DIE

MUSIK ALS ERZIEHUNGSMITTEL

UND

IHRE ETHISCHE WIRKUNG ÜBERHAUPT.

VON

J. KLASSERT.

BEILAGE ZU DEM PROGRAMM DES GROSSH. GYMNASIUMS ZU MAINZ 1896.

MAINZ,
DRUCK VON H. PRICKARTS.
1896.

1896. Progr. Nr. 648.

9ma
16 (1896)

648 b

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

UNIVERSITÄTS- UND LANDESBIBLIOTHEK DÜSSELDORF

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Musik als Erziehungsmittel

und ihre ethische Wirkung überhaupt.

I.

Es ist in der letzten Zeit wiederholt [1]) darauf hingewiesen worden, dass die Hochflut der Erörterungen über die Reform des höheren Schulwesens, die in den letzten Jahrzehnten fast alle Gebiete des höheren Unterrichts überschwemmt und, sei es durch Zerstören und Zersetzen des Bestehenden, sei es durch Neugestaltung und Befruchtung des Althergebrachten, überall deutliche und bleibende Spuren hinterlassen hat, an einem Fach geradezu spurlos vorübergegangen ist, an dem Gesangunterricht. Diese Thatsache ist um so auffallender, als die beiden Gegenstände, die herkömmlicher Weise mit dem Gesang unter dem Namen „technische Fächer" oder „Kunstfertigkeiten" auf dieselbe Stufe gestellt werden, Turnen und Zeichnen, sich gerade infolge der Reformbewegung einer ganz besonderen, erhöhten Aufmerksamkeit und Pflege zu erfreuen haben. Diesen Schosskindern der modernen Pädagogik gegenüber erscheint das Singen fast als „das Aschenbrödel in unseren höheren Schulen" [2]).

Wenn man sich fragt, weshalb der Gesangunterricht von den modernen Verbesserungsversuchen so unberührt geblieben ist, so sind hierfür, wie K. Zuschneid in dem eben [1]) zitierten Aufsatz richtig bemerkt, nur zwei Erklärungen möglich. „Entweder ist hier alles in vollkommener Ordnung, oder der Gegenstand wird in massgebenden Kreisen für so nebensächlich gehalten, dass er keiner besonderen Beachtung wert erscheint."

Die Annahme, der Gesangunterricht in seinem gegenwärtigen Zustand sei gar nicht verbesserungsbedürftig, ist nicht zutreffend. Dies beweist nicht nur die übereinstimmende Klage der Leiter von Oratorienvereinen über den Mangel an Lust, Verständnis und selbst elementaren musikalischen Kenntnissen in den gebildeten Kreisen [3]) und der ernste Tadel der bedeutendsten Gesangsmeister, wie Stockhausen und Wüllner, über die ungenügende Vorbildung der Sänger infolge des „mangelhaften, wenig wissenschaftlichen Unterrichtes der Schulgesangklassen unserer öffentlichen Lehranstalten" [4]), sondern man könnte fast überall durch Erfahrung und Beobachtung den Nachweis liefern, dass es heutzutage leichter ist, aus Leuten, die nur Volksschulbildung genossen haben, bei irgend einer Gelegenheit einen brauchbaren Chor zusammenzustellen zum Zweck der Einübung eines einfachen ein- oder mehrstimmigen Liedes, als aus Gebildeten, wobei die Wahrnehmung durchaus

1) Von Karl Schmidt in der Zeitschrift für d. mus. Unterricht a. d. deutschen Lehranstalten, Jahrg. I, S. 59 (15. April 1896) und ebenda S. 49 (1. April 1896) von K. Zuschneid.

2) So überschreibt Zuschneid den eben erwähnten Aufsatz.

3) Vgl. u. a. Zeitschr. f. d. m. U., S. 45, S. 1, S. 51.

4) So Julius Stockhausen in dem sehr bemerkenswerten „Beitrag zur Reform des Schulgesanges in Deutschland", Allg. deutsche Lehrerzeitung 1892, S. 441 ff.; vgl. Dr. Franz Wüllner's Vorwort zu den „Chorübungen der Münchner Musikschule (München 1875) S. 3 f.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht trösten kann, dass dieselben Herren und Damen, die nicht einmal die musikalischen Intervalle kennen und das schlichteste Volksliedchen weder schön noch überhaupt richtig nachsingen können, häufig als Virtuosen auf dem Klavier gelten, oder sich in den gewähltesten Ausdrücken über Beethovens Symphonien oder moderne Musikdramen zu ergehen lieben.

Um zu erkennen, dass auf dem Gebiete des Gesangunterrichts nicht alles in Ordnung ist, braucht man ferner nur das, was an den weitaus meisten höheren Lehranstalten dafür geschieht und darin geleistet wird — einen gewissen Anhalt dafür geben die jährlichen Schulprogramme sowohl durch das, was sie darüber sagen, als durch das, was sie nicht sagen — mit den Forderungen zu vergleichen, die von vernünftigen, konsequenten Schulmännern, wie Bellermann [1]) und Plew [2]) gestellt werden und an einzelnen bevorzugten Anstalten auch durchgeführt sind. Was sie verlangen, ist durchaus nicht übertrieben; die von ihnen aufgestellten Grundsätze werden im wesentlichen die Grundlage eines jeden Speziallehrplans für den Gesangunterricht bilden müssen, der nach pädagogischen Prinzipien in ernsthafter, einer höheren Schule und des Gegenstandes würdiger Weise abgefasst sein will. Was die offiziellen Lehrpläne der deutschen Staaten über Zweck, Ziel, Methode, Einteilung des Stoffes bieten, ist durchaus ungenügend; „ungenügend vom Standpunkte des Musikers, geradezu anstössig von dem des Pädagogen", drückt sich Prof. Dr. Kretzschmar in einem 1894 in Meissen gehaltenen Vortrag [3]) aus, in dem er dringend eine gründliche Reform des Gesangs an unseren höheren Schulen verlangt.

Es muss also doch wohl [4]) an der Gleichgültigkeit liegen, mit der man den Gegenstand in den massgebenden Kreisen betrachtet, wenn trotz solcher Erfahrungen und Mahnungen der Gesangunterricht in seinem „kläglichen" [5]) Zustand belassen wird. Die Besprechungen des trefflichen Plew'schen Buches in den Fachzeitschriften klingen bei aller Anerkennung zum Teil in dem resignierten Bedauern aus, dass „die von dem Verfasser in betreff des Gesangunterrichtes ausgesprochenen Wünsche, so gut sie auch gemeint sein mögen, pia desideria bleiben werden. Es fehlt für diese Disziplin in den massgebenden Kreisen eben das wahre Interesse" [6]). Es ist kein Zufall, wenn in dem neuen preussischen Lehrplan dem Singen im Gegensatz zu sämtlichen anderen Fächern kein besonderer Abschnitt gewidmet ist, und wenn beispielsweise in Herman Schillers „Handbuch

1) S. besonders sein Referat über „Gesang" in Rethwischs Jahresberichten über das höhere Schulwesen I (1886) S. 309 ff. mit den Ergänzungen in den folgenden Jahrgängen; vgl. auch seine „Bemerkungen über den Gesangunterricht" in der Allg. Mus. Ztg. (Leipzig 1872) S. 158 ff., 174 ff., sowie sein und Grells „Gutachten", mitgeteilt u. a. in den Fleckeisen-Masius'schen Neuen Jahrb. 1874, S. 577 ff. u. deren Besprechung durch v. Jan, Zeitschr. f. Gymnasialw. Jg. XXX (1876) S. 541 ff. Im wesentlichen spricht dieselben Grundsätze und Forderungen wie Bellermann schon der Musikdirektor Justus Amadeus Lecerf in dem „Bericht der Sektion für das Singen" aus, den er im Auftrag des Gymnasialvereins in Dresden ausgearbeitet und in dessen Ausschuss am 18. September 1847 vorgetragen hat (mitgeteilt in Köchly's „Vermischte Blätter zur Gymnasialreform", 2. Heft, Leipzig u. Dresden 1848, S. 168 ff.). Der treffliche Bericht kam in der allgemeinen Versammlung des Vereins am 4. Oktober zur Annahme, scheint aber, wie andere erst in der jüngsten Zeit wieder aufgenommene Anregungen dieses Vereins, bald ganz vergessen worden zu sein.

2) Didaktik und Methodik des Gesangunterrichts, München 1895 (Sonderausgabe aus Baumeisters „Handbuch der Erziehungs- und Unterrichtslehre für höhere Schulen"). Für den Anfangsunterricht gibt gute Winke im einzelnen C. R. Hennig, die Methodik des Schulgesangunterrichts. Leipzig 1885.

3) Teilweise mitgeteilt in der Ztschr. f. d. mus. Unterr. 1896, S. 2 f.; er behandelt zunächst den musikalischen Teil der sächsischen Agende und vermisst bei den studierenden Theologen auch das geringe Mass musikalischer Bildung, das bei angehenden Liturgen vorausgesetzt werden muss.

