraus ergibt sich für eine Ästhetik, die dieser Grundlage entstammt, eine Forderung: sie muss erstens einen metaphysischen Theil haben, der sich mit dem Wesen der Künste befasst, einen zweiten, der „die Form“ behandelt; beide Theile wohl unterschieden, aber durch eines verkettet: dass die Form nichts weiter ist, als die Art des Erscheinens des Dings an sich für den Intellect. Daher wird sich der metaphysische Theil mit der Ursache des Wohlgefallens, als im Ding an sich selbst gelegen, und mit dem Inhalt der Künste beschäftigen müssen; die formale Ästhetik wird andererseits die Gesetze der gefälligen Erscheinung dieses Inhalts für unseren Intellect zu betrachten haben und dieselben generalisiren.

In Folgendem will ich nun den ersten, metaphysischen Theil der Ästhetik im Umriss besprechen, und soweit es nöthig

ist, ihm allgemeine metaphysische Betrachtungen voranschicken, um den Standpunkt darzulegen, den ich, Schopenhauer gegenüber, sei es, ihm folgend, sei es als Apostat seiner Lehren darin einnehme. Immerhin bin ich ihm soweit gefolgt, dass der Titel meiner Abhandlung gerechtfertigt erscheint.

Wenn wir das ganze All' vom subjectiven Standpunkt aus betrachten, wie es uns theils unmittelbar im Bewusstsein, theils aber mittelbar, alsdann wir diese Form des Bewusstseins Intellect nennen, zur Erscheinung kommt, so ist damit schon die Theilung in Ich und Nicht-Ich gegeben.

Wenn wir zunächst das Ich ins Auge fassen: so sind wir uns desselben unmittelbar, ohne jede weitere Vermittlung bewusst. Unser Ich-Bewusstsein ist der alleinige Beweis dafür, dass ich bin: woraus auch die Unmittelbarkeit von selbst folgert. Im Sinne Moleschotts wäre der Einwand: „Ich bin mir meines Ichs nur insoferne bewusst, als es dem Causalitätsgesetze unterliegt, d. h. jede Veränderung meines inneren Zustandes, als diese Wirkung ist einer vorangehenden Ursache, das Continuum von Zuständen, deren jeder vom vorangehenden abhängig war, ist es, wessen ich mir als Ich bewusst bin:" — eine Verkennung dessen, dass mein Ich etwas Inhaltsloses, gleichsam wie ein mathematischer Punkt ist.

Zu diesem Sich-seiner-selbst-Bewusstsein tritt noch eine andere Form des Bewusstseins, das Vermögen, die Erscheinungen um mich wahrzunehmen; beide im Wesen dasselbe, Bewusstsein, aber zu gleicher Zeit nach zwei Richtungen auseinandergehend: die eine, auf sich selbst gerichtet, die andere, auf die Erscheinungen; ein Januskopf, der nach zwei Seiten sieht. Es entspricht dies der alten stoischen Grundlehre von den beiden in sich eins seienden Principien: τὸ ποιοῦν καί τὸ πάσχον, agere und pati. Unserem inneren Wahrnehmungsvermögen entspricht das agere: wir wollen, der Wille macht unser unmittelbares Bewusstsein nach der activen Seite aus; dem äußeren Wahrnehmungsvermögen entspricht

das pati: wir nehmen wahr, unser Intellect macht unser unmittelbares Bewusstsein nach der passiven Seite aus, beides aber vereint und unzertrennlich im Ich. Dieses Vermögen des Wollens und Wahrnehmens verhält sich aber zu den Willensacten und unseren Empfindungen wie das Abstractum zum Concretum, wie die Lösung zu den Krystallen, die daraus hervorschießen, wie die Saiten zu den Klängen, in denen sie ertönen: erst, wie von außenher ein Anstoß erfolgt, und die Causalität Ursachen und Wirkungen weiterknüpft, wird Wollen und Empfinden bestimmt.

Activität setzt aber jedesmal ebensoviel Passivität und Passivität wieder gleichviel Activität auf der anderen Seite voraus: so wie ein Druck etwa gleichzeitig etwas Actives und Passives ist; mit genau derselben Intensität, mit der er ausgeübt wird, muss er auch erlitten werden. Wie man denn auch das Gewicht eines Körpers activ oder passiv definiren kann: bald als Druck, den der Körper auf eine Unterlage ausübt, bald als Druck, den die Unterlage durch einen Körper erleidet; es ist immer dasselbe, ob ich es jetzt von der activen oder passiven Seite betrachte.

Ich kann daher auch das Vermögen, zu wollen und wahrzunehmen, jedes für sich wiederum von beiden Seiten betrachten; das Wahrnehmungsvermögen nicht bloß, als was es an sich ist, als Passivum, sondern auch bezüglich activ, als welches wir es dann Phantasie nennen; das Willensvermögen können wir auch relativ passiv auffassen, wodann es unsere jeweilige Gemüthslage, das, was wir Stimmung nennen wollen, ausmacht. Das Verhältnis des Intellects zur Phantasie ist das des pati zum agere. Intellectuell sind wir den äußeren Erscheinungen gegenüber passiv: wenn wir die Augen offen halten, sind wir gezwungen, zu sehen. Die Phantasie aber stellt dieselben Objecte von innen vor, ohne dass es dazu eines anderen Agens bedürfte, als des Willens, vorzustellen; also ist sie selbst ein Activum, productives Erkenntnisvermögen. — Die gleichen Beziehungen herrschen zwischen Wollen und Stimmung. Sofern das Wollen gleichzeitig ein Nicht-Wollen des Gegentheils ist, so liegt darin der ganze qualitative Unterschied des Angenehmen und Nicht-Ange-

nehmen. Was ich will, dass es beharre, das behagt, ist angenehm; will ich, dass es nicht beharrt, so behagt es mir nicht, ist unangenehm, welche Empfindungen gesteigert werden, wenn die Erfüllung entweder im ersteren Falle sofort eintritt, im zweiten verzögert wird. Indem ich also will oder nicht will, bin ich gezwungen, die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit der Verzögerung oder Erfüllung des Begehrens zu empfinden, u. zw. von innen, ohne jede Vermittlung von außenher, bin daher nur bezüglich, relativ passiv; ich fühle meine Willensregungen als Stimmung.

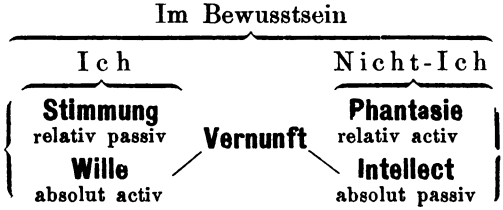
Stimmung und Phantasie stehen dem Bewusstsein scheinbar viel näher, als Wille und Wahrnehmungsvermögen. Weil wir im Willen absolut activ, im Intellect absolut passiv sind, geben wir uns weiter keine Rechenschaft davon; unser Wollen macht unsere Natur aus, unseres Intellectes können wir uns nicht begeben, wir sind uns dieser Vermögen a priori bewusst, und dadurch scheinbar unbewusst: sowie der Müller nicht das Geräusch der Mühlenflügel hört, obwohl er es wahrnimmt, oder wie wir den Luftdruck nicht verspüren, obzwar er auch über ein Kilogramm auf jeden Quadrat-Centimeter unseres Körpers beträgt. — Hingegen sind Stimmung und Phantasie nichts Absolutes, sondern etwas Relatives, Accidentelles und Individuelles, und sind dem Bewusstsein nicht so innig verbunden, dass sie ihm unbewusst bleiben; daher treten sie gleichsam deutlicher aus dem Dunkel hervor.

Nehme ich etwas wahr, so will ich es auch äußern, das Mittel, dessen ich mich dazu bediene, ist die Sprache, die Form der Äußerung ist das Urtheil und das Vermögen, meine Wahrnehmung in ein Urtheil zu fassen, ist die Vernunft.

Die Vernunft ist durch den Willen und den Intellect bedingt; weil aber anderen Geschöpfen wohl derselbe Intellect zukommen kann, aber keinem anderen der Wille auf der Stufe, wie er dem Menschen eigen ist, so ist auch kein anderes Geschöpf im Stande, seine Wahrnehmung durch ein Urtheil wiederzugeben, in welchem das Causalverhältnis richtig zum Ausdruck kommt; die Höhe der Stufe des menschlichen Willens gegenüber dem der anderen Creaturen zeigt sich eben im klaren Bewusstsein der Causalität — und

davon nur ist das logische Urtheilen abhängig. (Als was wir dies bei andern hoch organisirten Thieren finden können, ist höchstens eine Ahnung der Causalität: daher deren Ausdrucksmittel kein logisches, vom Willen in seiner absoluten Activität abhängiges, sondern ein solches des relativ Passiven, dessen, was wir beim Menschen Stimmung nennen, ist; ein unarticulirtes Gebrüll und Getöne, unmöglich der Sprache vergleichbar, eher noch zu betrachten als die niederste Stufe dessen, was in seiner höchsten Entwicklung als menschlicher Gesang, der Ausdruck der Stimmung, die das Individuum beherrscht, wiederkehrt.)

Folgendes Schema soll die Übersicht aller Vermögen, wie sie a priori im Bewusstsein sind, erleichtern:



Wir sehen, dass diese Eintheilung die Leibnitz-Wolffische, wie sie auch Kant unverändert übernommen hat, in sich enthält, nur dass zum Begehrungsvermögen, dem Erkenntnisvermögen (von dem sich auch die Vernunft ableitet), und dem Gefühlsvermögen noch die Phantasie hinzutritt: mit derselben Berechtigung, wie das Gefühlsvermögen darin einen Platz einnimmt.

Außerdem gehe ich davon aus, dass all dies, Wille, Intellect, Stimmung, Phantasie und Vernunft, nicht verschiedene, nebeneinander bestehende Functionen einer Seele sind, sondern alle miteinander die Seele ausmachen, nur eine einheitliche Seele sind, die nur dadurch, dass wir sie von verschiedenen Seiten, von der des agere und der des pati, ansehen, sich vielfach zeigt: an sich sind sie aber eines, ein bewusstes Etwas, das man Seele, Geist, Wille, Absolutum, Ich oder Gott nennen mag. Während Kant für die oberen Vermögen der Seele, wie er sie aufzählt, kein gemeinsames

Princip findet, das alle jene in sich fasst: „denn alle Seelenvermögen oder Fähigkeiten können auf die drei zurückgeführt werden, welche sich nicht ferner aus einem gemeinschaftlichen Grunde ableiten lassen: das Erkenntnisvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust, und das Begehrungsvermögen.“ (‚Kritik der Urtheilskraft.‘ Einl. III., pag. 13 ed. Kirchmann.)

Ich habe nun das Wesen des Ichs, wie es in unserem Bewusstsein ist, besprochen.

Was das Nicht—Ich betrifft, so umfasst es all' das, was noch außer mir ist: die ganze anorganische Welt und die organische von den tiefsten Stufen bis zur höchsten, der Menschheit.

Woher aber die Überzeugung, dass das, was ich sehe, auch wirklich existirt, in der Weise, wie mein Ich ist? Wie die Welt ist, das weiß ich durch meinen Intellect gewiss nicht, und dass sie ist, dafür liefert mein Wahrnehmungsvermögen gar keinen Beweis. Denn der Satz, auf den die Herbart'sche Schule schwört: „Wie der Rauch auf die Flamme, deutet Schein auf Sein,“ macht mit diesem Schluss genau denselben Fehler wie Kant, der aus der Wahrnehmung auf die Existenz des Dings an sich concludirte, ein Fehlschluss, dessen Unrichtigkeit oft (auch von Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung, I. 516) nachgewiesen wurde.

Der einzige Weg, das Ding an sich zu erkennen, ist der, den Schopenhauer eingeschlagen hat, indem er es unmittelbar in unserem Bewusstsein fand. Allerdings wird die Möglichkeit einer unmittelbaren Erkenntnis des Willens mitunter geleugnet. So schreibt im Supplementband 83/84, pag. 707, von Meyer's Conversations-Lexikon unter dem Artikel: ‚Philosophische Schulen der Gegenwart‘ Professor Zimmermann Folgendes: „Dieses andere Mittel aber ist nun nach Schopenhauer der ‚Wille,‘ dessen sich jeder ‚unmittelbar‘ (d. h. ohne Dazwischenkunft des Vorstellens) bewusst sei und welcher zugleich das der gesammten Welt der Erscheinungen als gemeinsame Grundlage dienende Ding an sich selbst ist. Dabei ist übersehen, dass ein Wissen des Willens ohne dessen Vorstellung unmöglich, die Vorstellung des Willens jedoch abermals nicht dieser selbst ist,

die vermeintliche Erkenntnis des Wesens der Welt als Wille daher nur durch einen unerlaubten logischen Sprung über die Vorstellung hinaus in das Ding an sich bewerkstelligt wird. Schopenhauer bemüht sich, denselben zu verhüllen, indem er das Wissen um den Willen als ‚unmittelbar,' d. h. als von jener jenem andern Wissen (Wissen durch Vorstellung) anhaftenden Bedingungen exempt bezeichnet, mit anderen Worten, demselben, als einer Art innern Wunders, eine Ausnahmestellung einräumt. Da sich ein Wunder nun nicht erweisen lässt, so ward durch das Aufschließen dieser mystischen Pforte ein Zugang zum geheimnisvollen Innern der Welt eröffnet, auf welchem der Urheber des Systems und dessen Nachfolger Entdeckungen gemacht haben."

Dem gegenüber möchte ich aber erwiedern: nach Herbart selbst ist das Wollen ein „Zustand der Vorstellung" (Lehrbuch zur Psychologie, I. Theil, 4. cap., 33). „Der Vorstellung selbst sind wir uns aber unmittelbar bewusst" (a. a. O., I. Theil, 2. cap., 16), also natürlich auch ihres jeweiligen Zustands. Was wir daher von innen, d. h. unmittelbar wahrnehmen, ist das „Wollen der Vorstellung," nicht aber eine „Vorstellung des Willens." Folglich ist das Wollen etwas unmittelbar Wahrgenommenes,*) wenn es auch der Vorstellung angehört; letzteres ist übrigens eine ganz willkürliche Supposition, denn der Satz: „das Gemüth" (d. i. „die Seele, sofern sie fühlt und begehrt,") „hat seinen Sitz im Geiste," (d. i. „die Seele, sofern sie vorstellt,") ist nicht richtig. Allerdings ist jeder einzelne Willensact, jedes Gefühl von Vorstellungen herbeigeführt und bezieht sich auf sie, Bedingung des Wollens und Fühlens aber ist das Vermögen, wollen und fühlen zu können. Man unterscheide hier zwischen

*) Es wäre denn, man würde noch überdies ohne jeden Grund annehmen, dass das, was zum Bewusstsein kommt, wiederum nur eine „Vorstellung des Zustands der Vorstellung" ist; obwohl ich dies bei Herbart an keiner Stelle ausgesprochen finde, so müsste ich doch diesem Einwurf gegenüber verstummen. Nur macht dies die Sache gewiss verzwickter, nicht aber besser; wehe, wenn „die Vorstellung des Zustands der Vorstellung" selbst wieder in irgendeinen Zustand geräth, den sich das Bewusstsein vorzustellen hätte — und so in infinitum!

‚Veranlassung' und ‚Ursache,' und der Satz Herbarts wird auch sofort richtig, wenn man statt des Wortes: ‚Sitz' das Wort: ‚Veranlassung' setzt. Denn das Wollens- und Gefühlsvermögen ist vom Intellect unabhängig und ist nicht in diesem enthalten.