4) Siehe oben S. 1.

5) K. Schmidt a. a. O.

6) So Signale 1896 No. 14 (S. 210).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der praktischen Pädagogik" dem Zeichnen und Turnen wohl je ein Paragraph zugewiesen ist, das Singen aber nur gelegentlich gestreift wird.

Unter diesen Umständen müsste es eigentlich auffallend erscheinen, dass der Gesangunterricht, als man sich anlässlich der Überbürdungsfrage mit Recht und mit Erfolg bemühte, allen überflüssigen Ballast aus dem Unterrichtsbetriebe zu entfernen, nicht ganz aus den Lehrplänen der höheren Schulen ausgeschieden worden ist, was — unter den gegebenen Verhältnissen, wenn nämlich nicht mehr dafür geschehen soll oder kann, als in der Regel geschieht — vom pädagogischen und künstlerischen Standpunkt aus auch heute noch wohl das Richtigste wäre [1]).

Dass der Gesang jedoch als eine Art notwendigen Übels unseren Lehrplänen erhalten geblieben ist, dafür kann ich nur einen entscheidenden Grund auffinden: die Schule glaubt seiner bei den Schulfestlichkeiten nicht entraten zu können. In der That bedarf ja jede Feier einer grösseren Gemeinschaft, mag sie religiöser oder patriotischer, privater oder geselliger Art sein, der Mitwirkung der Musik, vorab des Gesanges, wenn sie nicht von vornherein den Charakter der Nüchternheit und Trockenheit an sich tragen soll. Daher findet man fast in jedem grösseren Verein das Streben, eine Gesangsriege, eine Gesangsabteilung zu bilden, die bei solchen Fällen in Thätigkeit zu treten hat. Dieselbe Bedeutung hat in unseren höheren Lehranstalten durchschnittlich der Schülerchor, und auf den Gesangunterricht wird gerade so viel Mühe, Zeit und Geld verwandt, als notwendig ist, um für die Schulfeierlichkeiten die nötige Staffage zu liefern [2]). Ohne dass die erziehliche Wichtigkeit solcher Schulfeste (bei Schluss des Schuljahres oder Semesters, an Geburtstagen des Landesherrn oder patriotischen Gedenktagen) und die Erhöhung ihres Eindruckes durch die Weihe des Gesangs geleugnet oder bestritten werden soll, muss man sich doch sagen, dass in diesem Fall der erreichte Zweck zu den aufgewandten Mitteln in keinem Verhältniss steht, selbst wenn die gewählte Musik dem Verständnis der meisten Schüler angemessen wäre und die thätige Beteiligung des grössten Teils derselben bei der Aufführung vorausgesetzt werden könnte, was jedoch in der Regel nicht zutrifft [3]). Für die Schule wäre es gewiss bequemer und billiger, wenn sie bei ihren Festlichkeiten die Musik nicht entbehren will, eine gute Musikkapelle zu mieten oder es den Schülern zu überlassen, von ihren durch privaten Unterricht in der Instrumentalmusik erworbenen Fähigkeiten eine Probe abzulegen, wie es ja schon jetzt vielfach — leider in viel zu ausgedehntem Masse [4]) — üblich geworden ist.

1) So auch Schmidt Ztschr. f. d. m. U. S. 60; P. Stöbe ebenda S. 17; ebenso der Verfasser der Schrift „über nationale Erziehung" (Leipzig bei Teubner 1872) S. 111; dasselbe verlangte W. Deecke in einem in Strassburg ums Jahr 1886 gehaltenen und gedruckten Vortrage über „Schule und Haus"; auch J. A. Lecerf in § 9 des oben erwähnten Berichts.

2) Wie in früheren Jahren an manchen Anstalten der Zeichenunterricht das ganze Schuljahr hindurch nur dazu benutzt wurde, für die öffentlichen Prüfungen den Unterhaltungsstoff zu liefern, in dem die gelangweilten Väter und Mütter blättern konnten, während Lateinisch oder Griechisch examiniert wurde.

3) Unter diesen Umständen leugnet aber H. Schiller mit Recht die Möglichkeit einer vollkommenen, erzieherischen Wirkung des Gesangunterrichts, zumal in den höheren Klassen (Handbuch d. pr. P. [3], S. 264). Wenn die von ihm ebenda gerügten „Verstiegenheiten" jedoch vermieden würden und der Gesangunterricht von unten herauf rationell betrieben würde, müssten auch die Schwierigkeiten aufhören „unüberwindlich" zu sein.

4) Denn die Vorführung von Einzelleistungen auf einem Gebiet, das mit dem Unterrichtsbetrieb der Anstalt in gar keinem Zusammenhang steht, läuft gar häufig auf die Beförderung von Eitelkeit und Eifersüchteleien unter den Schülern aus, und sogenannte Schülerorchester sind, wobei man vielleicht von Internaten absehen kann, wo viel überflüssige Zeit vorhanden sein mag, im allgemeinen vom Übel. Sie entziehen nur dem Gesangunterricht die knapp bemessene Zeit und das Interesse. Mit einem Schülerchor kann ein tüchtiger Lehrer auch unter den jetzigen Verhältnissen relativ Vollkommenes leisten, mit einem „Schülerorchester" im günstigsten Falle schwach

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dass man diesen Ausweg scheut und am Schulgesang festhält, ist aus manchen Gründen erklärlich, aber nicht konsequent. Sicher ist die Verschönerung der Schulfeste auch ein wichtiger Zweck, ein wesentliches Ziel des Schulgesangs [1]); aber wenn er in dem Rahmen unseres höheren Unterrichtsbetriebs eine Stelle behalten soll, so muss er noch andere Zwecke und Ziele verfolgen und erreichen können.

Eine Aufgabe des Gesangunterrichts, die gewöhnlich unterschätzt wird, liegt zunächst auf hygienischem Gebiet. Er befördert, richtig geübt, die Ausbildung und Kräftigung der Atmungs- und Sprachwerkzeuge und bildet durch seine Bedeutung für Lunge und Kehlkopf, diese so wichtigen und empfindlichen Organe, eine durch nichts zu ersetzende Ergänzung des Turnunterrichts. „Der gesamte Atmungs-, Sprech- und Stimmapparat wird nirgends so nachdrücklich herangezogen und so gründlich entwickelt und geübt, als im gutgeleiteten Gesangunterricht [2]).“

Unersetzlich ist ferner der Gesangunterricht in seiner Bedeutung für den Sprachunterricht [3]). Die Grundbegriffe der Lautlehre (Unterscheidung von Vokalen und Konsonanten, offenen und geschlossenen, betonten und unbetonten Silben, der verschiedenen Arten der Konsonanten, von An- und Auslaut u. a.), die oft noch beim französischen und griechischen Anfangsunterricht dem Schüler grosse Schwierigkeiten machen, können nur im Gesangunterricht bereits dem Schüler der untersten Stufe zu vollständig klarer Erkenntnis gebracht werden. Der Gesang lehrt richtig deklamieren, indem er die Wort- und Satzbetonung, den Satzbau überhaupt in helle Beleuchtung treten lässt. Das musikalische Element der Poesie endlich, das heisst alles Formale der gebundenen Rede, namentlich also die Metrik aller Zeiten und Völker, lässt sich überhaupt nicht zu genügendem Verständnis bringen ohne die Kenntnis der musikalischen Grundbegriffe, die ein vernünftiger Gesangunterricht jedem Schüler übermitteln könnte und sollte.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der die Bedeutung des Gesangunterrichts in die richtige Beleuchtung rücken hilft, ist die Stellung der Musik in unserem öffentlichen und häuslichen Leben überhaupt. Die Musik nimmt in der täglichen Beschäftigung der Jugend, in den Festlichkeiten, Erholungen, gesellschaftlichen Verpflichtungen, Gesprächen der Älteren, in der wissenschaftlichen und schönen Litteratur, in den Tagesblättern einen so breiten Raum ein, dass auch die öffentliche Erziehung ihr gegenüber nicht gleichgültig bleiben darf. Die Musik ist heutzutage die Kunst, die mehr als jede andere zur allgemeinen Bildung für erforderlich betrachtet wird, der gegenüber, wie häufig beklagt wird [4]), die übrigen Künste fast „in eine dienende Stellung hinabgedrückt erscheinen“, über die wenigstens muss mitreden können, wer auf Bildung Anspruch macht. Und doch ist vielleicht nie die Unkenntnis der Elemente der Musik — ich erinnere nur an den Unterschied von Ganz- und Halbton, von Konsonanzen und Dissonanzen —, die Unwissenheit über die einfachsten theoretischen und historischen Verhältnisse, die der Entwickelung der

Mittelmässiges; was aber von solchen thatsächlich bei Schulfesten — auch hier geben die Schulprogramme einigen Anhalt — geboten wird, ist in Bezug auf Zusammenstellung der Instrumente, Wahl des Vortragsstoffes und Ausführung nicht selten geradezu ein Hohn auf alle Kunst zu nennen, mithin auch ein Hohn auf die Erziehung.

1) Vgl. Plew a. a. O. S. 11, S. 46.

2) So Plew a. a. O. S. 10; vgl. hierüber noch Stockhausen a. a. O. S. 444; Zuschneid in der Zeitschr. f. d. m. U. S. 49 f.; Köhler ebenda S. 57; Lecerf in § 2 des oben erwähnten Berichts.

3) Vgl. Plew a. a. O. S. 10 f.; Dornheckter, der Gesangunterricht an höheren Lehranstalten, Progr. Stralsund 1880, S. 14 f.; Zuschneid a. a. O. S. 50; Köhler ebenda S. 57; Schmidt ebenda S. 61.

4) Vergl. den interessanten Aufsatz „Höchste Musik“ von Joh. Vollert in Lange's „Rundschau“ vom 17. April 1896.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

musikalischen Kunst zu Grunde liegen, so gross und verbreitet gewesen, wie jetzt. Daran trägt viel Schuld die Beschaffenheit des musikalischen Privatunterrichts und auch der Konservatoriumsbildung [1]). Aber wenn man die Berechtigung der vielen Klagen zugesteht, die von einsichtigen Männern erhoben worden sind über die Zwecklosigkeit und Schädlichkeit der heutigen Art des Musiktreibens, namentlich in der Form der modernen „Klavierseuche", wie man sich unzart ausgedrückt hat [2]), — so muss man auch bekennen, dass die Schule eine wichtige Aufgabe verabsäumt hat, die sie zu lösen auch mit ihren beschränkten Mitteln im stande und berufen ist, nämlich ihren Schülern durch einen methodischen gründlichen Gesangunterricht eine Art Präservativ mitzugeben gegen den Einfluss des modernen Musiktreibens, eine sichere Grundlage von Kenntnissen und Geschmacksbildung, ein gewisses Mass von Urteils- und Genussfähigkeit für alle wahre Kunst [3]).

Wir sollten als Deutsche noch ein besonderes Interesse daran haben, dass in unserem Vaterlande die Pflege derjenigen Kunst auf ihrer Höhe bleibe, die, zumal seit Bach und Händel, den besonderen Stolz unseres Volkes ausgemacht hat, die neben unserer Poesie so viel zur Hebung des deutschen Nationalgefühls beigetragen hat und die auch im Auslande die Achtung und Bewunderung für den deutschen Namen bereits früher und in ähnlichem Masse hat verbreiten helfen und noch immer verbreiten hilft, wie die glorreichen Waffenthaten und politischen Erfolge des geeinigten Reiches. „Es gehört nicht viel dazu", heisst es auch in der schon erwähnten Schrift über nationale Erziehung [4]), „zu erkennen, dass für die deutsche Nation die Musik etwas anderes ist, wie für die anderen, dass sie ein eminenter Faktor im gesamten neueren Kulturleben derselben ist, dass eine Vernachlässigung des Unterrichts von seiten des Staats unverzeihliche Unkenntniss des inneren Wesens und Ganges der nationalen Kultur verrät."

Endlich kommt zu Gunsten des Schulgesangs noch sein erziehlicher Einfluss im engeren Sinne in Betracht, seine ethische Bedeutung für die Jugend. Eine gerechte Beurteilung dieser Seite des Gesangunterrichtes ist nicht zu gewinnen, ohne ein näheres Eingehen auf die Frage, ob und wie die Musik überhaupt auf Gemüt und Charakter zu wirken vermag. Die Beantwortung dieser Frage, die im folgenden einer ausführlichen Behandlung unterzogen werden soll, ist nicht so einfach.

Schon Aristoteles sagt, wo er auf diesen Punkt zu sprechen kommt [5]), es sei weder leicht auseinanderzusetzen, was für einen Einfluss die Musik ausübe, noch zu welchem Zweck man sie treiben solle. Gerade zu unserer Zeit ist es seit und infolge der verdienstlichen Schrift Hanslick's „Vom Musikalisch-Schönen" (1854) Sitte geworden, über diese Seite der Musik möglichst gering-

1) Vgl. Prof. Hermann Ritter „über mus. Erziehung" Dresden 1891; J. Löhner, die Musik als humanerziehliches Bildungsmittel, Leipzig 1886, S. 3 f.; H. Pudor, Wiedergeburt in der Musik, Dresden 1892, S. 78 ff.; H. Riemann, „Der Musikunterricht sonst und jetzt", im XVII. Jg. (1894) Heft 17 des „Klavierlehrer"; L. Ehlert, „Das Musiklehrertum und das Publikum", Deutsche Rundschau 1875, S. 463; H. Ehrlich, Modernes Musikleben [2] 1895, S. 83 ff.

2) Vgl. Ritter's eben angeführte Schrift, sowie F. J. Selbst, „Unsere musikalische Erziehung" (Frankfurt 1884); H. A. Köstlin, „die Musik als christliche Volksmacht" (Heilbronn 1880), S. 4 f.; H. Pudor a. a. O. S. 32 f.; Dr. Primer, „Stimmen gegen die Überschätzung der Kunst", Progr. Weilburg 1887, S. 37 f.; H. Pohle, „Hamburger Signale", Jg. V (1893), S. 483; „Zu viel Musik" (anonym) in der Sonntagsbeilage zum Frankfurter Journal 13. März 1890; Prof. Dr. Waetzoldt, Jahresbericht der Elisabetschule in Berlin 1889 u. v. a. Eine Reihe wichtiger Zitate im Wortlaut über diesen Punkt folgt im zweiten Teile dieser Arbeit.

3) Lecerf, a. a. O. S. 6; Köstlin a. a. O. S. 23; Dornheckter a. a. O. S. 13; Landien, „Inwieweit ist die ästhetische Bildung auf Gymnasien zu berücksichtigen?" Progr. Tilsit 1880, S. 11.

4) S. 139; vgl. Zuschneid, Zeitschr. f. d. m. U., S. 51.

5) Polit. VIII (V) c. IV (p. 1339 a).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

schätzig zu urteilen. So tritt Palmer [1]) schroff gegen die Ansicht auf, der Gesangunterricht „müsse auf sittliche und religiöse Bildung abzielen", und leugnet in aller Form [2]), „dass die Musik ihre Wirkung über das rein Ästhetische, Musikalische auf das Ethisch-Sittliche ausdehnen könne". Doch gesteht auch er fast unmittelbar darauf zu, dass „der Genuss der idealen Schönheit den Menschen über sich selbst und die Welt erhebt" und dass dadurch die Musik in nahe Beziehung zur Religion tritt, und weiterhin, dass auch an ihr „der ethische Wert und Gehalt des Menschen sich übe und hebe"; er zählt sogar eine Reihe „sittlicher" Wirkungen auf, die das praktische Musiktreiben im Gefolge habe [3]). Geradeso muss auch Hanslick [4]) selbst neben der ethischen Wirkung, die alle wahren Kunstwerke jeder Gattung erzeugen, indem sie den Geist vom Gemeinen, Niedrigen und Alltäglichen abwenden und in ideale Regionen erheben, für die Musik auch eine direkte Wirkung auf Gemüt und Charakter zugeben; er sieht diese allerdings als etwas an, was mit der Musik als Kunst nichts zu thun habe und was zum Fortschreiten der Kultur im umgekehrten Verhältnis stehe: „Der moralische Einfluss der Töne wächst mit der Unkultur des Geistes und Charakters" [5]). Dass eben deshalb dieser Einfluss für die Jugenderziehung von Wichtigkeit werden kann, müsste auch von einem unbedingten Anhänger Hanslick's, wie Palmer es sein will, zugestanden werden. Wenn die Formalisten sich auf einen Ausspruch Goethe's [6]) berufen: „die Musik so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt", so muss man dem entgegenhalten, dass er selbst wenige Jahre früher in der pädagogischen Provinz seiner Wanderjahre die Musik zum „Element seiner Erziehung" gemacht hat, ganz abgesehen von den vielen Stellen seiner Dichtungen, wo gerade diese Seite der Musik anerkannt und verherrlicht wird [7]). Man denke nur an den wunderbaren Erfolg, mit dem er in der herrlichen Osternachtscene seines Faust im entscheidenden Augenblick Gesang und Glockenklang wirken lässt: „O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder! Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder".