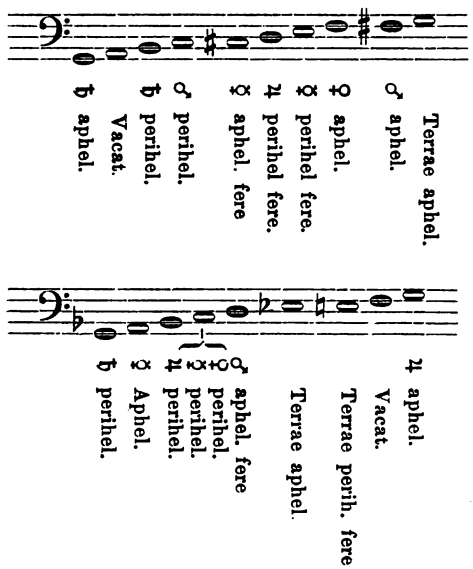
Dies aber selbst zugegeben, finden die Herbartianer noch einen zweiten Angriffspunkt gegen Schopenhauers ‚Urwillen' in der Behauptung, dass es ein vielleicht richtiger, jedenfalls aber höchst unwahrscheinlicher Schluss per analogiam sei, aus dem Ich allein auf die ganze übrige Welt folgern zu wollen. Diesen Einwand jedoch glaube ich durch Hinweis auf die Kant-Laplace'sche Theorie vollkommen beseitigen zu können, eine Theorie, an deren Richtigkeit wohl niemand mehr wird zweifeln können (was auch Schopenhauer betont: Welt als Wille u. Vorst., II. 368, Parerga, I. 228, II. 144 ff.), und mit ruhigem Bewusstsein kann man sie zum Ausgangspunkt jeder Betrachtung der Genesis unserer Welt machen, gleichgiltig, ob man dabei Darwinianer, oder ein Antagonist sei von Darwins System. (Eine vermeintliche Entdeckung von Dr. Hahn in Reutlingen, der in Meteoritenschliffen organische Structuren nachgewiesen zu haben vermeinte, dem aber Meunier (Sitzungsprotokolle der Pariser Akademie vom 7./11. 81) widersprach, indem er künstlich derartige Structuren zeigende meteorsteinartige Gemische darstellte, gab in jüngster Zeit Anlass, das Für und Wider bezüglich der Kant-Laplace'schen Theorie zu erwägen. Es finden sich also doch noch Leute, die sie verwerfen, die es undenkbar finden, dass aus der anorganischen die organische Welt sich entwickelt haben soll, da wir immer nur sehen, dass aus den organischen anorganische Gebilde werden, wenn in jenen das Leben abstirbt. Es ist nicht schwer, zu erraten, worauf derlei absurde Betrachtungen abzielen; seit dem seligen Tode des ontologischen Beweises (wenn er auch bei Lotze als Gespenst wieder auftaucht) sind die Herren, die seinen Abgang betrauern, in ihren Argumenten nicht mehr zu wählerisch).

Sind wir also überzeugt, dass der Urzustand des Weltalls der vom bewegten Urstoff erfüllte Raum war, und

nehmen wir an, dass die ganze Welt, selbst die organische, sich aus diesem Zustand herausentwickelt hat, so geht dann nicht schon daraus hervor, dass alle Kräfte, trotz ihrer verschiedenen Wirkungen auf unseren Intellect, ihres gemeinsamen Ursprungs halber, auch im Grunde dasselbe sind? Dass die Kraft, die sich im Falle des Steins äußert, an sich identisch ist mit den Kräften der Akustik, der Optik, der Elektricität, des vegetativen, thierischen und menschlichen Willens, identisch der Qualität, dem an sich nach, verschieden nur durch ihre Quantität? Das Ursprüngliche war bewegte Materie — reden wir jetzt nur von der Bewegung als solcher — diese Bewegung ist an sich schon qualitas occulta, aber die einzige. Wenn aus ihr alle anderen Kräfte hervorgegangen sind, so kann es nur so sein, dass diese sich von einander durch ein mehr oder minder an Bewegung unterscheiden. Elementare Bewegungen, Töne, Wärme, Licht und Farben, Magnetismus, Elektricität, Schwere, Gravitation, chemische Affinität, Aggregatzustand, alle sind sie nur Bewegungserscheinungen, und das organische Leben — ist es nicht eine Complication aller jener anorganischen Kräfte? Das Ding an sich jener Urbewegung ist daher auch das aller anorganischen und das unserer Lebenskräfte; wenn wir nun — da die Bewegung selbst schon die Erscheinung eines unbesiegbaren Dranges ist — diesen Drang als Willen in uns unmittelbar wahrnehmen, so ist es alsdann erlaubt, das Ding an sich aller Erscheinungen mit dem gleichen Namen zu nennen, da es dasselbe ist, der Grund aller Kräfte und aller Willensacte. „Der Wille ist die dunkelste, einfachste, zeitloseste Urkraft der Seele, der geistige Abgrund der Natur; alle Vorstellungen sind mit körperlicher Begleitung und Bedingung verknüpft; aber den Willen, der jene erst schafft, find' ich von keiner bestimmten Körperlichkeit bedungen, wenn ich ihn weder mit Begehren noch mit Handeln vermengen will. Der Wille bedarf, um sich zu steigern, nichts Äußeres, sondern nur sich, eine wahre Schöpferthat. Er kennt auch keinen äußern Widerstand, denn der Wille ist schon vollendet, noch eh' ein Widerstand eintritt, der ihm die körperliche Erscheinung im Handeln wehrt." (Jean Paul, Museum, §. 8 [27. Bd., pag. 32].)

Daher erscheint uns dieser unbesiegliche Drang des Steins, gerade, ohne Abwege zur Erde zu fallen, die Affinität des Natriums zur Hydroxylgruppe, so dass, wenn man das Metall auf eine Wasserfläche wirft, es unter Zischen und Feuererscheinung sich mit der — OH Gruppe vereint, ein H aus dem Wasser verdrängend, die sofortige Verbrennung feinvertheilten Phosphors zu Phosphorpentoxyd, wie er mit dem Sauerstoff der Luft in Berührung kommt, wie Willensacte, bedingt durch Triebe, ähnlich denen, die in uns wirken, und die wir nicht besiegen können, ohne zu Grunde zu gehen; darum das Wenden der Pflanze nach der Sonnenseite, das Schließen ihrer Blüten bei Nacht, um den Thau abzuhalten, kurz alles, worin sich eine Activität zeigt, ein Wollen, vergleichbar dem unserigen.

Es ist ja auch alles ein und dasselbe, nur mehr oder weniger complicirt, bald quantitativ einfacher, bald zusammengesetzter. Die Quantität erscheint uns als Qualität; bestimmten Quantitäten entsprechen zur Wahrnehmung verschiedene Sinnesorgane, mit denen wir qualitativ verschieden wahrnehmen. Der Ton wird mit dem Ohre gehört, als etwas von den Farben Verschiedenes; und doch liegt deren ganze Verschiedenheit in der Quantität. — Dem entsprechend werden die den verschiedenen Erscheinungen zugrunde liegenden Gesetze überall die gleichen Beziehungen zeigen müssen, u. zw., wie es die Beobachtung lehrt, die einfachsten. Beim freien Fall wachsen die Geschwindigkeiten von Zeiteinheit zu Zeiteinheit im Verhältnis 1 : 2 : 3 : 4 etc., dieselben Verhältnisse sind es, die die Intervalle zwischen den einzelnen Tönen bestimmen, so wie sie sich zwischen den Schwingungszahlen der Grundfarben finden (Unger, die bildende Kunst, Göttingen 1858, pag. 198 ff.), und Kepler hat sie in den täglichen Bewegungen der Planeten nachgewiesen (Kepler, Harmonia mundi [Frankfurt 1864, pag. 287 ff.]; In proportionibus motuum planetariorum apparentium [ex Sole veluti spectantibus] expressa sunt loca systematis, seu claves scalae musicae, et genera cantus, duri et mollis, pag. 290, cap. V.).

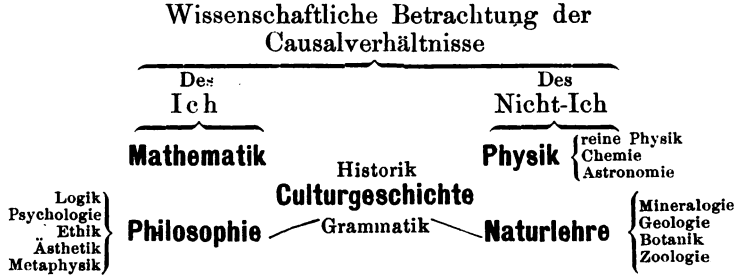


(Dasselbe Thema behandelt auch B. M. Lersch, Über die symmetrischen Verhältnisse des Planetensystems, Köln 1885.) Das periodische System der Elemente von Mendelejeff (Lothar Meyer, die modernen Theorien der Chemie, §. 85) ist gleichfalls eine Anbahnung der Erkenntnis derselben Beziehungen im Reiche der Chemie.

Bewegung ist aber bereits die Erscheinung dessen, was ihr als Ding an sich zu Grunde liegt, eines Dranges, eines Wollens mit der Absicht, eine bestimmte Wirkung herbeizuführen, des Willens, dem Ursprung aller unserer Kräfte und Triebe. Sie erscheint uns immer an einen Träger, die Kraft an einen Stoff gebunden, und dieser Träger ist die Materie; wenn wir aber deren Wesen zu analysiren versuchen, so löst sie sich in ein Nichts auf, denn sie ist nichts weiter als Causalität, und diese ist ideell.

Das Ding an Sich objectivirt sich vermöge der Causalität. Inwieferne das Ich und Nicht-Ich der Causalität angehören, sind sie Objecte einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise. Die Causalverhältnisse, die das Ich betreffen, sie machen, systematisch betrachtet, die Wissenschaft der

Philosophie aus. — Ihr gegenüber steht die systematische Betrachtung des Nicht-Ichs, die Naturlehre. Die Gesetze unseres Seelenlebens finden in der Mathematik ihren Ausdruck; sie ist zugleich das getreueste Abbild der Causalität. Die Gesetze, die in der Natur sich äußern, behandelt die Physik. Die Beziehungen des Ichs zum Nicht-Ich endlich und deren stetige Entwicklung ist Gegenstand der sprachlichen und culturellen Geschichte der Menschheit. Schematisch verzeichnet zeigt diese Eintheilung der Wissenschaften folgende Gestalt:



Einen Vergleich dieses Schemas mit dem, welches ich von den oberen Vermögen der Seele gegeben habe, will ich erst dann anstellen, bis ich auch die Künste von demselben Gesichtspunkt aus, wie die Wissenschaften, unter ein System gebracht haben werde.

Wenn ich vorhin gesagt habe, dass sich das Ding an sich uns vermittelst der Causalität objectivirt, so ist damit noch nicht erklärt, inwieferne dabei auch der active Theil unseres Intellects, die Phantasie, thätig ist, uns ein Bild des Objectes zu geben. Der Intellect empfängt von außen nur die Eindrücke von Schwingungen, die Phantasie gibt ihnen die Form; diese gehört also nicht den Dingen außer uns an, sondern wir sind es, die sie in die Dinge hineintragen. Die Form ist eine angeborene Bedingung der Anschauung, in die unsere Phantasie den Wahrnehmungsinhalt kleidet, u. zw. ist die Form des Ichs die Zeit, die Form des Nicht-Ichs der Raum, die Beziehung des Ichs zum Nicht-Ich tritt in die Form der Causalität. Wir wähnen die Formen an den Dingen zu sehen; in Wahrheit ist sie aber in uns. Welche

Form wir aber sehen, das ist von der Art des Wirkens des Willens auf unseren Intellect abhängig, und wenn wir die Erscheinungen des Willens nach bestimmten Gesetzen vor sich gehen sehen, so sind eben diese Gesetze die der Formen, in die wir die Objecte kleiden.

Die den Erscheinungen zu Grunde liegenden Gesetze weisen in allem die einfachsten Beziehungen auf, also muss es ebenso mit der Form bestellt sein. Dass die Beziehungen größtentheils Verhältnisse ganzer Primzahlen sind, lässt sich als das Princip der Vollkommenheit betrachten; auf diesem basirt die Symmetrie, das Verhältnis der gleichen Theile, oder 1 : 1. Formen, welche zu einander in den einfachen Beziehungen der Primzahlen stehen, kann man also als vollkommene Formen bezeichnen.

Obwohl nun der Wille sich nach dem Gesetze der einfachen Verhältnisse zu objectiviren trachtet, so findet man dennoch in der Natur nur höchst selten vollkommene Formen, nicht einmal dort, wo sich der Satz, dass das Wirken des Willens, wie es sich unserer Wahrnehmung darbietet, auch schon seine Form bedinge, am klarsten, gleichsam von selbst sich der Beobachtung darbietet, bei der Krystallisation, bei der man niemals, oder doch nur in den wenigsten Fällen schöne, ganz ausgebildete Krystalle erhält; dies hat aber darin seinen Grund: dass selbst in der anorganischen Natur jener Kampf sich zeigt, den wir den Kampf ums Dasein nennen, bei dem die Individuen selbst derselben Gattung sich wechselseitig bedrängen, so dass eines dem andern den Platz nicht gönnt, und dessen Form verkümmert. Könnte jeder Krystall ungehindert, für sich entstehen, so würde er eine vollkommene Form aufweisen; so aber drängen, stoßen, verwachsen die Krystalle ineinander, mehr oder minder gut ausgebildet, keiner aber vollkommen; die Vollkommenheit ist nur angedeutet. Ergänzen wir sie, denken wir uns die Formen bis zur adäquaten Objectivation des Willens vollkommen, so stehen wir beim Begriff der „Idee," der Apoll vom Belvedere etwa mag als Abbild der Idee des Mannes gelten. Um die Ideen darzustellen, dazu bedarf es der formenden Phantasie; es besitzt wohl jedermann ein productives Er-

kenntnisvermögen, d. i. jenes, welches dem Wahrnehmungsinhalt Formen gibt, aber die Phantasie, welche die Formen auch vervollkommnet, ist individuell, genial; Genie ist also die Gabe, vollkommene Formen, d. h. Ideen vorstellen zu können. Die Abbildung der Ideen aller Erscheinungen in irgend einem dazu verwendbaren Materiale, das ist das, was wir Kunst nennen; ihr Schöpfer ist das Genie, und dessen Producte sind Abbilder der Ideen.

Ich will nun daran gehen, diesen Begriff der Kunst näher zu erläutern, synthetisch daraus ihre Zweige abzuleiten, und diese hernach von einem allgemeinen Gesichtspunkt aus unter ein System zu bringen; die Nutzanwendung der sich hieraus für die einzelnen Künste ergebenden Kriterien könnte dann im Vergleich zu den aus den Künsten analytisch bestimmbaren ästhetischen Forderungen darthun, inwieferne diese mit jenen Kriterien übereinstimmen, und dadurch das System gestützt wird, anderenfalls es verwerflich erscheinen lassen, welches auszuführen ich mir vorbehalte.

Wenn ich die Definition der Kunst abermals hierhersetze, wonach diese die Abbildungen der Ideen in einem dazu verwendbaren Materiale umfasst; so sieht man, dass zunächst die Frage offen steht: welches Material ist es, das sich zur künstlerischen Darstellung geeignet zeigt?