Unsere grossen Dichter haben überhaupt viel dazu beigetragen, uns den Glauben an „die Macht des Gesanges", an die zauberische und unwiderstehliche Gewalt, mit der die Musik „das bewegte Herz beherrscht", geläufig zu machen. Goethe, Schiller, Uhland glauben an den ethischen Einfluss der Musik und verherrlichen ihn. Wer kennt nicht Shakespeare's Worte im Kaufmann von Venedig (V, 1):

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Gerührt nicht wird vom Einklang süsser Töne,
Zu Ränken, Raub, Verrat ist der gemacht;
Die Triebe seines Geistes sind wie Nacht,
Sein Herz ist schwarz wie Erebos,
Trau nicht dem Mann!" [8])

Und wie oft hört man Seume's geflügelte Worte zitieren, die in ihrer ursprünglichen Gestalt lauten:

1) In Schmids Encyclopädie des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens, Artikel „Gesang" II, 747,
2) Ebenda IV, 1107, Artikel „Musik".
3) Ebenda 1107 ff.
4) Vom Mus.-Schönen [5], S. 80 ff. u. ö.
5) A. a. O. S. 101.
6) In dem Aufsatz: Nachlese zu Aristoteles' Poetik (1826), Cotta'sche Ausgabe von 1875, Band VIII, S. 234 ff.
7) Wanderjahre, Buch II, Kapitel 1; weiteres über Goethes Stellung zu dieser Frage im zweiten Teil dieser Arbeit.
8) So Herders Übersetzung, der die Stelle 1778 seiner Sammlung von Volksliedern als Motto vorangesetzt hat. Andere Aussprüche Shakespeares über Musik finden sich im Wintermärchen, Sturm, Was ihr wollt, Heinrich VIII. (Schluss von Katharinens Lied) u. a.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Wo man singet, lass dich ruhig nieder,
Ohne Furcht, was man im Lande glaubt;
Wo man singet, wird kein Mensch beraubt:
Bösewichter haben keine Lieder.“ [1])

Wie die Dichter, so haben hochbedeutende Denker aller Zeiten die ethische Bedeutung der Musik erkannt und geschätzt. Plato, Aristoteles, Plutarch und andere Geistesgrössen des Altertums werden uns noch eingehender beschäftigen; die Lobeserhebungen, in denen sich die Kirchenväter und Profanschriftsteller des Mittelalters ergehen, wo sie auf die sittliche Wirkung der Musik zu sprechen kommen, werden noch überboten durch Luther, mit dessen Aussprüchen zu gunsten dieser Eigenschaft der Musik man ganze Seiten füllen könnte; auch aus der Neuzeit werden wir eine Reihe bedeutsamer Ansichten von Philosophen und Schulmännern mitteilen.

Um aber auch im voraus anzudeuten, wie verschieden die Wirkungen sind, die man bisweilen der Musik zutraut, mögen zwei Zitate folgen. Im 2. Kapitel seines tüchtigen, auch musik-historisch wichtigen Traktates de musica (1490) sagt der gelehrte Dichter und Komponist Adam von Fulda: „Musica reducit incontinentes ad castitatem, insanos ad usum rationis, tristes ad laetitiam, debiles ad solatium, aegros ad sanitatem, inordinatas imaginationes ad constantiam et deliberationem, pigros et inutiles ad agilitatem; cum musica spiritus reficiat, et ad tolerantiam exhilarat mentes, animae autem finaliter salutem impetrat“ u. s. f.[2]) Welchen Gegensatz zu dieser Auffassung bilden aber die Worte des geistreichen Dominikaners P. Albert Maria Weiss[3]), der die Musik zwar „die älteste und primitivste, aber auch weitaus gefährlichste“ aller Künste nennt. „Keine ist so sinnlich, keine bleibt mehr in der Materie haften, keine wirkt so sehr auf die niederen sensitiven und sensibeln Organe des Leibes und des Gemütes, keine übt so leicht einen entnervenden und verweichlichenden Einfluss auf den Charakter aus, keine führt so gern zur Schöpfung einer eingebildeten und zur Vernachlässigung der gegebenen Welt, keine — ausser sie wird als Erwerb und Beruf betrieben und dann durch den Ernst der beharrlichen Übung von den Gefahren des Dilettantismus gereinigt — verleitet so häufig zu Unordnung, Einseitigkeit, Pflichtvergessenheit, Einbildung, Phantasterei, Schwärmerei, keine macht so reizbar, unbelehrbar, dünkelhaft, launenhaft, herrschsüchtig, unverträglich.“

Das Gesagte mag genügen, den Versuch gerechtfertigt erscheinen zu lassen, die Frage des ethischen Einflusses der Musik einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, soweit dies im Rahmen eines Schulprogramms möglich ist. Es wird zunächst eine Orientierung über Wesen und Wirkung der Musik überhaupt nicht zu umgehen sein, bevor die Möglichkeit und die Ursachen

1) Erste Strophe des Gedichts „Die Gesänge“ (VII, 216 der [5.] Gesamtausgabe, Leipzig 1853). Ganz ähnlich sagt ein italienisches Volkslied (mitgeteilt in Svoboda's Illustrirter Musikgeschichte II, S. 31):

„Die Engel haben uns das Lied gegeben:
An nichts als Liebe denkt man ja beim Singen.
Sie wollten uns im Lied erheben:
Wer kann beim Singen Böses je vollbringen?“

2) In Gerberts Scriptores eccles. de musica, III, 335 ff. Auch in den folgenden bis zum 7. Kapitel incl. fährt er fort, mit einer Menge von Beispielen aus dem alten Testament und der Antike, sowie von Zitaten klassischer und späterer Schriftsteller die Macht der Musik zu erweisen und sie gegen ungerechte Anschuldigungen in Schutz zu nehmen. Im cap. 3 gesteht er allerdings auch im Anschluss an Ovid rem. am. 361 f. nachteilige Wirkungen der Musik zu: „Sed mentes quoque alienat, incitat ad libidinem, ad carnis concupiscentiam; hinc rixae, contentiones et homicidia.“

3) Apologie des Christentums, Bd. III (Sondertitel: Natur und Übernatur) 1884. S. 834 f.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ihrer ethischen Bedeutung klargestellt werden können. Da ferner die Wirkung und Wertschätzung der Musik als Erziehungsmittel im engsten Zusammenhang steht mit dem jeweiligen Stande ihrer geschichtlichen Entwickelung, so soll weiterhin ein zusammenfassender Überblick auf die wichtigsten Daten und Epochen der Musikgeschichte von diesem Standpunkte aus gegeben werden. Auf dieser Grundlage wird es dann leicht sein, ein Verständnis für die philosophischen und pädagogischen Theorien über den ethischen Einfluss der Musik und ihre Verwertbarkeit in der Erziehung zu gewinnen, von denen die wichtigsten im zweiten Teile eine vergleichende Beurteilung erfahren sollen. Einige praktische Schlussfolgerungen werden sich als Ergebnis der ganzen Untersuchung anschliessen und uns gestatten, nochmals zum Schluss auf den Gegenstand zurückzukommen, von dem wir ausgegangen sind, die Pflege der Musik auf unseren höheren Schulen.

Wenn wir [1]) aufmerksam aus der Ferne, etwa mit bewaffnetem Auge, zwei Menschen beobachten, die in einem Gespräche miteinander begriffen sind, wovon uns die Entfernung auch den geringsten Laut zu hören verhindert, können wir dennoch aus den körperlichen Bewegungen der Sprechenden, aus Gesten und Mienenspiel, über Charakter und Inhalt des Gespräches manche sichere Schlüsse ziehen. Wir können erraten, ob das Gespräch gleichgültig, ernst, lustig, leidenschaftlich ist, ob es wechselnd überspringt auf verschiedene, das Interesse des einen oder des anderen verschieden erregende Gegenstände, ob vielleicht der eine hartnäckig bei dem anderen etwas zu erreichen sucht, ob der Angeredete dem Verlangen gern oder mit Überwindung zustimmend, kalt oder leidenschaftlich abweisend gegenüber steht, ob eine solche Zurückweisung einschüchternd oder zum Widerspruch reizend oder zu gesteigertem Affekt entzündend auf den anderen wirkt, u. s. f.

Aber nicht nur vorübergehende Affekte und Stimmungen der Sprechenden können wir auf diese Weise erraten, sondern bei fortgesetzter Beobachtung vermögen wir auch auf die habituellen Charaktereigentümlichkeiten des Einzelnen zu schliessen: ob einer leicht oder schwer erregbar, ob leicht in die Gedanken und Art des anderen sich fügend und eingehend, ob schwerfällig und bedächtig, u. s. f. Es ist eben der Mensch, wie Herder sagt, „die ausdrucksvollste Allegorie. Kräfte, Neigungen, Gedanken und Leidenschaften der Seele deutet sein Äusseres, der Körper, nicht etwa nur an, sondern stellet sie dem Verständigen dar“ [2]).

Weit stärker und weit zahlreicher jedoch, als es die sichtbaren Bewegungen des Körpers vermögen, vermittelt uns die Bewegung der menschlichen Stimme durch das Ohr Mitteilungen über innere Vorgänge und Gemütsbewegungen anderer. Wir können das wiederum erkennen, wenn wir zwei sich unterhaltende Menschen beobachten, aber nun in etwas geringerer Entfernung, so dass wir zwar immer noch nicht die Worte des Gesprächs zu vernehmen im Stande sind, jedoch der Klang der Stimme, etwa durch eine Wand gedämpft, an unser Ohr schlägt, oder noch besser, wenn wir Leute in einer uns vollständig fremden Sprache sich besprechen hören.

Auch hier können wir an dem allmählichen oder plötzlichen Steigen und Fallen der Tonhöhe, am Wechsel der Tonstärke, an der schnellen oder langsamen, regelmässigen oder wechselnden

1) In den Grundgedanken schliessen sich die folgenden Ausführungen an Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen“ (1863) und Herbert Spencer „the origin and function of music“ (im ersten Bd. seiner Essays 1858) an; vgl. auch C. Stumpf, Musikpsychologie in England, in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft I (1885) S. 261 ff. und Ehrlich, die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart (1881). Was gegen Spencers Theorie von seinen englischen Gegnern, besonders Gurney (vgl. Stumpfs Aufsatz a. a. O.), und von Stumpf in dessen gründlicher „Tonpsychologie“ (Leipzig 1883) eingewendet wird, scheint mir nicht stichhaltig. Stumpfs Versuch, die Wirkung der Musik wesentlich nur durch „Associationen“ zu erklären, ist in beschränktem Mass gewiss für das Verständnis der modernen Instrumentalmusik von Vorteil; die ganze Entwicklung und Technik der Vokalmusik weist jedoch entschieden auf Spencers Theorie hin.

2) Früchte aus den sogenannt goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts (9. Abschnitt. Tanz. Melodrama).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aufeinanderfolge der einzelnen Redeteile die Art und Bewegung, das Zu- und Abnehmen der Affekte selbst recht wohl erkennen. Wir unterscheiden bebende Angst und plötzlichen Schrecken, zärtliches Bitten und schroffen Tadel, zornigen Trotz und demütige Ergebung, flammende Begeisterung und trübe Mutlosigkeit und dergleichen mehr. Auch vermögen wir unschwer aus gewissen Modifikationen der Art und Weise, wie dieselben Gemütsbewegungen bei verschiedenen Individuen durch die Stimme sich zu äussern pflegen, auf stehende Charaktereigentümlichkeiten derselben, besonders auf das, was man Temperament nennt, zu schliessen, ähnlich wie es oben von den Körperbewegungen ausgeführt wurde.

Die geschilderte Bewegung der menschlichen Stimme gibt nun aber nicht nur Aufschlüsse über Dinge, die wir durch irgend welchen Zufall verhindert sind aus den Worten selbst zu entnehmen: sie ist auch da, wo wir alles Gesprochene verstehen, meist eine Ergänzung, oft eine notwendige Ergänzung der blossen Sprache. Die Sprache an sich, d. h. die Schriftsprache oder z. B. die ausdruckslose Sprache eines Tauben oder eines Menschen, der etwas in einer ihm absolut fremden Sprache abliest, ist nur fähig, Gedanken und Vorstellungen mitzuteilen; dagegen alle die Beziehungen, die das Gesprochene zu des Sprechenden Gefühls- und Willensvermögen hat — und im gewöhnlichen Leben sind wir in der Regel bei dem, was wir besprechen, mit unserem Interesse irgendwie beteiligt — all diese Beziehungen können durch die Sprache wohl geschildert und umschrieben werden, aber ein klares Bild von dem, was in der Seele des Sprechenden vorgeht, erhält der Hörer erst durch den Ausdruck, den jener vermittelst der Bewegung seiner Stimme den Worten verleiht. Es ist bekannt, wie schwer und ungern jemand, dessen Gemüt von einem starken Gefühl bewegt und erfüllt ist und sich auszusprechen drängt, zu dem Mittel schriftlicher Mitteilung greift: er weiss, dass einige gesprochene Worte mehr sagen können, als eine seitenlange Schilderung seines Gemütszustandes.

Zwar sind auch die sonstigen Bewegungen des Körpers, gerade wie die der Stimme, ein direkter Ausdruck der Gemütsbewegungen, aber die Übertragung auf den Nächsten geschieht viel weniger unmittelbar und wirksam: es ist eine psychologische Thatsache, die schon in Sulzers allgemeiner Theorie der Künste mehrfach hervorgehoben wird, dass das Gehör weit lebhafter und feiner empfindet als der Gesichtssinn; es scheint, dass die Gehörnerven mit denjenigen, durch die unser Trieb- und Gefühlsleben thätig ist, in ausserordentlich enger Verbindung stehen [1]). „Der Weg des Ohres", sagt Schiller, [2]) „ist der gangbarste und nächste zu unserem Herzen" und Plato [3]): „am meisten dringt in's Innere der Seele der Rhythmus und die Melodie". Der Ton wirkt unmittelbar auf das Gefühl, während demselben die Eindrücke, die wir durch das Gesicht empfangen, erst durch einen komplizierten Vorstellungsmechanismus vermittelt werden.

So bildet denn die melodische, rhythmische und dynamische Bewegung der Stimme den eigensten Ausdruck der Gefühle, die eigentliche Gefühlssprache. „Die Töne sind eben das, was einem anderen Sinn die Geberden sind, Ausdruck der beweglichen Natur, elastische Schwingungen, eine unmittelbare Herzenssprache" [4]).

Von der Bewegung der menschlichen Stimmtöne, der physiologischen Folge erregter Gefühle, geht nun die Musik aus [5]), indem sie einesteils diese Tonreihen im Interesse des Ausdrucks durch

1) Vgl. auch Helmholtz, d. Lehre von den Tonempf. [4] 1877 S. 4.

2) In dem Aufsatz „über das gegenwärtige deutsche Theater".

3) Rep. III, 12.

4) Herder a. a. O.

5) Vgl. dazu Goethe in den Regeln für Schauspieler § 21 (1803), der die Deklamation eine „prosaische Tonkunst" nennt. „Nur muss man unterscheiden", fährt er fort, „dass die Musik ihren selbsteigenen Zwecken gemäss sich mit mehr Freiheit bewegt, die Deklamierkunst aber im Umfang ihrer Töne weit beschränkter und einem fremden Zwecke unterworfen ist" (Bd. X der Cotta'schen Ausgabe von 1875 S. 357).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erweiterung oder Verengerung der Intervalle, durch Erhöhung des Unterschieds der Stärkegrade und der Rhythmen steigert und so als die intensivste Wiedergabe der ursprünglichen Empfindungen erscheint, andererseits aber sich den Gesetzen der formalen Ästhetik unterordnet und nach diesen sich modifiziert.

In dem Streben nach Ordnung, Symmetrie und Bestimmtheit, die Aristoteles [1]) als die Elemente der Schönheit bezeichnet, führt die Musik anstatt der unbestimmten, schwankenden, stets ineinander überfliessenden Tonfälle der Sprache mathematisch-akustisch bestimmte Intervalle ein, statt des dumpfen, harten, flüchtigen Sprachtons den steten, klaren Gesangton, statt des regellosen Wechsels betonter und unbetonter Silben den geordneten musikalischen Rhythmus. Und während die unendliche Variabilität und Leichtigkeit der Tonbewegung sie befähigt, auf die feinsten Nuancen der Gemütsstimmungen schildernd einzugehen, gewährt sie der Phantasie einen ebenso unendlichen Stoffreichtum zur Bethätigung ihres formalen Gestaltungstriebes.

So ist „das älteste, echteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, die menschliche Stimme“ (Rich. Wagner) und der Gesang ursprünglich nichts wesentlich anderes, als *λόγος ἡδυσμένος* [2]) d. h. durch Melodie und Rhythmus veredelte Sprache, oder wie K. Köstlin [3]) sagt, „der musikalisch stilisierte Rhythmus der dichterisch erhöhten Rede“. Aus dem Gesang „entsprang durch gesteigerte Abstraktion alle übrige Musik“ (J. Grimm in seinem „Ursprung der Sprache“), und „soweit diese sich auch auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers oder der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schliesslich das Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben“ (Richard Wagner). [4])

Thatsächlich hat die ausserordentliche Entwickelungsfähigkeit der formalen Seite der Musik zur Folge gehabt, dass, nachdem durch die Ausbildung der Mehrstimmigkeit gegen Ausgang des Mittelalters und der Instrumentalmusik im vorigen Jahrhundert der musikalische Formenreichtum in's Unendliche gesteigert worden ist, die physiologisch-elementare Seite soweit zurücktrat, dass die moderne Ästhetik sie vielfach ignorieren zu müssen glaubte.

Aus dem Umstand, dass die Musik sowohl die subjektivste und innerlichste, als auch diejenige Kunst ist, die die weitaus grösste und wirksamste Entfaltung der Form zulässt, begreift sich sehr leicht der Streit, der Musiker, Philosophen, Ästhetiker und Pädagogen zu allen Zeiten untereinander entzweit hat, wenn es sich um Wesen und Bedeutung der Musik handelte.