So leicht zwar dies zu beantworten scheint, so ist es dennoch schwierig, es zu entscheiden; denn hier ist der Punkt, die Künste von dem zu trennen, was man unter dem Collectivnamen der „Fertigkeiten“ zusammenfassen könnte, die nicht Genie, als vielmehr eine gewisse Menge von Geschicklichkeit, mit Formensinn gepaart, erfordern. Wenn das erste Moment bei der Beurtheilung dessen, was Kunst ist, in der Mimesis liegt, so ist das zweite die Frage betreffs des Materials der Kunst; denn warum ist die Architektur eine Kunst, und gewiss nicht, trotzdem sie irrig in die Reihe der Künste gestellt wurde, die schöne ‚Gartenbaukunst,‘ oder die ‚Wasserleitungskunst‘ (künstliche Wasserfälle, Springbrunnen etc.), warum ist der Tanz keine Kunst, warum ist die Mimik keine Kunst, wenn auch der Versuch gemacht wurde (Schasler, System der Künste), letztere in einem

Athem mit der Architektur, der Plastik, der Malerei, der Poesie und der Musik zu nennen? Das alles hängt nur von der Beantwortung der Frage ab: was kann Material der Kunst sein? Denn mimetisch sind selbst die Fertigkeiten, die ich nicht zu den Künsten rechne; nicht alles Mimetische ist Kunst, es hängt davon ab, womit nachgeahmt wird, d. h. die Ideen dargestellt werden. Fassen wir z. B. die Mimik ins Auge. Die seelischen Affecte spiegeln sich in Geberden, und der Mimiker ahmt dieselben nach, gibt die Geberden und das Mienenspiel wieder und erweckt dadurch im Zuschauer die Vorstellung, als wäre er, der Mime, von dem Affect erfüllt. Ist es nicht sofort klar, das ist nur ein Act der Verstellung, eine Geschicklichkeit; auch ein Nicht-Mime vermag es, dieselben Mienen zu zeigen, wenn er vom Affect erregt wird, und die meisten Leute verstehen es sogar ein erstauntes Gesicht zu machen, ohne innerlich erstaunt zu sein, Schrecken und Lustigkeit zu simuliren, und dabei ganz kalt zu bleiben, kurz es ist einleuchtend, Genie gehört keines dazu, und darum ist es auch keine Kunst. Was aber sofort auffällt: das Material, welches ich zur Mimik bearbeite, das ist mein eigen Leib, mein Gesicht, meine Muskeln, die ja dazu prädestinirt, bestimmt sind, all' das zu äußern, und die Beherrschung meiner Muskeln und Sehnen ist geradeso Übungssache, die Geschicklichkeit zum Erfordernis hat, wie die Turnerei, die, wenn man etwa ein Eichhörnchen nachäffen wollte, gleich etwas Mimetisches an sich hätte, und nach diesem einen Kriterium auch unter die Künste rangirt werden müsste. Ebenso ist es von vornherein die Bestimmung des Tuchstoffes, zu einem Kleid verarbeitet zu werden, und je besser dieser Bestimmung Genüge gethan wird, desto geschickter hat der Mann seine Sache gemacht, aber einen genialen Schneider als solchen kann man sich nicht denken. Andrerseits — ist es etwa die Bestimmung des Marmorblocks, den der Künstler behaut, die Figur eines Moses abzugeben, oder liegt es in der Natur der Farben, dazu zu dienen, uns das Bild Karls des Fünften zu geben, oder Bestimmung der Worte, die nur leere Begriffe bezeichnen, das Gefühl zu schildern, das mich bei der Betrachtung einer Landschaft

erfasst? Ebensowenig, als es schon in der Natur des Klanges liegt, damit meine Seelenstimmungen malen zu wollen (— es ist etwas Anderes um das ‚Wollen' und um das ‚Können'). Man kann es mit dem Materiale, aber dieses hat nicht schon, weder die Farbe in der Malerei, noch das Wort in der Poesie, oder der Ton in der Musik, die Bestimmung dazu, wenn auch die Eignung. Meine Gesichtsmuskeln haben diese Bestimmung (und hier kann oft wieder die Eignung fehlen), sie sind da, dazu von Natur aus eingerichtet, meinen Gesichtszügen eine bestimmte Form zu geben; und sie zu gebrauchen ist nur ‚Fertigkeit,' keine ‚Kunst.' Ebenso verhält es sich mit der Gartenbaukunst im Vergleich zur Architektur. Der Granit, aus dem der Bau hergestellt wird, hat noch gar nichts von dem, was in der Baukunst als Ästhetisches wirkt, er hat nicht die Bestimmung, eine korinthische Säule zu werden; während bei der Gartenbaukunst die Blumen, Rasen, Gesträucher und Bäume schon bunt durcheinander uns durch ihre Farbenpracht erfreuen. Was daran ‚Künstliches' ist, gehört nicht der Gartenbaukunst als solcher an, sondern der Zeichenkunst, hübsche Ornamente zu machen, und sie statt in Farben, in natürlich gefärbten Pflanzen auszuführen; und hiezu ist nur wenig Begabung erforderlich, weil es fast jedermann trifft, paar symmetrische Figuren und Schnörkel aus Eigenem aufzuzeichnen. (Eine ähnliche Ausführung findet sich in Schaslers System der Künste, pag. 10: „Sobald also die Wirklichkeit selbst, nicht ihr künstlerischer Schein, wenn auch zur Erzeugung eines solchen, als Darstellungsmittel verwendet wird, hört die Kunst, in demselben Grade, in dem ihr dies gelingt, auf, reine Kunst zu bleiben; und aus diesem Grunde kann ich, trotz der entgegenstehenden Ansicht berühmter Ästhetiker, die sog. „schöne Gartenbaukunst," bei welcher solche Verwendung der Naturwirklichkeit zum Zwecke einer künstlerischen landschaftlichen Wirkung stattfindet, nicht zu den echten Künsten rechnen, weil sie sich eben zur Erzeugung solcher Wirkung der wirklichen Natur, d. h. realer Baumgruppen, Wasserfälle (wenn diese auch künstlich gemacht sind, so ist es doch immer wirkliches Wasser und wirkliche Bewegung desselben, was wirkt),

Wiesengründe, Felspartien u. s. f. bedient. Es kann ja zugegeben werden, dass bei solchen Anlagen — die ja übrigens die Natur selber unter günstigen Umständen auch ohne künstliche Beihilfe zu Stande bringt, während ein Marmorblock niemals zufällig auf natürlichem Wege zu einer Statue werden kann — dass, sage ich, der Gartenkünstler bei solchen Anlagen einen künstlerisch gebildeten Geschmack bethätigen kann; aber nicht hierauf kommt es an, sondern, dass das Werk aus naturwirklichem Material besteht, d. h. dass es nicht bloß scheint, was es darstellt, eine natürliche Landschaft, sondern, dass es das ist, was es als Kunstwerk nur scheinen sollte." Warum bedenkt Schasler nicht, dass es sich ganz genau so, wie mit der Gartenbaukunst, auch mit der Mimik verhält, die er als ‚bewegte Plastik' zu den Künsten rechnet?)

Ähnlich verhält es sich mit dem Tanz. Was davon der Kunst angehört, das sind die gefälligen Figuren, welche die Fußzehen auf dem Boden mit graziösem Schwung beschreiben, und die Erfindung, die hiezu erforderlich ist, geht nicht über das bescheidene Maß hinaus, das der Gartenbaukünstler für sich in Anspruch nimmt.

Was zur Kunst gehört, ist Genie, das in der Phantasie wurzelt; um Gesichter zu schneiden, selbst solche mit „idealem Anstrich und Pathos," dazu bedarf es keiner Phantasie, und sehr wenig, um Ornamente für die Gärtnerei und den Tanz zu liefern — weil eben das Material schon an sich wirkt und diese Wirkung ausgenützt wird; während in den wirklichen Künsten bloß die Eignung des Materials es ist, die sich die Phantasie zunutze macht.

Damit ist der Punkt erörtert worden, welches Material zur künstlerischen Darstellung verwendbar ist. Aber der Begriff der ‚Darstellung' selbst ist noch ein unklarer. Was heißt überhaupt „darstellen" in dem Sinne, wie es die Kunst gebraucht, was versteht man unter einer „künstlerischen Darstellung"? Ist es der Inhalt des darzustellenden Objectes, die Summe seiner Merkmale, gewonnen durch Anschauung und Abstraction, welche der Künstler nachahmend uns vor Augen „daher zu stellen" hat? Wenig Überlegung zeigt das

Gegentheil. Denn die Darstellung des einfachsten Dinges verwandelte sich hiernach in die complicirteste Fabrication desselben. Denken wir uns z. B. als Vorwurf eines Genrebildes eine Kaffeeschwester, die sich ihren Kaffee zuckert; so wäre die Darstellung schon des Zuckers allein mit allen seinen Eigenschaften eine für einen Maler sicherlich unausführbare Sache. Angedeutet ist der Inhalt des Begriffs ‚Zucker' etwa mit folgenden Angaben: der Zucker gehört zu den Kohlehydraten, hat die empirische Formel $C_{12}H_{22}O_{11}$, und krystallisirt in Säulen des monoklinen Systems. Er ist leicht löslich in Wasser, unlöslich in abs. Alkohol; sein Schmelzpunkt liegt bei 160°, beim Erkalten erstarrt er zu einer amorphen Masse. Rohrzucker ist nicht direct fähig, eine Gährung einzugehen, und in der Kälte wirkt er auf Fehling'sche Lösung nicht ein u. s. w. Ich glaube, es wäre ein haarsträubendes Postulat, von einem Maler zu verlangen, uns diesen Inhalt mit den Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, wiedergeben zu wollen. Die Kunst hat mit dem Inhalt des darzustellenden Objectes gar nichts zu schaffen, für sie existirt nur die Form. Sie ahmt sie nach und idealisirt sie, das ist das Wesen der Kunst, und das heißt ‚darstellen.' Der Bildhauer gibt die Formen eines Apollo wieder, wie sich ihn seine Phantasie als Idealtypus des männlichen Geschlechtes schafft, aber nicht den Inhalt von Apollo — das wäre der leibhaftige Gott selbst, und nicht sein marmornes Ebenbild. Die Gestalten, die der Maler auf die Leinwand wirft, sind nichts Anderes als Combinationen von Pinselstrichen und Farbenklexen, die mit dem Inhalt der dargestellten Objecte gar nichts gemein haben, und ebenso verhält es sich in der Musik. Wenn diese Gefühle darstellen soll, so braucht sie deswegen nicht den ganzen Inhalt der Gefühle wiederzugeben, was ihr auch aus begreiflichen Gründen rein unmöglich ist; sie ahmt die Formen der Seelenbewegungen nach, und erschöpft damit vollständig ihre Aufgabe.

Wenn wir uns nun zum Dargestellten selbst wenden, so sehen wir in den Ideen die eigentlichen Objecte der Kunst; und nicht in den Ideen des Willens in seiner Sichtbarkeit auf dieser und jener Stufe, sondern in den Ideen aller Er-

scheinungen des ganzen Weltalls. Und darin liegt schon der Eintheilungsgrund für die Künste verborgen; was bisher darin geleistet wurde, die Künste unter ein System zu bringen, trägt den Stempel des Willkürlichen an sich, und nur Herbart (wenn man von Aristoteles absieht, der es angedeutet,) hat einen dem Richtigen nahe kommenden Eintheilungsgrund angegeben; aufgegriffen und ausgeführt hat dessen Gedanken Schasler in seinem „System der Künste;“ aber auch dieser Eintheilungsgrund ist analytisch gefunden, und vergebens frägt man darnach, warum gerade er und kein anderer gewählt worden; weil er vieles erklärt? Das beweist höchstens die Verwandtschaft mit der Wahrheit, aber nicht die Identität mit ihr. Der Gesichtspunkt, von dem aus die Künste in simultane und successive eingetheilt werden, ist ein abgeleiteter, u. zw. abgeleitet aus einem viel einfacheren, der den Stempel des Selbstverständlichen an der Stirne trägt, so dass es schier unerklärlich scheint, dass man nicht schon früher einmal darauf gekommen ist, — es ist der Eintheilungsgrund des All's in Ich und Nicht-Ich. Er hat Aufschluss darüber gegeben, was im Bewusstsein als Vermögen vor jeder Erkenntnis schlummert, er hat uns die Wissenschaften gesichtet, und dasselbe Princip soll uns das System der Künste geben. Je nachdem die Kunst sich mit dem Ich oder Nicht-Ich beschäftigt, darnach fällt die Wahl des Materials aus, die Formen nachahmen zu können, und daraus entspringt die Verschiedenheit der einzelnen Zweige der Kunst. Das Ich wird in der Zeit wahrgenommen, das Nicht-Ich im Raume. Die Darstellung des Nicht-Ich ist daher auch im Raume, die Künste des Nicht-Ich also simultan; so die Malerei, so die Plastik. Die Darstellung des Ichs kann aber im Raum und in der Zeit sein, weil wir die Formen des Ichs auch räumlich uns denken und construiren können; letzteres ist bei der Architektur der Fall, in der Zeit stellt das Ich die Musik dar; die Verwandtschaft der Bau- und der Tonkunst wurde von jeher erkannt; Schlegel nannte die Baukunst „gefrorene Musik,“ Schelling (V., 572) „Musik im Raume;“ weil sie beide denselben Inhalt haben; sie von einander zu trennen, weil die eine simultan, die andere successiv ist, ist willkürlich.

Ich habe aber bereits vorgegriffen, wenn ich von bestimmten Künsten spreche; denn das letzte Resultat, das ich erreichte, war dieses, dass es erstens eine Kunst gäbe, welche das Ich successiv, eine andere, die es simultan darstellen könne, zweitens, es kann eine oder mehr Künste geben, die das Nicht-Ich simultan darstellen. — Jede Kunstrichtung wird sich nun ihr Material suchen, das sich dazu eignet, die ihr zu eigen seienden Objecte darzustellen.

Die Kunst, die das Nicht-Ich darstellen will, muss trachten, dass das Bild deutlich die Vorstellung dessen, was dargestellt wird, in uns erregt. Da nun das Nicht-Ich im Raume ist, und als solches mittelst des Gesichtssinnes wahrgenommen wird, so wird die Darstellung derart sein müssen, dass das Bild eine getreue Copie des Eindruckes ist, den das Object auf die Netzhaut unseres Auges macht. Eine glatte Fläche wird sich dazu besonders geeignet erweisen; auf ihr werden die Formen des darzustellenden Objectes im Umriss angedeutet. Dabei aber wird die Darstellung nicht stehen bleiben; sie wird auch das Plastische in der Erscheinung des Körpers nachzuahmen suchen, indem sie die helleren Theile des Körpers den dunkleren gegenüber mit anderem Material ausführen wird, wodurch sie jenes anschaulich macht. Endlich wird sie vielleicht — es braucht dies nicht zu geschehen, aber die Wirkung wird erhöht (ein Gemälde in Sepia ist nicht so lebendig, als ein in Farben ausgeführtes) — die Farbeneindrücke entsprechend wiedergeben, wir haben nun ein Gemälde fertig, und die Kunst, die es schuf, ist die Malerei.

Aber es steht noch ein zweiter Weg offen, das Nicht-Ich zur Darstellung zu bringen. Die Malerei gibt zwar Bilder der Objecte, wie wir sie wirklich sehen, nicht aber, wie wir sie zu sehen wähnen, nämlich im Raume dreidimensional. Die Kunst, der dies eigen ist, ist die Sculptur. Sie muss darauf verzichten, auch die Farbeneindrücke nachzuahmen, weil es ihr dazu an geeignetem Material gebricht. Es bliebe nur das eine übrig, die Plastik mit der Malerei zu verbinden und die Statuen zu bemalen. Abgesehen davon, dass dies dann keine reine Plastik, sondern bereits eine Verbindung zweier Künste wäre, ist ansonsten nicht einzusehen, warum

eine derartige Darstellung etwas Widernatürliches an sich hätte. (In demselben Sinne äußert sich Prof. Zimmermann in seiner „Ästhetik als Formwissenschaft“ II. §. 941, pag. 503; als „die Spitze künstlerischen Unsinns“ bezeichnet es ganz unmotivirt Schasler im „System der Künste“ pag. 216.) Gewiss hat eine chromatische Plastik dieselbe Berechtigung, als es die Verbindung von Architektur und Plastik hat. Durch die Farblosigkeit ihrer Werke steht die Sculptur der reinen Form viel näher, als die Malerei; in demselben Verhältnis, wie die Architektur zur Musik.

Gehen wir zur Besprechung der Künste des Ichs über. So wie die Malerei und Plastik die Dinge außer uns nicht ihrem An sich, sondern ihrer Erscheinung nach darstellen, ebenso werden die Künste, deren Object das Ich ist, dieses so wiedergeben, wie wir es wahrnehmen; nun nehmen wir das Ich unmittelbar im Willen wahr; gleichzeitig aber fühlen wir ihn auch: unsere Stimmungen sind die inneren unmittelbaren Erscheinungen der einzelnen Willensacte, so dass es gleichgiltig ist, ob ich als Object der Künste des Ichs den Willen oder die Stimmungen bezeichne.

Was ist aber ‚Stimmung?‘ — Was für die Erscheinungen die Form, das ist die „Stimmung“ für unsere seelischen Erregungen. Der Wille erscheint uns außen überall als Bewegung, als unendlich viele Schwingungen, und auch von unserer Seele können wir uns — wollen wir uns sie vorstellen — kein anderes Bild machen. „Vom Geiste können wir keine Schwingungen aussagen und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorstellung als die, dass sich die Nervenschwingung wie eine Art symbolisches Bild in seinem Innern reflectirt.“ (Vischer, Ästhetik, 3. Theil §. 752, pag. 800.) Die Gesetze, nach denen sich die Bewegung außen regelt, sie müssen auch die Gesetze der seelischen Bewegungen sein. Und dieses Geregeltsein nach diesen Gesetzen, d. i. nach einfachen Intervallen, das ist's, was ich als reine Stimmung oder „Stimmung“ schlechtweg verstanden haben möchte, so wie man von der ‚Stimmung‘ eines Instruments spricht. Die Verwandtschaft der seelischen Bewegungen mit denen, die sich außer uns nach den nämlichen Gesetzen äußern, erkannte

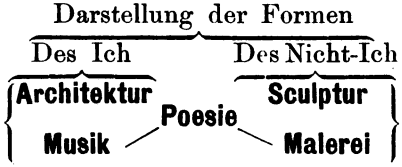
bereits Demokrit, indem er sagte, dass das φρονεῖν entstünde, συμμέτρως ἐχούσης τῆς ψυχῆς μετὰ τὴν κίνησιν. (Ueberweg, Geschichte der Phil. I., pag. 84). Plato verglich die Motionen der Seele mit dem Rhythmisch-Harmonischen der Musik. (De legibus 2, 670) und im Timæus cap. 16, D) sagt er, dass die Harmonie den Schwingungen der Seele verwandte Bewegungen besitze: „ἡ ἁρμονία, ξυγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις.' Auch Aristoteles fand „eine gewisse Verwandtschaft von Harmonie und Rhythmus mit der Seele, daher denn sogar manche Philosophen behaupten, die einen, die Seele selbst sei eine Harmonie," (Aristoxenos) „die anderen wenigstens, sie trüge eine in sich." (Plato.) (Politica 5. §. 9. 10. Καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς πρὸς τὴν ψυχὴν εἶναι, διὸ πολλοί φασι τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχὴν, οἱδ' ἔχειν ἁρμονίαν.)