In Wirklichkeit ist die Musik sowohl Ausdrucksmittel als formales Gebilde, bald mehr das eine, bald mehr das andere, und wirkt auch auf ihre Hörer je nach Umständen bald nach dieser, bald nach jener, bald nach beiden Richtungen hin [5]). Die ganze Musikgeschichte ist eigentlich ein fortwährendes Auf- und Abwogen der beiden Strömungen von Charakteristik und Form, eine nie endende Kette von Revolutionen, da, sobald die eine Seite das Übergewicht erlangt hat, die Reaktion sofort einsetzt, um allmählich die andere Seite so hervorzudrängen und einseitig zur Entwicklung zu bringen, dass sie eine neue Gegenströmung erzeugt.

---

1) Metaphys. M. (XII), c. 3 Schluss.

2) Aristoteles Poet. c. 6.

3) Ästhetik, S. 336.

4) Bericht über eine zu errichtende deutsche Musikschule, Ges. Schriften und Dichtungen [2], VIII, 140.

5) Vgl. J. P. N. Land in einem Aufsatz über Natur- oder Urmusik in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1893, S. 241 f.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Es ist natürlich, dass dieser Kampf stets in engem Zusammenhang mit der Frage nach der ethischen Wirkung der Musik gestanden hat. Denn die Stärke und Art des ethischen Einflusses der Musik hängt ja wesentlich davon ab, ob ihre Produkte mehr eine Wirkung nach der einen oder anderen jener Richtungen hin erstreben, und ob die Hörer gewohnt sind, sie nach der einen oder anderen Seite hin mehr auf sich wirken zu lassen, was zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden sein kann und wirklich gewesen ist.

Thatsächlich ist ein ethischer Einfluss durch die Musik auf verschiedene Weise möglich. Zunächst ein direkter, indem der intensiv gesteigerte Ausdruck einer Gemütsstimmung, mag sie nun ruhig und behaglich oder aufgeregt und stürmisch, freudig oder schmerzlich u. s. w. sein, unmittelbar im Nächsten dieselbe Stimmung zu wecken und ihn selbst gegen seinen Willen mit sich fortzureissen im Stande ist. Mit welch unwiderstehlicher, unheimlicher Macht die Musik unter Umständen auf empfängliche Gemüter wirken kann, hat bekanntlich Leo Tolstoi in seiner aufsehenerregenden Schrift „Die Kreutzersonate" geschildert, wo er u. a. sagt: „Die Musik zwingt mich, mich selbst, meine wahre Lage zu vergessen, sie versetzt mich in eine fremde Lage; unter dem Eindrucke der Musik glaube ich zu empfinden, was ich in Wirklichkeit nicht empfinde, glaube ich zu begreifen, was ich nicht begreife, glaube ich zu können, was ich nicht kann. — — Sie, die Musik, versetzt mich unmittelbar in den Seelenzustand, in welchem derjenige sich befunden hat, der sie schrieb. Unsere Seelen fliessen zusammen, und ich lasse mich von ihm forttragen von einer Stimmung in die andere. Warum ich das thue, weiss ich nicht" u. s. w.

Wenn so von einer Übertragung von Seelenzuständen, von Gefühlen gesprochen wird, ist jedoch eine wichtige Einschränkung zu machen. Wir haben bisher, dem unbestimmten Sprachgebrauch des Wortes „Gefühl" gemäss, öfters von Gefühlen gesprochen, die die Musik auszusprechen im stande sei; es ist jedoch dabei zu betonen, dass die Musik an sich den Gegenstand des Gefühls nicht deutlich bezeichnen kann, der zu einer klaren Bestimmung und Erkenntnis des Gefühls unentbehrlich ist. Trauer z. B. und Schmerz können sehr wohl durch Musik ausgedrückt werden in unendlich verschiedenen Graden und Abstufungen; doch lässt sich durch blosse Musik nie eine Andeutung davon geben, was die Trauer, den Schmerz hervorgerufen hat. Im gewöhnlichen Leben nun ist Trauer immer bedingt durch eine Thatsache, die zu unseren Interessen und Neigungen im Gegensatz steht, wenn es auch vorkommen kann, dass man sich in einer traurigen Gemütsstimmung befindet, ohne dass man sich über ihre unbewusst wirkenden Ursachen genau Rechenschaft zu geben weiss. Was die Musik aber darstellen kann, sind genau genommen nicht die Gefühle selbst, sondern die Zustände, die durch die Gefühle in unserem Gemüt hervorgebracht werden, das, was man eben mit einem von der Musik entlehnten Worte „Gemütsstimmung" nennt. Dies ist nach Helmholtz „der allgemeine Charakter, den zeitweilig die Fortbewegung unserer Vorstellungen an sich trägt", oder, wie Zimmermann[1]) sich ausdrückt, das „Wie" des psychischen Vorstellungslebens, während die Musik das „Was", d. h. die Vorstellungen selbst, welche im Flusse, d. h. im „Wie" sich befinden, nie darzustellen vermag. Ähnlich sagt Schiller[2]): „Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik". — „Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht blos angenehmer

1) Allgemeine Ästhetik § 656.

2) Über Matthissons Gedichte, S. 390 f. des 12. Bandes der Cotta'schen Ausgabe von 1838.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische äussere zu begleiten und zu versinnlichen" u. s. w.

Es folgt hieraus, dass, wo die Musik ganz bestimmte Vorstellungen und Gefühle erregt, immer noch etwas anderes thätig sein muss ausser der reinen Musik und zwar entweder objektiv in Begleitung der Musik erscheinend oder subjektiv im Hörer vorhanden: eine solche Wirkung der Musik ist also erst dann möglich, wenn entweder durch Text oder Überschrift oder auch durch die näheren, zeitlichen oder örtlichen Umstände der Aufführung die Gedanken des Hörers auf einen bestimmten Punkt konzentriert werden, oder auch, wenn der Hörer selbst den Bewegungsformen der Musik einen dazu passenden Inhalt nach seiner Willkür unterlegt, indem er seiner augenblicklichen Stimmung, seiner poetischen Geschmacksrichtung, liebgewordenen Erinnerungen und dergleichen folgt. Hierher gehören auch die zahllosen Fälle, wo die Instrumentalmusik durch den charakteristischen Klang einzelner Instrumente die Erinnerung an ganz bestimmte Dinge oder Situationen wachruft; so kann das Horn als Posthorn wirken, aber auch an Jagd und Wald [1]) erinnern, die Trompete an Kampf, die Posaune ans letzte Gericht, Flöte oder Englischhorn an das Hirtenleben u. s. f.

Es gibt gar viele Menschen, für die die reine Instrumentalmusik ungeniessbar ist, wenn sie nicht zu solchen Zufluchtsmitteln greifen und sich vorstellen können, welche Vorgänge wohl sie selbst, oder wenn's hoch kommt, nach ihrem Dafürhalten den Komponisten so bewegt und gestimmt haben möchten, dass das herauskommen konnte, was sie hören. Dass auf diese Weise verschiedene Menschen je nach ihrer Veranlagung und ihrem Ideenkreise ganz Verschiedenes aus derselben Musik heraushören, ist einleuchtend. Von den zahllosen Interpreten von Beethovens Symphonien vermeinen bekanntlich die einen persönliche innere oder äussere Erlebnisse des Meisters, die anderen eine Art Illustration zu einem berühmten poetischen Kunstwerke oder eine Darstellung von politischen Staatsaktionen, wieder andere die Einführung in erhabene, sittliche Ideen darin zu finden.

Nur auf solche Weise erklärt sich auch in den meisten Fällen der direkte ethische Einfluss der Musik. Die Musik kann die Seele allerdings in eine Stimmung versetzen, die sie für moralische Wirkungen besonders empfänglich macht; sie kann die moralische Wirkung eines Textes unendlich verstärken; sie kann auch, wo das Gemüt des Hörers durch andere Umstände, wie z. B. beim Gottesdienste oder durch eine ergreifende oder begeisternde Rede, bereits nach einer bestimmten Richtung hin vorbereitet ist, diese Anregungen aufs wirksamste und nachhaltigste unterstützen und entwickeln.

Wo nicht Text, Überschrift, der ausgesprochene Zweck der Aufführung oder sonstige Umstände vorhanden sind, die den Hörer zu einer bestimmten ethischen Wirkung disponieren, wird es immer die subjektive Stimmung desselben sein, die darüber entscheidet, ob z. B. dieselbe Musik bei ihm mehr beruhigend oder erschlaffend, eine andere eher zu grossen Gedanken und Thaten anregend oder zu wilder Leidenschaft entflammend wirkt, oder ob er sie endlich ganz objektiv als reines Produkt der Phantasie und Kunst geniesst.

1) Wenn Hörnerklang jetzt typisch verwandt werden kann, wo immer an den Wald erinnert werden soll, so ist meines Erachtens die allgemeine Vertrautheit des Publikums mit Webers Freischütz die Voraussetzung, es wirkt also die Ideenassoziation auf einem Umwege. Die ersten Takte des Vorspiels zu Hänsel und Gretel weckten bei mir, wie bei vielen anderen, schon beim ersten Hören die Vorstellung von Waldesduft, Waldesschatten und Waldesstille durch die unbewusst wirkende Erinnerung an das Hörnerquartett der Freischütz-Ouverture und an die ganze Atmosphäre dieser Oper, wiewohl Humperdincks Abendsegenmelodie mit dem Wald gar nichts und mit jener Weber'schen Melodie sehr wenig gemein hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Für die Vokalmusik liegt mithin die Frage, ob eine direkte ethische Wirkung möglich ist, sehr einfach: sie hängt ab von der Art und Tendenz des Textes; nur der Grad ihrer Wirkung von der Musik. Wo der musikalische Ausdruck einem guten Text nicht entspricht, da wird die Musik wirkungslos, sie kann auch unästhetisch, widerlich wirken, aber nicht unsittlich, wie es unmöglich ist, dass ein unsittlicher Text, wenn er mit guter Musik verbunden ist, direkt sittlich wirke.

Anders ist es jedoch bei der Instrumentalmusik. Wegen ihrer Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit birgt die Beschäftigung mit ihr für weiche und sinnliche Gemüter, zumal für die Jugend in ihren Entwicklungsjahren, ohne Zweifel eine gewisse sittliche Gefahr in sich. Die Art, wie die Musik auf einen grossen Teil ihrer Hörer zu wirken pflegt, hat Hanslick [1]) richtig gekennzeichnet: „Ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts" ist das Verhalten der Gefühlsmusiker, „nicht anschauend, sondern pathologisch". „Von dem gedankenlos gemächlichen Dasitzen der einen bis zur tollen Verzückung der anderen ist das Prinzip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik". „Wie das stark und stärker anschwillt, nachlässt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind". „Die Musik hat die Bestimmung keineswegs, allein ihr intensives Gefühlsmoment macht es möglich, dass sie in solcher Tendenz genossen werde. Dies ist der Punkt, in welchem die ältesten Anklagen gegen die Tonkunst ihre Wurzel haben; dass sie entnerve, verweichliche, erschlaffe". Dazu bemerkt mit Recht J. Jungmann [2]): „Eine Beschäftigung mit der Musik, wie sie Hanslick charakterisiert (als Verhalten der „Gefühlsmusiker"), dient nur dazu, der träumerischen Regsamkeit einer unsteten Phantasie, der unmännlichen Weichheit des Gefühls, der Schwäche und Reizbarkeit der Nerven, äusserst wirksamen Vorschub zu leisten".

Schon Schiller, der in seiner Jugendperiode für die elementare Wirkung der Musik sehr empfänglich gewesen war und das sinnlich-phantastische Schwelgen in unbestimmten Gefühlen und Vorstellungen, das die Musik hervorrufen kann, treffend in „Laura am Klavier" geschildert hatte (1781), hat später in seiner Abhandlung „über das Pathetische" [3]) diese Wirkungen sehr scharf von der musikalischen Kunst ferngehalten wissen wollen. „Auch die Musik der Neueren", schreibt er, „scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles Schmelzende wird daher vorgezogen, und wenn noch so grosser Lärm in einem Konzertsaale ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berauschung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, dass die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloss allein dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat".

1) A. a. O. S. 96 ff.
2) Ästhetik, Freiburg 1884, S. 830.
3) Cotta'sche Ausgabe von 1838, XI., S. 401.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Der geschilderten direkten Wirkung der Musik auf das Gemüt, auf deren bedenkliche Seite wir noch öfters zurückkommen werden, steht aber noch eine indirekte Wirkung gegenüber, die in hervorragendem Sinne ethisch genannt werden kann; es ist der unwillkürliche Einfluss, den die im musikalischen Kunstwerk massgebende Herrschaft der Form, d. h. der Schönheit, über die Leidenschaft auf den Ausübenden und Hörer zu üben vermag.

Schiller hat in seinem Aufsatz „über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ [1]) nachzuweisen versucht, dass in diesem Sinne jede Kunst moralisch wirke, indem ästhetischer Geschmack, reines und reges Gefühl für Schönheit auf das moralische Leben den glücklichsten Einfluss habe und zur Beförderung der Sittlichkeit beitrage. Denn ein ästhetisch gebildeter Mensch hört auf die Stimme des Geschmacks, die nicht selten die Stimme der Pflicht, d. h. die Vernunft, die Instanz des moralisch Gebildeten, ersetzt, wo sie mangelt, zum mindesten ihre Wirkung da verstärkt, wo sie vorhanden ist, und immer die Herrschaft über Sinne und Begierden, die die Instanz des moralisch und ästhetisch Ungebildeten vertreten, erleichtert und befestigt.

Die Musik beruht aber, wie wir gesehen haben, einesteils auf Elementen, die als unmittelbarer Ausdruck innerer Bewegungen die menschlichen Triebe und Leidenschaften stärker affizieren, als es eine andere Kunst vermag, ist aber auf der anderen Seite so wesentlich von den Gesetzen der formalen Schönheit abhängig, dass sie vor allem berufen scheint, das Masshalten in der Leidenschaft, die Selbstbeherrschung auch im gewaltigsten Sturm der Aufregung, zu lehren und unwillkürlich den Herzen der Hörer einzupflanzen. Diese Seite der Musik hat W. H. Riehl im Auge, wenn er in seinen leider zu wenig bekannten Briefen über „unsere musikalische Erziehung“ [2]) auf das Befruchtende und Versittlichende des Studiums aller ächt klassischen Kunstwerke hinweist. Es besteht eben darin, „dass in ihnen der Konflikt zwischen Leidenschaft und Verstand geschlichtet erscheint durch den Genius, dass Mass und Ruhe in ihnen das Produkt der tiefsten Bewegung ist, dass sie uns leidenschaftslos bedünken, wenn wir sie zum ersten Male sehen, aber mehr und mehr der gewaltigsten Leidenschaft voll, je tiefer wir ihnen ins Herz schauen“. In weiterer Ausführung zeigt sodann Riehl, dass eine vernünftige musikalische Erziehung vom mächtigsten Einfluss auf unsere sittliche sein muss, und dass ein steter Umgang „mit jenen Tonmeistern, die gerade in der Bändigung ihrer Leidenschaft zeigen, wie tief diese Leidenschaft und aber auch, wie göttlich ihr Genius sei“, auch unbewusst „zu jenem Mass der sittlichen Haltung“ führe, „jenem harmonischen Gesamtbewusstsein, welches uns in allem Sturme der Leidenschaft vor dem Unvernünftigen und Unsittlichen bewahrt“.

Diese Eigenschaft hat allerdings nicht alle Musik, und es muss von diesem Gesichtspunkte aus recht zweifelhaft erscheinen, ob der jüngsten Entwicklungsphase der Musik ein erheblicher ethischer Wert zugeschrieben werden kann, da sie im Streben nach möglichster Naturwahrheit sich von architektonischer Gliederung, von den Fesseln des Rhythmus zu emanzipieren, in Melodiebildung und Harmonisation über die Gesetze der Schönheit sich hinwegzusetzen, selbst das Tonmaterial möglichst der leidenschaftlichen Sprache, den Naturlauten der Empfindung zu nähern sucht, während auch die aufgeregtest dramatischen, leidenschaftlichsten Tonschöpfungen unserer klassischen Meister den Charakter des Massvollen im ganzen und einzelnen immer an sich tragen.

1) XII., 282 ff. der zitierten Ausgabe; in anderen Werken spricht er allerdings sich ganz anders darüber aus; vgl. den Aufsatz „über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ und besonders „Kallias oder über die Schönheit,“ aus dem philosoph. Nachlass. Kürschners Ausgabe XII., 2, S. 40.

2) 11 Briefe an einen Staatsmann, 1853 und 58 verfasst; sie bilden auch das 3. Buch seiner „Culturstudien aus 3 Jahrhunderten“, S. 379 f.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auf einzelne sittlich wirkende Momente, die noch beim Musikunterricht selbst in Betracht kommen, werden wir später nochmals zurückkommen; es sei hier nur mit Palmer [1]) erinnert an den Ernst, mit welchem der Musikschüler sich zu seinem Üben und Lernen hergeben muss, an die Pietät, die der Lehrling in einer Kunst gegen den Meister derselben sich aneignen muss, vor allem aber an die Unterordnung der Einzelnen unter das Ganze, die ein musikalisches Zusammenwirken von jedem Schüler verlangt. Gerade die disziplinierende Wirkung, die in dieser Unterordnung und in dem Bewusstsein liegt, dass der Einzelne „nur durch Hingabe an den gemeinsamen Zweck und durch selbstlose Zurückstellung des eigenen Ich die Leistung des Ganzen fördern und sichern könne", wird von vielen Pädagogen als ausserordentlich wertvoll für die Veredlung des Charakters bezeichnet [2]).