Die Fluctuationen um diese harmonische Gleichgewichtslage der Seele, das sind die „Stimmungen," welche den Gefühlsinhalt der Affecte ausmachen; und die Darstellung des Ich kann nun eine solche sein, die entweder die ‚Stimmung' als solche, das ist die Harmonie überhaupt, sich zum Object macht, oder aber, die die Fluctuationen der Seele wiedergibt. Die erste Kunst wird eine simultane sein und sich ein Material suchen, mit dem sie die harmonischen Verhältnisse unverrückbar aufbauen kann, das ist die Architektur; die zweite Kunst wird successiv sein, und sich eines Materials bedienen, das leicht beweglich von Stufe zu Stufe hüpfen und an Intensität leicht auf- und abvibriren kann, eines gefügigen Materials, wie es der Ton ist, der durch seine Elasticität und seine Anschmiegbarkeit an andere Töne, die gleichsam nur Steigerungen seiner eigenen Bewegungsintensität sind, so recht geeignet ist, das Ausdrucksmittel einer echten und wahren Sprache des menschlichen Gemüthes abzugeben, und diese Sprache, das ist die Musik.

Endlich ist noch eine Kunst möglich, die die Beziehungen des Ichs zum Nicht-Ich darstellt; sie wird dazu dasselbe Material verwenden, welches wir selbst gebrauchen, um diesen Beziehungen Ausdruck zu leihen: die Sprache; diese Kunst ist die Poesie. Sie umfasst die Künste des Ichs und des Nicht-

Ichs; sie ist darstellende Kunst, indem sie uns von den Objecten außer uns anschauliche Vorstellungen zu geben vermag, und zugleich erfüllt sie die Aufgabe der Musik: ein Bild unseres Gefühlslebens zu geben; so steht sie in der Mitte aller Künste, als universellste, weil sie alle in sich vereint.

Dieses System der Künste will ich nun schematisch wiedergeben und hierauf mit jenen vergleichen, die ich von den Vermögen a priori im Bewusstsein und von den Wissenschaften nach demselben Eintheilungsgrund gegeben habe.



Der Vergleich mit den beiden anderen Systemen zeigt, dass an den beziehungsweise gleichen Stellen stehen: Wille—Musik — Philosophie; Stimmung — Architektur — Mathematik; Phantasie—Sculptur—Physik; Intellect—Malerei—Naturlehre; Vernunft—Poesie—Culturgeschichte und Sprachwissenschaft.

Man ersieht deutlich die Verwandtschaften. Der Wille ist ein Streben und Verlangen, die Musik drückt es aus; der unbesiegliche Drang der Dominante und des Leitetons nach der Tonica ist ein Bild des Sehnens nach Befriedigung, wie sie der Wille erheischt; die Philosophie aber ist die Wissenschaft, welche sich mit der Erklärung dieses Strebens, das das Wesen aller Dinge ausmacht, beschäftigt und zu seiner Erkenntnis führt.

Dass die Architektur ein Bild der Stimmung ist; das habe ich bereits vorhin erwiesen. Denn die Stimmung ist nichts als die Gesetzmäßigkeit selbst, die die Art des Wirkens des Willens in den Erscheinungen bedingt und der Causalität zu Grunde liegt; der reinste Ausdruck der Causalität aber ist die Mathematik, sowie die Baukunst der reinste Ausdruck auch der Form ist, und in der Stimmung das Ich sich am klarsten bewusst wird.

Die Malerei ist ein Spiegel unseres Wahrnehmungsvermögens, und die Naturlehre verarbeitet wissenschaftlich alles,

was wir an der uns umgebenden Natur beobachten; denselben Stoff also, der unsere Sinne reizt, und Object ist der Malerkunst.

Dasselbe Werk, das die Phantasie zu schaffen hat: den Wahrnehmungsinhalt zu formen, und ihn hierauf in den Raum zu projiciren, das ist auch die Aufgabe der Sculptur. Und sowie sich diese als Kunst den Formen gegenüber verhält, so steht die Physik als Wissenschaft den Causalverhältnissen gegenüber, indem sie diese als die Gesetze des Weltalls bestimmt und sie für sich isolirt.

Um diese Parallele zu vollenden: so sehen wir in der Sprache eines Volkes den vollkommensten Ausdruck seiner Denkweise und Entwicklung; ebenso wie sich in ihr dessen Geschichte spiegelt. Dieselbe Sprache ist es, deren sich die Poesie bedient; so dass, je vorgeschrittener ein Volk in Bezug auf seine gedankliche und historische Reife ist, umso höher auch seine Dichtkunst steht: Hand in Hand gelangen Cultur und Poesie der Menschheit zur Blüte.

Hiemit habe ich das System der Künste vollendet; und es erübrigt mir nur mehr, in kurzen Zügen — wie ja diese ganze Schrift bloß den Charakter einer Skizze an sich trägt — eine Untersuchung darüber beizufügen, worin eigentlich der Grund des ästhetischen Wohlgefallens zu suchen sei.

Wohlgefallen überhaupt ist bedingt durch die Befriedigung des erregten Willens. Und nicht allein die bloße Erfüllung des Wunsches genügt; wir wollen ihn auch gesetzmäßig erfüllt haben. Nehmen wir z. B. den freien Fall eines Körpers. Dieser will zur Erde fallen, unaufhaltsam, mit einer Kraft, die sich regelmäßig äußert. Hindert ihn ein kräftigerer Widerstand, sein Verlangen zu stillen, so müsste er dies, würde er fühlen können, als etwas „Unangenehmes" empfinden. Ebenso ist uns die Störung des regelmäßigen Verlaufes eines jeden Willensactes etwas Unangenehmes, während die ungestörte Ausübung aller Lebensfunctionen von einem Wohlbehagen begleitet ist, das sich steigert, je regelmäßiger, d. h. naturgemäßer es geschieht; so dass uns in Allem nur die Übereinstimmung mit der Harmonie erfreut, die auch unserem Seelenleben zu eigen ist. Finden wir sie in den Formen, so empfinden wir alsbald ein ästhetisches Wohl-

gefallen, welches sich von jedem anderen dadurch unterscheidet, dass es ganz interesselos ist, weil es nicht von der Individualität abhängig ist, sondern von der allen Wesen gleich innewohnenden Harmonie der Seele, die wir als „Stimmung" bezeichnet haben. Z. B. das Verhältnis 2 : 3 ist ein angenehmes, gleichgiltig, ob ich es in Dingen sehe, die ich mit den Augen oder mit den Ohren wahrnehme, also in den complementären Farben, den Tönen (Grundton zur Quint) oder in Linien. (Sowie ich auch glaube, dass nicht der goldene Schnitt, sondern das Verhältnis 2 : 3, dem jener sehr nahe kommt, es ist, das dem Auge zusagt.) Daher ist es auch nöthig, dass wir uns unserer Gefühle begeben, um ein ästhetisches Urtheil abgeben zu können, weil dessen Reinheit nothwendig getrübt werden muss, wenn die Seele in den jeweiligen Gemüthslagen um die harmonische Gleichgewichtslage oscillirt, statt in dieser selbst zu ruhen; denn dieses ist zur rein ästhetischen Beurtheilung erforderlich. „Aller bloß individuelle Gemüthsinhalt ist abgestreift; nicht der Mensch hat das Object, das Object hat ihn. Alle subjectiven Affecte, der Hoffnung, der Sehnsucht, der Liebe und des Hasses, sterben ab; der einzelne als solcher geht ganz ins Vorgestellte auf, in das jeder andere an seiner statt aufgehen müsste." (Zimmermann, allg. Ästhetik als Formwissenschaft, II. §. 49, pag. 19.)

Im täglichen Leben aber, da finden wir, dass eine ganz andere Ästhetik gilt, eine Ästhetik, deren Hauptregel lautet: Was mit meiner Gemüthslage übereinstimmt, ist schön, was ihr widerspricht, ist hässlich. In fröhlicher Stimmung ergötzt man sich an der lachenden Natur, in trauriger Stimmung ergeht man sich in dunkeln Wäldern, durch die ein Gießbach tost. Ja, es gilt dies für Naturschönheit gerade nahezu allgemein, so dass wir die Schönheit einer Landschaft erst dann bewundern, wann wir durch deren Betrachtung erst in dieselbe Stimmung versetzt worden, die über ihr lagert. Angedeutet hat dies auch Hegel im ersten Theil seiner Ästhetik 2. cap., pag. 170, 3, b, γ.: „Eine eigenthümliche Beziehung endlich gewinnt die Naturschönheit durch das Erregen von Stimmungen des Gemüths, und durch Zusammenstimmen mit denselben. Solche Bezüglichkeit z. B. erhält die Stille

einer Mondnacht, die Ruhe eines Thales, durch welches ein Bach sich schlängelt, die Erhabenheit des unermesslichen aufgewühlten Meeres, die ruhige Größe des Sternenhimmels. Die Bedeutung gehört hier nicht mehr den Gegenständen als solchen an, sondern ist in der erweckten Gemüthsstimmung zu suchen.“ Als Beleg dafür möchte ich etwa folgende Stelle aus Heines „Harzreise“ anführen: „Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemüthswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vögelgesang, Wehmuth, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen.“

Wenn wir dies auch für das Naturschöne, unbeschadet der Giltigkeit dessen, dass das ästhetische Urtheil von individuellen Bestimmungen frei sein soll, zugeben wollen, so steht es doch anders um das Kunstschöne; denn dieses ist durchaus nichts Relatives und Zufälliges, sondern etwas ganz Sicheres und als solches Bestimmbares, und hat seinen tiefen und wahren Grund in der wunderbaren Regelmäßigkeit und Harmonie, mit der der Wille in allen seinen zahlreichen und mannigfaltigen Erscheinungen ewig gleich und allenthalben für unsere Sinne sich objectivirt.

II. Theil.

Darlegung des Grundgedankens an einem speciellen Beispiel als Beitrag

zur Metaphysik der Musik.

Im Liede verjüngt sich die Freude,
Im Liede verweht sich der Schmerz.

Körner.

In dem vorhergehenden Theile meiner Abhandlung habe ich es versucht, den Allgemeinbegriff der Kunst zu entwickeln, und aus diesem deren Zweige, die wir unter dem Namen der „schönen Künste“ zusammenfassen, abzuleiten, wobei ich derart verfuhr, dass ich die Objecte der künstlerischen Darstellung in zwei Gruppen schied, deren eine das Ich, die andere das Nicht-Ich ausmacht, und dadurch zu verschiedenen Künsten gelangte, von denen jede, um ihre Objecte wiedergeben zu können, ein dazu geeignetes Material sich selbst aussucht und dadurch sich als eine von den Künsten bestimmt, deren wir fünf kennen: Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Poesie.

Wenn ich daraus die Musik speciell herausgreife, so habe ich deren Wesen in der Weise erklärt, als sie diejenige Kunst sei, welche den Gefühlsinhalt der seelischen Affecte zu schildern habe und sich dazu des Materials der Töne bediene, insoferne diese am geeignetsten sind und allen Forderungen gerecht werden, um zu diesem Zwecke verwendet werden zu können; welches zu untersuchen, ich mir nun als Aufgabe setze.

Denn obzwar seit den ältesten Zeiten, in denen die Künste zur Blüte sich entfaltet haben, es für ausgemacht galt, dass die Musik jene Kunst sei, welche Gefühle darstelle, so haben sich dennoch in neuester Zeit Stimmen erhoben, die der Musik dieses Vermögen abgesprochen haben; eine Thatsache, die umsomehr zur Verwunderung Anlass gibt, als man niemals von einer bloß symbolischen Darstellung der Affecte sprach, sondern jedermann mit Bestimmtheit in den Tönen die Bilder der Gemüthsstimmungen erkannte.

Um bis Plato zurückzugehen, so sprach er seine Meinung dahin aus, dass „die Tonweisen der Musik charakteristischen Stimmungen entsprechen und darnach verwendet werden.“ (De republica III. X., 398, 399.) Allerdings dachte er sich aber die Musik mit der Poesie vereint, denn „Melodien ohne Worte lassen nicht recht erkennen, was sie eigentlich wollen und welchen einigermaßen bedeutenden Gegenstand sie darstellen sollen.“ (ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν, ὅ τί τε βούλεται, καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων. De legibus 2, 669.) Letzteres wird erklärlich, wenn man annimmt, „dass die ursprüngliche Musik vollständig mit der Sprachmelodie zusammengefallen ist“ (v. Hausegger, die Musik als Ausdruck, [1885] pag. 64). Man nahm λέξις, d. i. der sprachliche Ausdruck in der Declamation, und μέλος, d. i. der gesangliche Ausdruck in einem, und letzterer verlor für das Ohr des Griechen seine wesentliche Bedeutung, suchte man ihn von den Worten zu trennen.

Bestimmter spricht sich Aristoteles über den Inhalt der Musik aus. Er sieht „in den Rhythmen und Melodien der Wirklichkeit überaus nahe kommende Nachahmungen von Zorn und von Sanftmuth und ferner von Tapferkeit, kluger Gelassenheit und ihren Gegentheilen, und überhaupt von allen möglichen Charaktereigenthümlichkeiten enthalten.“ (ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος ἔτι δ'ἀνδρίας καὶ σοφρωσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν. Polit. V. §. 6.) Über den specifischen Eindruck der „Tonweisen“ spricht er A. a. O. §. 8: „In den Melodien schon an sich ist der volle Ausdruck von Charakteren und Gemüthsstimmungen enthalten, wie es einem jeden einleuchten muss; denn schon die Natur der besonderen Tonweisen ist von Haus aus eine so verschiedene, dass man bei ihrem Anhören auch verschieden gestimmt wird und nicht von einer jeden den gleichen Eindruck erhält, sondern von der einen mehr einen klagenden und gedrückten, wie von der sogenannten mixolydischen, von anderen mehr einen schlaffen und weichlichen, wie von den sogenannten „nachgelassenen;“ von noch einer anderen einen vorzugsweise maßvollen und ruhigen, und dies gilt allein von der dorischen;

die phrygische endlich versetzt die Seele in Verzückung.“ (ἐν τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν, καὶ τοῦτ' ἐστὶ φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκτε ποιεῖν ἡ δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν ἐνθουσιαστικοὺς δ' ἡ φρυγιστί.)

Von den Schülern des Aristoteles schrieb der Peripathetiker Theophrast Schriften über Musik, die uns aber nicht erhalten sind. Soweit die Berichte späterer Schriftsteller gehen, vertrat er in Bezug auf den Inhalt der Musik denselben Standpunkt wie sein Meister; Andeutungen dessen finden sich z. B. bei Plutarch (Sympos. quaest. I. quaest. 5. c. 2). Schasler (Gesch. der Ästhetik I. 206) commentirt dieselben folgendermaßen: „Er (Theophrast) deutet also damit an, dass die Musik und namentlich der Gesang Ausdruck der seelischen Empfindung sei, weshalb er auch den aristotelischen Gedanken, dass das Hörbare am meisten Ethos enthalte, zu dem seinigen machte.“

Aristoxenos, gleichfalls ein Schüler des Aristoteles, beschäftigte sich mit dem theoretischen Theile der Musik; ihre Wirkung scheint er daher abgeleitet zu haben, dass er Platons Lehre von der ‚Seelenharmonie‘ wieder aufnahm. (Cicero, Tuscul. disp. I. X., 20.) Über den Inhalt der Musik lässt er sich im zweiten Buche seiner Ἁρμονικῶν στοιχείων. (Meibom edidit 1652 Amstelodami) pag. 38, I. Bd. aus: λέγω δ'οἷον πάθους τινὸς συμβαίνοντος ἐν τῇ τῆς μελῳδίας. τάξει. („ich behaupte, dass sich in dem Gang der Melodie eine gewisse Leidenschaft zeige.“)

Marc. Meibom hat auch zugleich mit dem Werke des Aristoxenos die Schriften über Musik von Euclides, Nikomachos, Bacchius senior, Aristides Quintilianus, und ferner von Alipius, Gaudentius und Martianus Capella herausgegeben; in denen der drei letztgenannten habe ich nichts den Inhalt der Musik Betreffendes vorgefunden, wohl aber in den Schriften der erstangeführten.

Aus des Euclids: Εἰσαγωγὴ ἁρμονική möchte ich folgenden Passus citiren: „ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιΐας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ δίαρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες καὶ πράξεις ἡρωϊκαὶ, καὶ πάθη τούτοις οἰκεῖα. χρῆται δὲ τούτοις μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία, καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτῆρος, συσταλτικὸν δὲ δ' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα, καὶ ἄνανδρον διάθεσιν. ἁρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιΐας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς, καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν. ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια. („Die ‚erhebenden' Tonweisen sind es, mit denen Großartigkeit und männliche Kraft des Gemüths, dann heroische Thaten und ähnliche Affecte gemalt werden; von ihnen macht den meisten Gebrauch die Tragödie und die dieser verwandten Dichtungsgattungen. Die ‚drückenden' Tonweisen aber sind es, durch die das Gemüth zur Niedergeschlagenheit und weibischen Verzagtheit gebracht wird; und diese Art von Musik wäre zu verwenden zur Schilderung von Liebe, Klage und Verzweiflung, und Gefühlen derselben Gattung. Die ‚ruhigen' Tonweisen endlich benützt man zur Schilderung eines ruhigen Gemüthes, eines sorgenfreien und friedlichen Zustandes. Sie passen zu Hymnen, Fest- und Lobgesängen und zu sonstigen feierlichen Musikstücken.")

Nikomachos aus Gerasa (lebte um die Mitte des 2. Jhd. n. Chr. Geb.) verfasste ein Ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς in zwei Büchern; eine Lehre von den Elementen der Harmonie, die von dem Satze ausgeht, dass die Musik durch Nachahmung der Planeten entstanden sei, und dass das Wesen der Töne in der Zahl liege.

Bacchius spricht in seiner Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς von einer μεταβολὴ κατὰ ἦθος, die dann stattfinde, ὅταν ἐκ ταπεινοῦ εἰς μεγαλοπρεπῆς· ἢ ἐξ ἡσύχου καὶ σύνου εἰς παρακεκινημένος γένηται· („wenn man den Übergang von der Verzagtheit zum Triumph, und von der maßvollen Ruhe zur übermäßigen Bewegung darstellen wolle").

Aristides Quintilianus sagt von der Musik, ‚sie ahme die Zustände und Gefühle der Seele nach' (ψυχῆς μὲν

ἤθη μιμεῖται καὶ πάθη). Jeder Tetracord entspricht bereits einer Eigenschaft des Gemüths, so dass Diezeugmenon der Tapferkeit, das Hyperbolaeon der Klugheit u. s. w.; die μεταβολαὶ stellen den Übergang von einem Zustand in den andern an. Den verschiedenen seelischen Affecten endlich sind die verschiedenen Tonweisen angepasst.

In Epicurs Schüler Philodemos, welcher 4 Bücher über die Musik geschrieben hat, deren Tendenz die Opposition gegen die stoischen Lehren ist, sehen wir den einzigen Philosophen des Alterthums, der der Musik die Fähigkeit abspricht, unsere Seelenbewegungen ausdrücken zu können. ‚οὐ γὰρ λέγω μηδὲν αὐτῆς ἀνήκειν εἰς σπουδήν, ἀλλὰ πᾶν εἰς ἄνεσιν καὶ τέρψιν, εἰ καὶ μὴ τίθημι τὸ μιμητικὴν εἶναι κτέ (4. Buch; Correctur des Kempe'schen Textes von Prof. Th. Gomperz; „ich will nicht behaupten, dass die Musik gar kein Streben besitze, aber bloß nach Lust und Freude, wenn ich auch damit nicht sagen will, dass sie überhaupt etwas darstellen könne.“)

Plutarch, der über Musik in den Συμποσιακὰ προβλήματα (VII. quaest. 5) und in einer Abhandlung Περὶ μουσικῆς geschrieben hat (Plutarchi opera, Heidelberg 1572), wendet sich gegen Aristoteles, der die Musik den Ausdruck nur menschlicher Empfindung genannt hat; seine Ausführungen sind ohne Tiefe.

Cl. Ptolemæos, der berühmte Mathematiker und Astronom, hat drei Bücher über die Harmonie verfasst (ed. Joannes Wallis, Oxonii 1682), in denen sich manche Gedanken finden, die Kepler später aufgriff. Dem 3. Buche (cap. 7, pag. 247 f.) entnehme ich folgende Stelle: „Τοιγάρτοι καὶ ταῖς ἐνεργείαις αὐταῖς τε μελῳδίας συμπάσχουσι ἡμῶν ἄντικρυς αἱ ψυχαί· τὴν συγγένειαν ὥσπερ ἐπιγιγνώσκουσαι τῶν τῆς ἰδίας συστάσεως λόγων, καὶ τυπούμεναί τισι κινήμασιν οἰκείοις ταῖς τῶν μελῶν ἰδιοτροπίαις .ὥς τε ποτὲ μὲν εἰς ἡδονὰς καὶ διαχύσεις ἄγεσθαι, ποτὲ δὲ εἰς οἴκτους καὶ συστολάς· καὶ ποτὲ μὲν καροῦσθαί πως καὶ κατακοιμίζεσθαι, ποτὲ δὲ παρορμᾶσθαι καὶ διεγείρεσθαι. καὶ ποτὲ μὲν εἰς ἡσυχίαν τινὰ, καὶ καταστολὴν τρέπεσθαι, ποτὲ δὲ εἰς οἶστρον καὶ ἐνθουσιασμὸν· ἄλλοτε ἄλλως τοῦ μέλους αὐτοῦ τε μεταβάλλοντος καὶ τὰς ψυχὰς ἐξάγοντος, ἐπὶ τὰς ἐκ τῆς

ὁμοιότητος τῶν λόγων συνισταμένας διαθέσεις.“ („Sicherlich werden durch die Macht der Melodie unsere Gemüther erregt, indem wir gleichsam eine gewisse Verwandtschaft in dem Grunde ihres Wesens erkennen und den Ausdruck der Bewegungen bewundern, welche sich nach dem Gefühlscharakter des Gesanges richten: jetzt erhöht er sich zur ausgelassenen Freude und sinkt nun zur Verzweiflung herab; nun wird er erregt und klagt, und gleich darauf wieder wird er heiter und fröhlich; jetzt malt er Ruhe und Frieden, um hierauf in tolles Entzücken überzugehen, und andere Gefühle zeigt er durch andere Wendungen der Melodie, wobei er die Gemüther in die vermöge der gleichen Natur auch gleich gearteten Erregungszustände mit sich reißt.“

Plotin bezeichnet die Schönheit des Tons als den unmittelbaren Ausdruck des geistigen Lebens selbst. (Schasler, Gesch. der Ästhetik, I. 244.)

Von den Kirchenvätern haben sich der h. Augustinus und Boetius mit Musikästhetik befasst. (Beider Schriften sind enthalten im Patrologiae Cursus compl. ed. Migne, Paris 1845—47.) Der heil. Augustinus erkennt in den Zahlen, die den Ton bestimmen, das Walten derselben Macht, die in der ganzen Natur herrscht, und zugleich sieht er in den Tönen Ebenbilder der seelischen Bewegungen. (De musica VI. Buch, cap. 9, pag. 1176: Nos ergo in istis generibus numerandis et distinguendis unius naturae, id est animæ motus affectionesque dispicimus.)

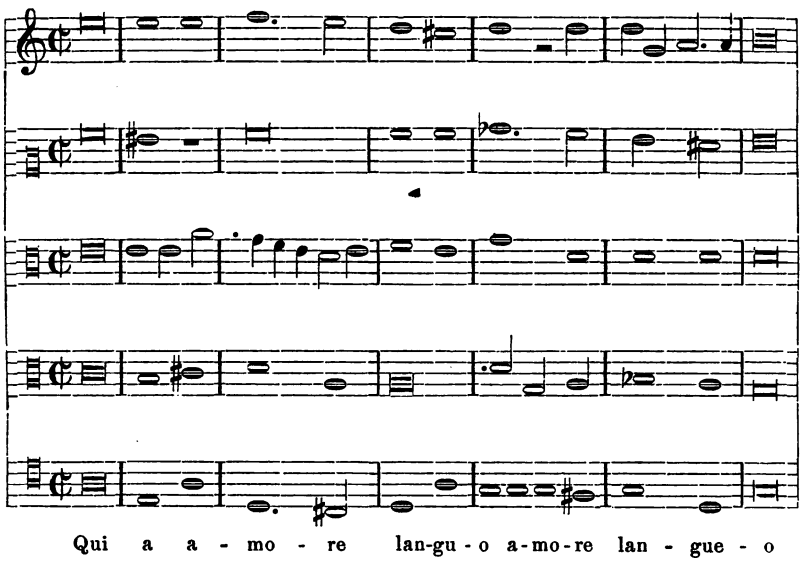
Boetius sagt (De musica, I., 1. pag. 169), die Musik eines Volksstammes sei der Ausdruck von dessen Temperament und Charakter (ebenso Kircher; Montesquieu im Esprit des lois, Libre XIV., cap. II. etc.).

In seiner Musurgia (Rom 1650) hat uns Kircher ein Compendium der gesammten Tonkunst seiner Zeit hinterlassen; auch er ermangelt nicht, das Vermögen der Musik, Gefühle auszudrücken, des Breiteren auseinanderzusetzen. Im Thema liege schon der zu malende Affect: (pag. 580) Singulis affectionibus apta quaedam themata, quae praecipuos amoris, doloris, laetitiae, indignationis et irae, planctus et lamentationis, tristitiae vehementis, consumptionis, arrogantiae, desperationis,

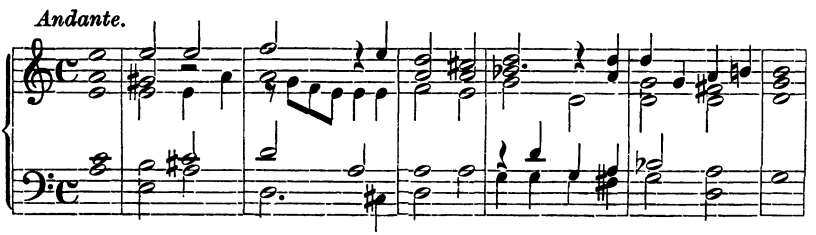
denique admirationis affectus in se continent. („Den einzelnen Affecten entsprechen geeignete Themen, welche die eigenthümlichen Gefühle der Liebe, des Schmerzes, der Freude, des Unwillens und des Zornes, der Wehklage und des Jammers, der Traurigkeit und der Anmaßung, Verzweiflung und Bewunderung ausdrücken.“) Seite 598 zählt er acht Gefühle auf, die die Musik hauptsächlich darstelle; wofür er Beispiele gibt, von denen ich eines der Curiosität halber hierhersetzen will:

Paradigma Affectus Amoris.

5-stimmig.



Für Clavier übertragen.



Johannes Kepler nennt die Musik als die Kunst der Gefühlsdarstellung und erklärt die Möglichkeit dessen aus der Verwandtschaft von Seele und Ton. (Cantus ipsius affectuumque qui cantus species sequuntur, proportionalia sunt elementa, totidem fere numero utrinque. Harmonia mundi lib. III., cap. XV., pag. 186. [Kepleri opera, Frankfurt 1864, 5. Bd.])

In Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" findet man fast in jedem Artikel, der sich auf Musik bezieht, es betont, dass es die Gefühle seien, die den Inhalt dieser Kunst ausmachen; Lessing (im 26. Stück der ‚Hamburger Dramaturgie' vom 28. Julius 1767) meint sogar, dass ‚alles auf den Ausdruck der Leidenschaften ankomme' und spricht von Tonkünstlern, die es gäbe und gegeben habe, „die bis zur Bewunderung darin glücklich sind."

Die Werke Voltaires wird man trotz seines Briefwechsels mit Rousseau und Rameau vergeblich nach einer Erörterung über das Wesen der Musik durchforschen; ich habe nur eine Stelle entdeckt, die sich darauf bezieht (im 24. Bd. [Hachette, Paris] ‚Connaisance de la poésie et de l'éloquence; Artikel Opéra pag. 263), welche lautet: „Qui ne sait, que la musique exprime les passions? .... la musique ne peutrendre ce qui n'est pas animé et ce qui ne va pas au coeur — eine Erschränkung, die die Bedeutung des ersten Satzes nicht schmälert; der genügt, um alles zu sagen.

Bevor ich nun zu den neueren Philosophen übergehe, will ich mir erlauben, hier eine Bemerkung einzuschieben, die sich übrigens nicht minder auf diesen Gegenstand bezieht. In Prof. Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen" finden sich im 7. Capitel (6. Aufl.) folgende Stellen: (pag. 180) „Gewichtige Stimmen behaupten die Inhaltlosigkeit der Musik, sie gehören beinahe durchaus den Philosophen: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert u. A. Von den zahlreichen Physiologen, welche diese Überzeugung unterstützen, sind uns die durch musikalische Bildung hervorragenden Denker Lotze und Helmholtz die wichtigsten;" pag. 183 wird Krüger, „der kenntnisreichste Verfechter des

musikalischen ‚Inhalts' gegen Hegel und Kahlert" genannt; auf Sette 195 wird über „Hegels Ansicht von der Gehaltlosigkeit der Tonkunst" gesprochen. Man sollte also meinen, dass Hegel, Rousseau und die sonst angeführten, der Musik es abgesprochen haben, „die ganze Stufenleiter menschlicher Gefühle" wiedergeben zu können, was Prof. Hanslick eben als „Inhalt" der Musik verpönt (pag. 23 ff.); solches ist aber nicht der Fall, wofür die Belege, die ich anführen will, deutlich sprechen. — Es war mir nicht beschieden, des Räthsels Lösung zu finden.

Rousseau glaubt allerdings, man könne die Musik in zwei Gattungen scheiden, in eine solche von rein klanglicher Wirkung, die bloß fähig sei, mehr oder minder angenehme Empfindungen wachzurufen, und in eine zweite, in der er das eigentliche Wesen und Wirken der Musik erkennt. Diese Unterscheidung, die Rousseau macht, rührt aber davon her, dass er der zweiten Gattung von Musik eben einen allzugroßen Inhalt vindicirt hat, als auch Darstellung von Objecten, daher denn alle Musik, für die dieses Kriterium nicht mehr passte, von ihm als musique naturelle, die rein klangliche Musik, ausgeschieden werden musste, wozu er hauptsächlich Hymnen, feierliche Gesänge und Harmonienfolgen rechnet, die bloße Stimmungsbilder sind. Die eigentliche Tonkunst vermag aber alles auszudrücken: „Le seconde (musique) par des inflexions vives, accentuées, et pour ainsi dire parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu' au coeur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir" . ... „Ce n'est que dans cette musique, et non dans l'harmonique ou naturelle, qu' on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des sons, on ne les y trouvera point et l'on raisonnera sans s'éntendre." (Dictionnaire de Musique, Artikel: Musique, pag. 181.)

In der „Kritik der Urtheilskraft" erklärt Kant (pag. 195 f., Kirchmann ed.) den Reiz der Musik daraus, „dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton

hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affect des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird, und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst, diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affecten ausübt.

Hegel sagt von der Musik Folgendes (Ästhetik II., 259): „Ihr eigentliches Element ist das Innere als solches, die für sich gestaltlose Empfindung, welche sich nicht im Äußeren und dessen Realität, sondern nur durch die in ihrer Äußerung schnell verschwindende und sich selber aufhebende Äußerlichkeit kundzugeben vermag. Ihren Gehalt macht deshalb die geistige Subjectivität in ihrer unmittelbaren, subjectiven Einheit in sich, das menschliche Gemüth, die Empfindung als solche, aus —“ (Prof. Hanslick behauptet (Vom Mus. Schönen, pag. 195), Hegel hätte die Musik „rein als freie Entäußerung der Subjectivität“ aufgefasst — -- —) „— ihr Material der Ton, ihre Gestaltung die Figuration, das Zusammenstimmen, Sich-Trennen, Verbinden, Entgegensetzen, Widersprechen und Auflösen der Töne nach ihren quantitativen Unterschieden voneinander, und ihrem künstlich verarbeiteten Zeitmaß.“ — „(3. Bd., 2. cap. b., pag. 142 ff.) Fragen wir nun zweitens nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen Auffassungsweise, in deren Form die Musik, sey sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, so sagte ich bereits früher, dass die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgend eines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittlungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos, und ist, da

ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgiltig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfangen werden. α) In dieser Rücksicht besteht die eigenthümliche Aufgabe der Musik darin, dass sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht, wie dieser Inhalt als allgemeine Vorstellung im Bewusstsein ist, oder als bestimmte äußere Gestalt für die Anschauung sonst schon vorhanden ist, oder durch die Kunst seine gemäßere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjectiven Innerlichkeit lebendig wird. Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen wiederklingen zu lassen, oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen, und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken, um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zuzutheilende schwierige Geschäft.“ — „(c, α, αα, pag. 148.) Das eigentlich Kunstgemäße besteht darin, die harmonische und melodische Bewegung ganz zum Ausdruck des einmal erwählten Inhalts und der Empfindung zu verwenden, welche derselbe zu erwecken im Stande ist.“ — „(c, β.) Dass nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abstracte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muss, ist ein Inhalt, eine geistvolle Empfindung für das Gemüth, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhaltes in den Tönen.“ — „(2. Abschnitt, Seite 156) — die Musik, da sie das innerste subjective Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat — —.“

Georg Wilhelm Friedrich Hegel hat der Musik also nicht den „Vorwurf der Inhaltlosigkeit“ gemacht.

Was Herbart betrifft, so ist es ziemlich schwierig, sich aus der Menge einander oft widersprechender Äußerungen

ein deutliches Bild seiner Ansichten über das Wesen der Musik zu machen; auch Hr. Prof. Hanslick beklagt sich darüber, dass sich bei Herbart neben „glänzenden“ mitunter auch manche „schiefe“ Bemerkungen über Musik vorfinden, welchem ich vollkommen beistimme; nur dass ich gerade für die eine Bemerkung, welche Hr. Prof. Hanslick citirt, mich nicht begeistern kann und sie eher zu den „schiefen“ schlage. Ich glaube seinen Standpunkt etwa folgendermaßen richtig präcisiren zu können: Die Musik gibt uns ein Bild „des Flusses der menschlichen Bewegungen, Vorstellungen und Empfindungen,“ indem sie sich dabei nachahmend verhält (Lehrb. z. Einleitung in die Philosophie §. 115, Seite 170, 5. Aufl.); und dies so weit, dass die Musik „der wahre Erguss des Gefühls,“ welchem ein Componist Sprache geben wollte, zu werden vermag (Encyklopädie, 9. Cap., Absatz 72); ja, sie kann sogar auch „in hohem Grade charakteristisch“ werden für den Gegenstand, den man musikalisch malen will (a. a. O.); aber dies ist nicht der eigentliche Zweck der Tonkunst, und erhöht nicht ihren Wert: Musik „braucht gar nichts zu bedeuten, um schön zu sein.“ Er wendet sich entschieden gegen diejenige Musik, mit der man Dinge schildern will, die wir von außen wahrnehmen, also gegen die jetzt sogenannte Programmmusik — zu der er sogar Haydns „Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ rechnet — und versteigt sich endlich in seiner Opposition gegen diejenigen, welche durchaus alles deuten wollen, bis zu einer „glänzenden“ Bemerkung; womit ich alles Nöthige gesagt zu haben glaube. Immerhin will ich zur Ergänzung dessen den auf diesen Gegenstand bezüglichen Paragraph aus Prof. Zimmermanns Ästhetik hiehersetzen, nachdem diese, auf Herbart'scher Grundlage fußend, denselben Anschauungen auch Raum gibt, welche Herbart aphoristisch angedeutet, diese erweiternd und läuternd. Ganz richtig wird im §. 655 (pag. 350) auseinandergesetzt, dass die Musik die Gefühle niemals in der Weise darstellen könne, als man durch Worte Vorstellungen auszudrücken im Stande sei; und irrig sei es, anzunehmen, „dass, weil sich Gefühle an Vorstellungen knüpfen, auch mittels der Töne, welche jene ausdrücken, diese

sich aussprechen lassen müssen.“ — §. 656. „Soll nun aber darum, weil das Phonetische nie den Gedanken ersetzen kann, deshalb die Musik ein bloßes „Spiel mit Tonformen“ sein, wie man sich ausgedrückt hat? Vor allem ist zu erinnern, dass das Musikalische nicht im Phonetischen allein, sondern in Verbindung desselben mit dem Rhythmischen und dem Modulatorischen besteht. Beide letzteren bilden das verknüpfende Band des Musikalischen mit Vorstellungsreihen, denen es als bloß Phonetisches fernbleiben müsste. Vage und fixe Gefühle, Begehrungen, Affecte und Leidenschaften, Gemüthsstimmungen und Bewegungen, die als solche sämmtlich auf dem Vorstellungsverlauf beruhen, zeigen nicht nur gewisse Intensitätsgrade, sondern auch rhythmische Verhältnisse ihres Abflusses, ein An- und Absteigen, regelmäßige oder unregelmäßige Beschleunigung oder Verlangsamung, Ebbe und Flut, ruhiges Dahinwallen und hastiges Unterbrechen, allmähliges Anwachsen und augenblickliches Abbrechen, sowie plötzliches Hervortreten und schmachtendes Ausklingen u. s. w. Das Rhythmische und Modulatorische dieses psychischen Vorstellungslebens ist es, was die Musik sich anzueignen und mit dem Phonetischen zu verbinden vermag, wodurch ihr zugleich die Möglichkeit geboten ist, das Psychische darzustellen, „soweit es eben in bloßen Formen des Fließens,“ d. i. in Bewegungsformen sich äußert. Die Vorstellungen selbst aber, welche im Flusse, d. i. im Wie sich befinden, das Was des psychischen Gedankenlebens vermag die Musik als solche niemals wiederzugeben.“*)

Die „psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre“ von Herbart enthalten nichts, was auf die Frage vom musikalischen Inhalt irgendwelchen Bezug hätte.

Die Berufung Prof. Hanslicks auf Kahlert, einen verschollenen Ästhetiker der 40er Jahre, insoferne dieser „gleichfalls“ für die Inhaltslosigkeit der Musik seine Lanze gebrochen haben soll, ist eine höchst unglückliche; denn ich finde, dass gerade er auf das nachdrücklichste für den musi-

*) Damit tritt Prof. Zimmermann den Hanslick'schen Ausführungen nicht entgegen; er hat ihnen sogar an anderer Stelle (Öst. Bl. f. Lit. u. Kunst 1854, Nr. 47) seinen Beifall gezollt.

kalischen Inhalt eingetreten ist und jene, die ihn der Musik absprechen, in kläglicher Weise geißelt. Aus seinen Schriften erlaube ich mir, folgende Blütenlese zu veranstalten: Aus ‚Tonleben' (Breslau 1838 bei Aderholz) pag. 233. „Mit dieser Bemerkung wird bei den Skeptikern, welche die Musik, weil ihnen der Schlüssel ihres Verständnisses fehlt, für gänzlich untauglich halten, die Idee der Schönheit, wie sie etwa der Apoll von Belvedere oder die mediceische Venus sinnlich darstellen, zu offenbaren, wenig gewonnen sein. Sie leugnen vielmehr den Inhalt der Musik gänzlich, und machen sie nur zu einem angenehmen Spiel symmetrischer Tonformen. Sie unterstützen dies durch die Anführung, dass das beste Tonstück mehrdeutig sei, dass es auf verschiedene Hörer verschieden wirke, und daher namentlich die Instrumentalmusik inhaltsleer sein müsse, — weil sie sich nichts dabei zu denken wüssten; ein Urtheil, das sehr scharfsinnige Philosophen unumwunden ausgesprochen haben (?). Dies ist nun aber auch der Standpunkt, auf welchem die ganze Heiligkeit der Tonkunst mit einemmale vernichtet wird." pag. 237: „Der denkende Künstler halte nur vor allem also dieses fest, dass die Tonkunst zwar eine Sprache ist, und jede Sprache nur das sinnliche Abbild des Gedankens sein kann, dass aber eben darum die Tonsprache einen anderen Zweck hat, als die Wortsprache, — sie ist das Abbild des musikalischen Gedankens. Er soll in Tönen denken, und dies heißt soviel, als die Musik zum möglichst vollständigen Abbild seiner Gefühlsweise machen." pag. 255. „Der redende Mensch hat zunächst zum Zwecke, seine Begriffe anderen kund zu thun; der singende offenbart seine Gefühle." Aus dem „System der Ästhetik" (1846 bei Breitkopf & Härtel) VI. Cap., pag. 383. „Das Material keiner andern Kunst wirkt unmittelbarer auf das Nervensystem, beherrscht die ganze thierische Natur so stark, als das der Musik es thut. — Jene Halbwisser, die sich durch diese primäre Macht beim Urtheile bestimmen lassen, sind es, welche den gesammten, objectiven Inhalt des Tonstückes leugnen."

Lotze liefert im 2. Capitel des 3. Buches seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (1868) eine Kritik des

Werkes von Prof. Hanslick; er gibt eine Übersicht über dessen Inhalt und spricht hierauf dagegen, dass Prof. Hanslick lehre, man könne das Dynamische einer Erscheinung musikalisch wiedergeben, nicht aber das Gefühl, das sich an diese Erscheinung knüpft. „Warum nun nicht zugeben, dass ganz ebenso durch bestimmte Verknüpfungsweisen der Töne auch bestimmte Gefühle sich andeuten lassen?“ Lotze zeigt, wie in gleicher Weise die Musik in uns durch die analogen Formen des Wechsels zwischen Abspannung, Gleichgewicht und Erschlaffung die Erinnerung an die inneren Gemüthsbewegungen hervorrufe. „Und so würde sich denn der Gegensatz doch nicht bestätigen, den Hanslick zwischen der Fähigkeit der Musik, Gegenstände zu malen, und ihrer Unfähigkeit zur Darstellung von Gefühlen zu finden glaubte; sie vermag das eine genau in denselben Grenzen zu leisten, wie das andere. Wir werden inne, wie eben dies die Aufgabe der Tonkunst ist, das tiefe Glück auszudrücken, das in diesem Baue der Welt liegt, und von welchem die Lust jedes einzelnen empirischen Gefühls nur ein besonderer Widerschein ist. Indem die Musik die endlichen Veranlassungen verschweigt und verschweigen muss, von denen im Leben unsere einzelnen Gefühle ausgehen, sagt sie sich doch nicht von dem Gefühle überhaupt los, sondern sie idealisirt es in einer so eigenthümlichen Weise, dass sie hierin von keiner anderen Kunst erreicht, noch weniger überboten wird. — — Das Verdienst Hanslicks aber, jene Wahrheit“ (— dass nämlich die Musik nur das Dynamische der geschehenden Ereignisse, nur die Figuren ihres Geschehens wiedergibt; ich finde dies bereits ausgesprochen von Aristides Quintilianus. [De Musica, II., 64]: πρᾶξιν ῥυθμοῖς καὶ κινήσει πλάστει ἡ μουσική. —) „entschieden hervorgehoben zu haben, halte ich für weit größer, als den Irrthum, den er, wenn ich Recht habe, mit seiner Abweisung des Gefühls begieng.“

Die Ausführungen von Helmholtz über diesen Punkt könnte ich beinahe Wort für Wort unterschreiben; nur dadurch, dass er grundlos zwischen „eigentlichen Gefühlen“ und „Gemüthsstimmung“ unterscheidet, welche letztere erst durch jene hervorgerufen werden sollen, gelangt er zu einer unrichtigen

Folgerung. „Liebe“ als „eigentliches Gefühl“ z. B. ist nichts als ein abstractum. Die verschiedenen „Stimmungen“ eines Liebenden machen alle zusammengenommen auch schon den ganzen Gefühlsinhalt der Liebe aus; und wenn die Musik der Reihe nach sie darstellt, so gibt sie ein Bild der Liebe. Diese Stimmungen darzustellen, das steht nun auch nach Helmholtz im Vermögen der Tonkunst; sie kann z. B. „das träumerische Sehnen nach überschwenglicher Glückseligkeit ausdrücken.“ — „Genau dieselbe Stimmung kann aber auch durch religiöse Schwärmerei entstehen.“ Daher kommt es auch, dass man mitunter sagt, die Musik hätte bloß einen „unbestimmten Inhalt;“ aber „nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn; sie sagt einem jeden dasselbe; Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn jeder Einzelne den empfangenen Gefühlsausdruck in einem besonderen Gedanken fassen, das Unaussprechliche aussprechen will.“ (Hauptmann, Harmonie & Metrik, II. §. 188, pag. 364.)

„Wenn also ein Musikstück,“ fährt Helmholtz anknüpfend an seine Ausführungen fort, „diese Stimmung ausdrückt, liegt kein Widerspruch darin, wenn der eine Hörer darin die Sehnsucht der Liebe, der andere die Sehnsucht frommer Begeisterung findet. In diesem Sinne ist Vischers etwas paradox klingender Ausspruch nicht unrichtig, dass man die Mechanik der Gemüthsbewegungen vielleicht am besten werde an ihrem musikalischen Ausdruck studieren können. In der That besitzen wir kein anderes Mittel, sie so genau und fein auszudrücken, wie das ihrer musikalischen Darstellung.“ (Die Lehre von den Tonempfindungen, 3. Abth., 14. Abschnitt, pag. 415.)

Krüger (System der Tonkunst, 1866) sagt von der Tonkunst (pag. 9): „Die Musik stellt die Bewegung der Welt rhythmisch dar in dem der starren Leiblichkeit enthobenen schwingend zitternden Stoffe; sie ist der urbildliche Rhythmus des Universums, künstlerisch in die abgebildete Welt durchbrechend und hineinstrahlend;“ (diesen letzten Satz kann man auch im 5. Bande der Werke Schellings [1859] nachlesen). — „Alles innerliche Regen und Weben in Schönheit abzubilden, ist die Sonderheit oder Selbständigkeit der Musik

den anderen Künsten gegenüber. Sie stellt das Werden dar in zeitlicher Folge, in zählbaren Momenten oder Stufen: innerliches Handeln und Leiden vorstellen kann keine Kunst ihr gleich."

Endlich möchte ich eine Stelle aus Vischers Ästhetik citiren, die auf die Frage vom Inhalt der Musik Bezug hat: pag. 780 ff. [3. Theil, 2. Abschnitt, 4. Heft]. „Kein Bild, kein Wort kann dies Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik, ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetzlich, ein rein selbständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen." — „Was Hanslick sehr richtig gegen die falsche Trennung zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, 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. Wie zwischen Seele und Körper streng zu unterscheiden ist, obwohl der Körper nur als Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, so ist die Musik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muss die Analyse beide auseinander halten, um ihre Einheit zu zeigen."

Ja, Prof. Hanslick sagt es sogar selbst, dass „Gedanken und Gefühle wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers rinnen," (pag. 194) und schließt sich dadurch trotz seiner gegentheiligen Ausführungen der allgemeinen Lehre wieder an.

Wenn wir nun in kurzem recapituliren wollen, worin alle Philosophen und Musiker (Philodem ausgenommen), übereingestimmt haben, so ist das Ergebnis dieses: dass die Musik im Stande sei, den auf- und abwogenden Strom der menschlichen Empfindungen in Tonfiguren wiederzugeben, und dass die Darstellung der Affecte Inhalt und Bestimmung der Tonkunst sei.

Ich denke nun: eine Meinung, die zu jeder Zeit und von jedermann in gleicher Weise ausgesprochen wurde, so dass sie wie eine unumstößliche Wahrheit schien; eine solche Meinung — nicht, als ob ich sagen wollte: muss richtig sein; aber sie wurde nicht grundlos gehegt, sie hat einen Boden,

auf dem sie fußt; die Tonkunst birgt ein Element in sich, vermöge dessen ein Jeder überzeugt war, aus Musikstücken Gefühle herauszulesen, die durch jene dargestellt seien; wie wäre denn anders dieser Glaube entstanden? Und der lebte denn solange fort, bis plötzlich die Skeptiker Kahlert's daherkamen und der Welt kündeten: „Thoren, die ihr waret! Ihr habt eine Gliederpuppe für ein lebendig Wesen gehalten; ein kunstvoll geschnitztes und gefeiltes Zierrat für einen göttlichen Genius, ein Arabesken- und Schnörkelzeug für die wunderbare Sprache eurer fühlenden Herzen, eine steife Figur aus Holz und Pappe, wie man sie am Jahrmarkt kauft, für einen wirklichen Heiligen, der mit seinem Stab euch berührte, dass ihr den Himmel zu erschauen wähntet — merket ihr denn nicht, da wir den Mantel des Machwerks lüften, dass das Ding hohl ist, ohne Fleisch und ohne Leben, und ohne Inhalt, und wenn ihr alle auch gesehen haben wollt, wie es auf euch zuschritt und mit seinem Himmelsstab Wunder übte — so war es nur Einbildung. Da seht nur, 's ist gar kein Inhalt, bloß Pappe und Holz —!" Und es ist doch noch etwas anderes wie Holz und Pappe, ihr Skeptiker, die Musik ist kein leeres Arabesken-Gezirkel, sie ist auch noch etwas mehr: Der Ausdruck unseres sich selbst empfindenden Ichs, die Sprache des Gemüths, „eine Engelssprache, die Sprecherin für alle reinen Menschenempfindungen" (Herder, Früchte aus den sogenannt goldenen Zeiten des 18. Jahrhd. [9. Bd., pag. 388]).

Der Erweis dessen ist abhängig von der Beantwortung zweier Fragen; erstens: Innerhalb welcher Grenzen sind Gefühle überhaupt darstellbar? Und zweitens: Sind die Töne das hiezu von Natur aus geeignetste Material?

Zunächst will ich das Wesen der Gefühle selbst zu erörtern suchen, weil ich dies für unerlässlich halte, um sich einen klaren Einblick in die Sache verschaffen zu können, wobei ich mich so kurz, als es nur möglich ist, zu fassen verspreche.

Jeder Willensact gibt sich uns als Leibesbewegung oder innere Affection kund, deren wir uns unmittelbar bewusst werden; wir fühlen eine jede Erregung des Willens, so dass

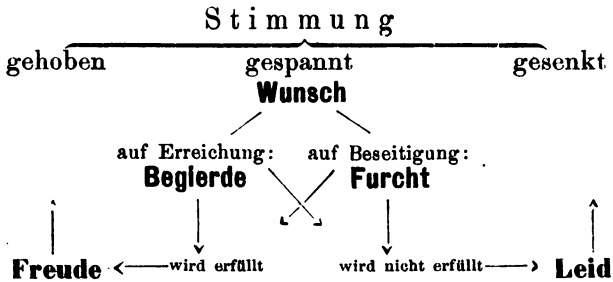
das Gefühl eine unmittelbare Erscheinung desselben ist. — Mein Wollen kann aber ein zweifaches sein; entweder ich will, dass etwas eintritt, oder ich will, dass es nicht eintritt. Ein dritter Fall ist nicht möglich; es ist nur denkbar, dass ich in Bezug auf dieses Object weder will, noch nicht will — dann bin ich eben gleichgiltig dagegen, bleibe gefühllos. — Der Zustand des Begehrens, sei es ein positives oder ein negatives, zeigt sich in uns als Spannung, die der Beendigung der Auflösung harrt, ein ruhelos sich steigerndes Streben, das befriedigt werden muss; und dies kann nun derart eintreten, sei es, dass mein Wunsch erfüllt wird, oder dass er unerfüllt bleibt. Eine jede Erfüllung eines unserer Wünsche fühlen wir als etwas „Angenehmes," wir sind freudig erregt, während die Nichterreichung unserer Ziele uns „unangenehm" zu sein dünkt, d. h. uns trübe stimmt. — Weil nun eine jede Erscheinung des Willens in Schwingungen sich unserer Erkenntnis darbietet, so kann ich mir auch kein anderes Bild machen, wenn ich mir die Gefühle ‚vorstellen' will; daher sagt Vischer, dass „das Gefühl selbst ein Leben von Schwingungen ist" (Ästh. 3, §. 752, pag. 800). Daraus geht aber hervor: dass zwischen den verschiedenartigsten Gefühlen kein qualitativer Unterschied besteht; sondern, dass sich alle Gefühle auf einen höheren oder niedereren Grad der Erregtheit des Willens zurückführen lassen müssen, und selbst Leid und Freud' nur durch ihre „Schwingungsintensitäten" sich voneinander unterscheiden; thatsächlich sprechen wir auch immer von einer „gesenkten" (gedrückten) Stimmung und von einer „gehobenen" Stimmung, und beobachten ferner, dass wir in gehobener Stimmung unsere innere Bewegung auch äußerlich zur Schau tragen und mit Händen und Füßen agiren, während wir in gedrückter Stimmung still und trübe in einem Winkel sitzen und starr vor uns hinblicken. Ich sage daher: was wir wirklich fühlen, ist nichts weiter, als eine mehr oder minder gesenkte oder gehobene Stimmung. Diese ist das Substrat des Gefühls. Wir fühlen bei angenehmen Gefühlen immer ein und dasselbe, nur der Grad der Intensität ist ein verschiedener; ob es jetzt Liebesglück, erfüllter Ehrgeiz, oder Begeisterung ist, es ist

immer derselbe Freudentaumel, immer die gleiche innere, angenehme Erregung, bald ruhiger, bald stürmischer, sich steigernd vom Vergnügen zur Freude, zum Entzücken, Jubel, Enthusiasmus — das Gefühl ist das nämliche. Und ebenso ist es mit den unangenehmen Gefühlen: Das Missvergnügen über die Vereitlung eines Wunsches ist wie eine innere Depression zu verspüren, die einem das Herz zusammenschnürt, bald in einem heftigeren, bald in einem milderen Grade. — Im Zustande der Spannung aber, da wogt es auf und ab in unserer Brust, weder angenehm noch unangenehm: wir wissen nicht, woran wir sind. Eine innere Unruhe hat uns ergriffen, die das Herz klopfen und die Pulse stürmen macht; höher und höher gehen die Wogen bis zur wahnsinnigen Hast, ein Drang nur erfüllt uns, ein Sehnen: Befriedigung! Wird sie gefunden, sind wir beglückt, bleibt sie unerreicht, durchzieht uns bitteres Weh. — Selbst zwischen Lust und Unlust, Freud' und Leid ist nur ein quantitativer Unterschied; derselbe wie zwischen Wärme und Kälte, die uns qualitativ verschieden erscheinen; die Wahrnehmungen sind auch ganz parallel: Das Glück nimmt von unserem Herzen Besitz, indem ein Strom der wohlthuenden Wärme uns durchflutet; und eiskalt durchrieselt es unsere Brust, wenn wir uns getäuscht sehen. — Was die Gefühle scheinbar so verschieden voneinander macht, ist nur die Mannigfaltigkeit der Objecte, die der Intellect dem Willen vorspiegelt. In Wahrheit fühlen wir aber dasselbe, ob jetzt das Liebchen oder der Freund uns umarmt; im ersteren Falle nur intensiver, inniger.

Es lassen sich demnach sämmtliche Gefühle, wie wir deren eine Menge aufzählen, daraus ableiten, ob wir etwas wollen oder nicht wollen, d. h. wünschen, dass das Object für uns existire (id est: „begehren"), oder seine Beseitigung anstreben (id est: „verabscheuen" oder richtiger: „fürchten"; denn „Abscheu" ist bereits die „Furcht," dass ein Ding in directe Berührung mit mir komme; dass „fürchten" aber nichts anderes heißt, als „wollen, dass etwas nicht ist," drückt sich in den altclassischen und den romanischen Sprachen deutlich aus: timeo, ne id contingat; je crains, qu'il ne se passe pas etc.).

In gleicher Weise sagt Schopenhauer (Ethik, pag. 11): „Die Gefühle sind zwar in großer Mannigfaltigkeit von Graden und Arten vorhanden, lassen sich aber doch allemal zurückführen auf begehrende oder verabscheuende Affectionen, also auf den als befriedigt oder unbefriedigt, gehemmt oder losgelassen, sich seiner bewusst werdenden Willens selbst.“

Begierde und Furcht, diese zwei Formen des Wunsches, welcher der Erfüllung entgegensieht, sind die Quellen von Lust und Traurigkeit, welch' letztere das sind, was wir in allen Gefühlen wirklich fühlen; sie selbst bestimmen sich dadurch, je nachdem der Wunsch realisirt oder nicht realisirt wird. Folgendes Schema soll dieses Verhältnis verdeutlichen:



Eine Erklärung der Gefühle nach einem ähnlichen Schema haben bereits die Stoiker gegeben (Cicero, Tusc. disp. lib. IV., cap. VI.). Sie erkannten, dass alle Gefühle im Wunsch ihren Ursprung nehmen, aber coordinirten Begierde, Freude, Furcht und Leid als die vier Grundgefühle, aus denen sie die anderen entwickelten (Partes autem perturbationum volunt ex duobus opinatis bonis nasci et ex duobus opinatis malis, ita esse quattuor: ex bonis ‚libidinem‘ et ‚lætitiam,‘ ut sit præsentium bonorum, libido futuorum, ex malis, metum et ‚ægritudinem‘ nasci censent, metum futuri, ægritudinem praesentis. Quae enim venientia metuuntur, eadem adficiunt gritudine instantia.).*)

Zu bemerken ist, dass wir auch im Stande sind, die Erfüllung oder Nichterfüllung eines Wunsches in Gedanken

*) Auch der heilige Augustinus spricht von denselben Grundgefühlen. (De civit. Dei lib. XIV. c. 6.).

zu anticipiren; dass wir uns etwa ausmalen, wie glücklich wir sein werden, wenn wir unser Ziel erreichen; das frohe Gefühl, das uns dann überkommt, die „Hoffnung," ist nur eine verfrühte Freude, die umso jäher in Leid umschlägt, wenn sich die Hoffnung als trügerisch erweist. Das Gegentheil der Hoffnung ist die Angst, das Bangen, in dem wir uns im Vorhinein vorstellen, was für Folgen die Nichterfüllung unseres Wunsches auf Beseitigung eines Dinges für uns haben könnte. Hoffen und Bangen haben ihren Grund in einer übergroßen Spannung der Stimmung (welche wir auch ‚Erwartung' nennen), in der uns die Phantasie bald günstige, bald ungünstige Prognosen stellt; darnach ist die Stimmung bald gehoben, bald gesenkt, um aber immer wieder in die unbestimmte Erregtheit zurückzugehen.

Die „Leidenschaften" sind Continua von gleichartigen Affecten, die sich so oft wiederholen, als sie durch das Object der Begierde provocirt werden; und nehmen kein Ende, bis dieses nicht von der Bildfläche verschwunden ist. Wie unterscheidet sich z. B. „Zorn" von „Hass"? Zorn ist der heftig und plötzlich erumpirende Wunsch, jemanden ein Leid zuzufügen, ein Ausbruch, der seine Heftigkeit verliert, je mehr man Gelegenheit hat, sich durch seine Vernunft zu zügeln. Der Hass zeigt sich in einer Reihe solcher mehr oder minder gezügelter Zornausbrüche. So oft ich an die Person denke, der ich übel gesinnt bin, der ich also etwas böses zuzufügen wünsche, wallt mein Inneres auf — das ist der Hass. Und in gleicher Weise lassen sich alle Leidenschaften erklären.

Was den „Verlauf" der Gefühle betrifft, so sehen wir, dass nur der Zustand der „Spannung" sich steigern kann. Wenn ich erregt bin, so kann meine Erregung ununterbrochen zunehmen, solange in mir der Wunsch glüht, mit dem Object derselben in Beziehung zu treten. Die Sehnsucht z. B. wird immer größer, je länger sie währt, d. h. unbefriedigt bleibt. Und das Bangen steigert sich, je näher man der Gefahr kommt; umsomehr wünscht man, ihr entrückt zu sein. Wenn aber einmal der Moment gekommen ist, der die Spannung löst, dann fühlt man das Gefühl der Lust oder Unlust mit einer einmaligen Stärke, die nicht mehr wächst; kaum, dass

sie eine Zeitlang mit gleicher Intensität anhält, nimmt sie sogar meistens rasch wieder ab. Der Moment des Eintritts der Freude ist der beseligendste, binnen kurzem aber lässt sie vollkommen nach. Also sind Freude und Leid nichts Steigerungsfähiges, wenn sie uns einmal erfasst haben, sie halten höchstens eine Zeitlang mit gleicher Stärke an; das Gefühl der Spannung aber kann sich ununterbrochen potenziren.

Eine Darstellung der Gefühle wird daher folgenden Bedingungen entsprechen müssen: dass sie den Zustand der Lust, der Unlust und der Erregung charakteristisch kennzeichne; und ferner den Verlauf, das Dynamische des Gefühls wiedergebe.

Die Musik kann dies in der Weise, dass sie in ihren harmonischen Elementen das Mittel zur Charakteristik der betreffenden Zustands liefert: dem Gefühl der Freude entspricht der Dur-Accord, dem Gefühl des Leids der Moll-Accord, der Begierde der Septimen-Accord, der Furcht der verminderte Septimen-Accord; auf diesen Harmonien baut sich nun melodisch das Bild des Verlaufs eines Gefühles auf. Wie die Spannung jener Zustand ist, der allein steigerungsfähig ist, so sind auch nur die Septimen-Accorde im Stande, sich steigernd aneinander zu reihen — Sequenzen in verm. Septimen-Accorde hören sich an wie das Bild eines Seelenkampfes, — während mit dem Eintritt der Hauptharmonie die Höhestufe der Befriedigung des Dranges sich zeigt. Die Musik jubelt wohl weiter, aber der Jubel kann sich nicht mehr steigern; erst, wenn Septimen-Accorde aufs neue wieder zur Auflösung drängen, dringender und begehrender, kann darauf noch eine ausgelassenere Musik folgen. — Die Harmonie schlägt den Ton, die Stimmung an, die Melodie belebt sie; die Harmonie ist der Körper, die Melodie die Seele, die ihm untrennbar innewohnt; jene hat etwas Irdisches, Sinnliches, ihr Klang ist es, der uns erfreut, diese hat etwas Freies, Ätherisches, ihr Zauber ist unaussprechlich. Die Harmonie nähert die Musik der Architektur, die Melodie aber macht sie zur eigenthümlichen Kunst.

Daraus ist ersichtlich, wie weit die Darstellung der

Gemüthslagen vermittelst der Töne möglich ist; sie ist eine vollkommen den Bewegungen der Stimmung sich anschmiegende und überaus treffend, so dass, wenn man den Tönen lauscht, darinnen sein eigenes Herz erblickt. Nicht das, was von außenher unser Herz bewegt, das vermag die Musik nicht zu schildern; aber die Motionen des Herzens selbst; und dies vermag sie mit wunderbarer Wahrheit auszudrücken.

Was meine Ausführungen von denen Schopenhauers unterscheidet, ist das, dass Schopenhauer in der Musik die Darstellung des Willens selbst in seiner Unmittelbarkeit sieht, und sie den anderen Künsten, die die Ideen darstellen, gegenüberstellt (Welt als Wille und Vorst., I., 302 ff., II5 90., ff.). Dagegen sage ich, dass die Musik die Erscheinung des Willens von innen, also unser Gefühlsleben zum nachahmlichen Vorbild habe. Nach Schopenhauer müsste eine chromatische Scala ein Bild des ganzen Universums vor unseren Augen aufrollen; während chromatische Gänge höchstens dazu recht geeignet sind, uns das stete Steigern einer Gemüthserregung vorzuführen. Nichtsdestoweniger ist seine Erkenntnis des Wesens der Musik von einer solchen Tiefe, die Analogie, die er nachweist, von solch' treffender Charakteristik, dass man alsbald im Stande ist, den wahren Kern herauszuschälen; Schopenhauer in einer Musikästhetik mit Stillschweigen zu übergehen, ist jetzt kaum mehr möglich, obwohl es an der richtigen Würdigung noch zu fehlen scheint; leider hat Wagners Sippschaft viel dazu beigetragen, dass Leute es mitunter wagen, auf Schopenhauer als einen Phantasten herabzublicken; die aber so sprechen, haben ihn sicherlich nicht gelesen oder nicht verstanden! Ihn aber gar zu ignoriren, lässt die Vermuthung aufkommen, man habe Grund, der wahren Einsicht aus dem Wege zu gehen.

Ich will es aber auch nicht ununtersucht lassen, warum gerade die Töne das geeignetste Material sind, das Regen und Weben unseres Gemüthes in zeitlicher Folge wiederzugeben. Wenn wir am Meeresstrande die Wogen stürmisch tosen hören, und ihr wildes Stürzen uns wie eine endlose Melodie erscheint, zu der der graue wolkenschwere Himmel die Harmonie liefert, oder ein freundliches sonnenglanzerfülltes

Blau auf friedlich schaukelnde Wellen herunterlacht, so sehen wir auch darin Bilder unserer Stimmungen; daraus ersehen wir aber nur, worauf es eben bei einer künstlerischen Darstellung derselben ankommt: ein rhythmisches Zusammenwirken von Harmonie und Melodie, das ist das Miteinander und Nebeneinander steigender oder fallender, wohl unterscheidbarer Bewegungsstufen einer Reihe, wie es die Töne, die Farben oder die Wärmegrade sind.

Die Farben unterscheiden sich von einander für unsere Augen viel stärker, als die einzelnen Töne für unsere Ohren; wohl hat jeder Ton (und noch deutlicher jeder Accord, zu dem jener Grundton ist) sein individuelles Gepräge: so dass ein Musiker bei dessen Ertönen alsbald erkennt, welcher Ton es ist — aber es erfordert dies einen hohen Grad musikalischer Bildung; während die Farben solche qualitative Differenzen selbst dem Auge des Laien darbieten, dass er niemals darüber im Zweifel sein kann, welche Farbe er vor sich hat. Auch den Harmonien der Töne vergleichbare Farbenharmonien wurden nachgewiesen (Unger, die bildende Kunst). Aber nichtsdestoweniger sind wir nicht im Stande, durch Farbenspiel auch nur annäherungsweise ein Bild unserer Stimmungen zu geben, und alle Versuche dazu (Castells Farbenclavier) sind gescheitert. „Die Farbenclaviere scheinen mehr zu versprechen, als sie in der That leisten. Ich räume ihnen die harmonische Vermischung und Abwechslung der Farben, die Quelle der sinnlichen Schönheit, ein. — Allein die Quelle der Vollkommenheit, die Nachahmung der menschlichen Handlungen und Leidenschaften? Kann uns eine Farbenmelodie mit diesem Vergnügen segnen? Die Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt, daher können sie durch die Nachahmung der Töne in unser Gedächtnis zurückgebracht werden. Welche Leidenschaft aber hat die mindeste Verwandtschaft mit einer Farbe?“ (Mendelssohn, Über die Empfindungen, 11. Brief, I. Bd. pag. 150.)

Lust- und Unlustgefühl sind, wie ich bereits hervorgehoben habe, von ähnlichen Empfindungen begleitet, wie die Wahrnehmungen von Wärme und Kälte, so dass wir z. B. vor Furcht mit den Zähnen klappern, als würde uns frieren,

die Angst kalten Schweiß aus unseren Poren treibt etc. Aber ein „Wärmegradclavier“ wäre aus dem Grund unmöglich, weil wir nur schwer Temperaturdifferenzen, die nicht sehr groß sind, voneinander unterscheiden können, abgesehen davon, dass die Einwirkung des Materials eine über den Zweck der Künste hinausgehende wäre; denn diese sollen nur ästhetisches Wohlgefallen wachrufen.

So bleiben uns nur die Töne übrig. Und diese genügen denn auch allen Forderungen, die man an sie in Ansehung der beabsichtigten Verwendung stellen kann. Wir unterscheiden die Intervalle ziemlich scharf, so dass wir selbst geringe Abweichungen von der Tonhöhe zu merken im Stande sind; (Delezenne, Recueil des travaux de la soc. de Lille 1827*) pag. 4: „L'oreille la mieux organisée et donc sensible à une difference de 4 vibrations sur 1149!“ Daraus folgt aber auch, wie eine einfache Rechnung zeigt, dass die Abweichungen der schwebenden Temperatur von den theoretischen Schwingungszahlen in einer Octave für unsere Ohren absolut unwahrnehmbar sind; wir sind also überhaupt gar nicht im Stande, temperirt zu stimmen. Unser Ohr ist am empfindlichsten für die Reinheit der Octave und dann der Quint; naturgemäß, dass wir also zunächst bedacht sind, diese Intervalle möglichst rein zu stimmen; am unempfindlichsten sind wir für die Reinheit der Terz; daher lässt es sich bei den Terzen am leichtesten ausgleichen, was von drei großen Terzen auf eine Octave fehlt. Diese Ausgleichung ist aber eine so minimale, dass sie regelmäßig gar nicht stattfinden kann; es steht ja außer unserem Vermögen, wahrzunehmen, ob überhaupt eine Terz temperirt ist oder nicht; wie will man daher eine gleichmäßig schwebende Temperatur herstellen? Es ist daher lächerlich, zu denken, dass die Euharmonik, also unsere Musik, ohne jene unmöglich wäre; genau so, als wollte man behaupten, dass die paar Meteorsteine, die alljährlich auf die Erde fallen und dadurch deren Gewicht vergrößern, unsere gesammten klimatischen Verhältnisse auf dem Gewissen hätten!) In noch so rascher Aufeinanderfolge verschwimmen die Töne nicht ineinander, noch verwischt ein

*) Fechner, Psychophysik, Bd. II.

Ton den Eindruck eines zweiten und dritten beim gleichzeitigen Erklingen. Kurz, sie zeigen alle Eigenschaften, sie nach Willkür zur Darstellung der Affecte verwenden zu können.

Ich weiß mir dies nicht anders zu erklären, als indem ich eine nicht weiter nachweisbare nähere Verwandtschaft der Tonschwingungen mit den seelischen annehme; und darin habe ich einen Vorgänger in Aristides Quintilianus (zur Zeit Ciceros), der es bestimmt ausspricht (Περὶ μουσικῆς ed. Meibom, pag. 102).

Was den subjectiven Eindruck der Musik betrifft, so sagt man merkwürdigerweise immer, dass sie Gefühle in uns „wachrufe," indem man die Vorstellung des Gefühls, die wir beim Anhören erhalten, mit dem Gefühl selbst verwechselt; ja Herbart spricht einmal davon (in einer seiner „glänzenden" Bemerkungen), dass die Musik nur insoferne Gefühle darstelle, als sie diese in uns „errege" (Encyklopädie 9. Cap., Absatz 72). Das ist eine lächerliche Übertreibung; man müsste dann beim Anhören eines Musikstückes der reine Gefühlsnarr werden, der von einem Affect in den anderen stürzt, bald weint bald lacht, bald den Dirigenten vor lauter Sehnsucht umarmen wollte, bald wieder, von unsäglicher Angst erfüllt, sich unter einem Sessel versteckt, bis ihn ein freundlicher Dur-Accord aus seinem Versteck wieder hervorlockt. Ebensowenig, wie ein gemaltes Butterbrot ein Butterbrot in uns „erregt," können ein paar verminderte Septimen-Accorde uns ins Bockshorn jagen; das zweite ist ebenso widersinnig, wie das erste. — Professor Hanslick meint, die Musik habe auf den Hörer folgende Wirkung: „Wir sehen ihn oft von einer Musik ergriffen, froh und wehmüthig bewegt, weit über das bloß ästhetische Wohlgefallen hinaus im Innersten emporgetragen oder erschüttert. Die Existenz dieser Wirkungen ist unleugbar, wahrhaft und echt, oft die höchsten Grade erreichend, zu bekannt endlich, als dass wir ihr ein beschreibendes Verweilen zu widmen brauchen." Ich erlaube mir aber diese außerordentlichen Wirkungen der Tonkunst dennoch leugbar zu finden (von nervösen Frauenzimmern muss man absehen) und behaupte, dass Töne an und für sich keine Wirkung in

diesem Sinne auf uns ausüben. „Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn sie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte.“ (Hanslick, Vom Mus.-Schönen, pag. 153.)

Gewiss können wenige Accorde z. B. bei dem Leichenbegängnis einer uns nahen Person den bis dahin zurückgehaltenen Schmerz plötzlich zum Ausbruch bringen, uns ergreifen, erschüttern, und den Augen Thränen entlocken. War aber die Musik die Ursache dessen? — Sicherlich nicht! Nur die Veranlassung. Dieselben Accorde, im Concertsaal gehört, können uns da ganz kalt lassen. Die Ursache der Rührung war die Zuneigung zu der Person, die uns im Leben lieb gewesen und nun verschieden ist, die Musik mit ihren düsteren Tönen kommt der gedrückten Stimmung (intellectuell) zu Hilfe und die Trauer wird aufs neue wach. — Oder umgekehrt: Wir hören einen Trauermarsch und erhalten dadurch eine Vorstellung einer gesenkten Stimmung (nicht, dass wir sie fühlen), ähnliche Vorstellungsreihen tauchen in uns auf: wir erinnern uns an irgend ein Ereignis unseres Lebens, das uns einst in den tiefsten Schmerz versetzt hat, deutlicher und deutlicher steigt sie vor uns auf, unterstützt von den Tönen, die weiterklingen, und wir werden durch sie traurig gestimmt; die Musik hat nur den Anstoß dazu gegeben, aber hat es nicht verursacht; „Lust und Trauer können durch Musik in hohem Grade erweckt werden. Das ist richtig;“ sagt Herr Professor Hanslick. Gewiss! Doch achte man, in welcher Weise dies aufgefasst werden muss; denn der Satz ist leicht misszuverstehen. — In ähnlicher Weise lässt es sich auch erklären, dass man in Bildergallerien vor Bildern, die eine feierliche Scene uns vergegenwärtigen sollen, versteckt langgezogene Accorde eines Harmoniums erklingen lässt, die uns in eine getragene Stimmung versetzen. Die Vorstellungen, die wir durch das Gemälde erhalten, verbinden sich mit der Vorstellung des Gefühls und drücken dadurch unsere Stimmung. Von derselben Art ist auch der Eindruck der Kirchenmusik. Nicht die Musik ist es, die andächtig macht, sie unterstützt nur die Andacht, und des

Credos markige Töne würde an sich vielleicht durchaus nicht die Wirkung haben, wenn sie nicht an unsere momentanen Vorstellungen geknüpft wäre.

Immerhin finde ich, dass die Musik im Vergleich zu den anderen Künsten viel inniger auf uns einwirkt, nur darf man dies nicht auf Rechnung des Materials und der Tonfiguren setzen, die uns höchstens entzücken können, sondern einzig allein auf die des Rhythmus, der in ihnen waltet. Dieser reflectirt sich in unserem Inneren, so dass langsam und mächtig auftretende Rhythmen schier einen Druck auf uns ausüben (dem aber das Quale der Trauer fehlt), während frische und lebhafte uns mit sich fortziehen und uns oft bis zur ekstatischen Begeisterung mitreißen. Und so sind alle subjectiven Eindrücke der Musik auf rhythmische Wirkung zurückzuführen; dahin gehört die specifische Wirkung der Musik beim Tanz, beim Ansehen von Balleten, Circusproductionen etc. Man denke sich in eine große Gesellschaft, und wäre nun verurtheilt, vor der ganzen Assemblée allein tanzend sich herumzuwirbeln — dabei herrscht Todtenstille, kein Laut wird hörbar; welcher ernste Mensch wäre wohl im Stande, dies zu thun? Plötzlich ertönt rhythmische Walzermusik: und jetzt wird es einem gar nicht mehr so schwer fallen; man wird nichts Lächerliches daran finden, fortwährend dieselben gleichförmigen Bewegungen auszuführen, und sich unermüdlich im Kreis zu drehen. — Oder wie entsetzlich langweilig müsste es für einen Laien in der Reitkunst sein, zuzusehen, wie jemand im Circus die hohe Schule reitet — es wäre von ertödtender Langweile, wenn keine Musik dazu ertönte; ebenso würde dadurch ein Ballet, eine Pantomime ihren größten Reiz einbüßen. — Worauf beruhen aber diese Wirkungen der Musik?

Auf der Betäubung der Vernunft durch den Rhythmus. So wie man seine Ungeduld oder Ärger dadurch zu übertäuben sucht, dass man auf einer Fensterscheibe oder Tischplatte laut mit den Fingern trommelt; sich über die Länge eines Wegs hinwegtäuschen will, indem man jeden zweiten oder dritten Schritt betont; so wird die Stimme der Vernunft im Soldaten z. B., der in den Kampf zieht, erstickt durch irgend einen rhythmischen Zug, sei es eines Marsches,

oder nur eines Trommelwirbels; ja der Rhythmus kann seine Gewalt so weit äußern, dass er die Seele ganz in seinen lebendigen Bannkreis hineinreißt, so dass sie, haltlos, von der Vernunft nicht mehr unterstützt, mit einstimmt in das jubelnde Stürmen und Pochen, besinnungslos trunken mitjauchzend. Genau so, als wenn man sich Muth antrinkt, um das Denken unmöglich zu machen; die Vernunft sagt: thue es nicht; darum wird ihr Drängen erstickt, sie ist wirkungslos, und der Wille handelt frei von ihr, aber von anderen Mächten umstrickt. — Das Nämliche geschieht beim Tanz, oder wenn wir Zuseher von Scenen sind, die uns sonst höchst langweilig dünken würden; in letzterem Falle kann uns vielleicht auch der Klang mitergötzen, indem er uns über die Eintönigkeit der Handlung, die wir betrachten, hinwegzusetzen hilft; dagegen kommt dies beim Tanz gar nicht in Betracht; ein eifriger Tänzer bedarf nur eines lebendigen Rhythmus, um der Herrschaft des ernsten Elementes, das ihn sonst erfüllen mag, zu entgehen, und darum kann man auch die Beobachtung machen, dass Leute, die sich ganz dem Tanz hingeben und wortlos im Wirbel sich drehen, dabei ein unsagbar ausdruckloses, sagen wir: dummes Gesicht machen. —

Endlich noch einige Worte über den Ursprung der Musik. Die Einen sagen, die Musik wäre aus dem Tanze entstanden, die Andern, sie entstamme der Sprache. — Letztere haben Unrecht; die Sprache enthält wohl musikalische Elemente, aber die Musik keine sprachlichen, folglich kann die Musik nicht aus der Sprache entstanden sein. Die Ersteren schwätzen gedankenlos in den Tag hinein; darüber braucht man überhaupt keine Worte zu verlieren.

Woher stammt also die Musik?

Ich habe einmal darüber einen Aufschluss in allegorischer Form bei Jean Paul gefunden (in den „Abgerissenen Gedanken vor dem Frühstücke und dem Nachtstücke in Löbichau“ [32. Bd., pag. 295]), und diese hübsche Allegorie erklärt es rascher, als wollte ich es hier mit vielen Worten auseinandersetzen.

Kann ich etwas Besseres thun, als sie hier einfach wiederzuerzählen?

„Einst trat der liebende Genius der gefühlreicheren Menschen vor den Jupiter und bat: Göttlicher Vater, gib deinen armen Menschen eine bessere Sprache, denn sie haben nur Worte, wenn sie sagen wollen, wie sie trauern, wie sie frohlocken, wie sie lieben. — „Hab' ich ihnen denn nicht die Thräne gegeben," sagte Jupiter, „die Thräne der Freude und die Thräne des Schmerzes und die süßere der Liebe?" Der Genius antwortete: „auch die Thräne spricht das Herz nicht aus. Göttlicher Vater, gib ihnen eine bessere Sprache, wenn sie sagen wollen, wie sie die unendliche Sehnsucht fühlen — wie ihnen das Morgensternchen der Kindheit nachblickt — und die Rosenaurora der Jugend nachglüht — und wie vor ihnen im Alter das goldene Abendgewölk eines künftigen Lebenstages glühend und hoch über der verlorenen Sonne schwebt. — Gib ihnen eine neue Sprache für das Herz, mein Vater!" — — — Jetzo hörte Jupiter in dem Sphärenklange der Welten die Muse des Gesanges annahen, und er winkte ihr und sagte: „zieh' hinunter zu den Menschen, und lehre sie deine Sprache." Da kam die Muse des Gesanges zu uns hernieder, und lehrte die Töne; und seitdem kann das Herz sprechen." — — — —

K. K. Hofbuchdrucker Fr. Winiker & Schickardt, Brünn.