Es mag hier noch einiger schwerer Vorwürfe gedacht werden, die gegen die Musik schon öfter sind erhoben worden. Der schon erwähnte Kulturhistoriker A. M. Weiss spielt mehrfach [3]) auf einen Zusammenhang der Musikliebe mit geschlechtlichen Erregungen und Verirrungen an. Er steht in dieser Ansicht nicht allein. U. a. suchte in einem Aufsatz „Unreine Kunst" [4]) E. Langer die sinnliche, triviale Musik und das Gefallen daran auf den Paarungslockruf und den Geschlechtstrieb zurückzuführen.

Thatsächlich hat allerdings Darwin [„Die Abstammung des Menschen" [5])] die Ansicht aufgestellt, die Musik habe sich als Mittel der Brautwerbung bei den früheren Urerzeugern des Menschen entwickelt und sei hierdurch mit den stärksten Gemütserregungen, deren sie fähig waren, assoziiert worden. „Wie diese musikalische Bewerbung viele Generationen hindurch instinktiv betrieben wurde, so verband sich das Singen und Hören musikalischer Töne fest mit jenen teils sanften, teils heftigen, indess durch die Liebessehnsucht, die in ihnen die Hauptrolle spielt, immer lustvollen Gefühlen; diese Verbindung prägte sich dem Geist aufs tiefste ein und vererbte sich von den Eltern auf die Kinder fort und fort" u. s. w. „So werden also noch heutzutage musikalische Töne jene mannigfachen, mit Lust verknüpften Erregungen der Liebe, der Sehnsucht, des Triumphes hervorrufen und in den Hörern jene Gefühle erwecken, welche ihre Urahnen bei ihrem Gesange beseelte" (Berg [6]) nach Darwin). Die Haltlosigkeit von Darwins und Bergs Ansichten über den Ursprung der Musik selbst und der Freude und Lust, die wir an ihr empfinden, ist von Stumpf [7]) überzeugend nachgewiesen; Darwin leugnet übrigens auch den Fortbestand des spezifisch sinnlich-erotischen Charakters des Musikgefühls für unsere jetzige Kunst; er sei allmählich verloren gegangen, wie nach seiner Theorie durch Nichtgebrauch auch ganze Glieder des Körpers geschwunden seien. Was aber den oben angedeuteten Vorwurf betrifft, so ist eine direkte Wirkung der Musik nach jener Seite hin nur in dem Sinne möglich, als ein Musikstück, das durch seine Beschaffenheit, besonders seine Rhythmik, vorzugsweise geeignet ist, den ganzen Menschen aufzuregen, das ganze Nervensystem in Schwingungen zu versetzen, bei geschlechtlich leicht erregbaren

1) Artikel „Musik" in Schmids Encyclopädie.

2) Schrader, Erziehungs- und Unterrichtslehre für Gymnasien und Realschulen 1868, § 38; vgl. auch in Dornheckters schon erwähnter Programmarbeit (Stralsund 1880) S. 15 f. die Worte Herders, Diesterwegs, Kellners und des Verfassers selbst über diesen Punkt.

3) Apologie des Christentums, Bd. III, 1884, namentlich S. 838, Text und Anmerkung.

4) Heft 5 und 6 der Fliegenden Blätter für kath. Kirchenmusik, Jahrgang 1882, S. 49 ff., 61 ff.

5) Vgl. auch „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und Tieren" (übers. von V. Carus 1872) S. 84 f., 88, sowie H. Berg (Pseudonym?), „Die Lust an der Musik" Berlin 1879.

6) A. a. O. S. 12 f.

7) Siehe den schon erwähnten Aufsatz in der Vierteljahrsschrift f. Musikw. I (1885) S. 305 ff., 308 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Menschen sehr intensiv auch nach dieser gefährlichsten Richtung hin seine Wirkung äussern kann. Dies ist auch die psychologische Grundlage von Tolstois Anklage der Musik in der „Kreutzersonate". Die Musik gibt jedoch an sich der Aufregung keinerlei Direktive, sie erregt nur Nerven und Phantasie; aber wo diese durch Natur oder Gewöhnung vorzugsweise unsittlichen Einflüssen zugänglich sind, wird eine jede körperliche und geistige Aufregung, sofern sie nicht zugleich eine zwingend starke Ableitung für die Phantasie mit sich bringt, gerade so gefährlich wirken, wie eine Musik der geschilderten Art. Wenn natürlich zu solcher Musik ein unsittlicher Text, ein unsittlicher Titel, eine unsittliche Darstellung oder sonstige unsittliche Umstände treten, oder wenn sie die Erinnerung an derartiges bei den mit ihr vertrauten Zuhörern erweckt, dient sie vermöge ihrer aufregenden Wirkung direkt der Beförderung der niedrigsten Leidenschaften.

Bei guter, klassischer Musik verhält es sich ganz anders. Eine Sonate, Symphonie, ein Streichquartett bietet, wenn nur bei dem Hörer der Sinn für das Reinmusikalische durch Naturanlage oder vernünftigen Unterricht einigermassen entwickelt ist, der Phantasie so reiche Beschäftigung, dass ein Raum für unreine Bilder gar nicht entstehen kann, und die massvolle Würde, die harmonische Klarheit und Heiterkeit, die alle wahren Meisterwerke charakterisiert, ist wohl vermögend, Geist und Phantasie aus dem Schmutz in die Höhe zu ziehen, aber nicht umgekehrt. Ja, es gibt kein wirksameres Mittel, sich, wie überhaupt unangenehmen, quälenden Gedanken, so besonders unsauberen Vorstellungen zu entziehen, als gute Musik. Eine erregte Phantasie vermag ihr Spiel fortzusetzen, auch wenn man sich bemüht, die Gedanken oder selbst die Augen auf ablenkende Gegenstände zu richten; den Eindrücken des Ohres vermag sie sich nicht zu entziehen.

Die mässigende und veredelnde Kraft guter Musik bewirkt sogar, dass der Eindruck unleugbar verfänglicher und bedenklicher Texte durch dieselbe ausserordentlich gemildert wird. In einer klassischen Oper geht man thatsächlich an Stellen ohne üblen Eindruck vorüber, die in einem Drama aufs peinlichste berühren würden, und in anständigster Gesellschaft kann man mitunter Damen ohne Erröten Dinge singen hören, die sie mit Recht sich schämen würden laut auszusprechen oder zu deklamieren. Derartiges soll natürlich keineswegs entschuldigt werden; im Gegenteil trägt in diesem Falle eine sehr gute Eigenschaft schöner Musik dazu bei, Unlauteres in Kreise und Herzen einzuschmuggeln, die sich sonst vielleicht dagegen abschliessen würden.

Noch eine andere Anklage gegen die Musik, der wir in ähnlicher Form noch bei John Locke, Kant und Anderen begegnen werden, sei auch in den Worten des mehrerwähnten Theologen Weiss [1]) angeführt. Er hält die Pflege der Musik für einen vernünftigen Menschen „höchstens als Sorgenbrecher, als Zerstreuung, als Rast von der aufreibenden Gedankenarbeit" für erlaubt und selbst dann noch für gefährlich. „Immer wird er verspüren, dass er augenblicklich an Arbeitslust und Arbeitskraft, an Mut zu Kampf und Leiden, an Gedankenschärfe und Charakterruhe eingebüsst hat, sobald er im Genusse derselben nur einen Schritt zu weit gegangen ist". — „Nur der Zwang, den die unausweichliche Pflicht des Berufes übt, ist im stande, die Gefahren aufzuwiegen, welche die Musik als Leidenschaft und Liebhaberei mit sich bringt, und selbst dieser nicht immer, wie die Lebensgeschichte so mancher grossen Tonkünstler zeigt". Auch diese Vorwürfe gehen viel zu weit. Eine unbefangene Prüfung der Lebens- und Charakterentwicklung unserer „grossen Tonkünstler", eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, vom sittlichen Standpunkt aus würde sicher kein schlechteres Resultat ergeben, als bei den Heroen irgend welches anderen Zweiges der Kunst oder Wissenschaft. Und was die dilettierende Beschäftigung mit Musik angeht,

1) A. a. O. S. 834 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

so ist es auch nicht ganz richtig, dass „je mehr der Mann, der Charakter, der Denker sich bildet, er um so kälter gegen sie“ werde, wie Weiss meint. Die unmittelbar zündende und begeisternde Wirkung, die die Musik auf jugendliche Gemüter hervorzubringen pflegt, wird allerdings mit den Jahren, mit der Zunahme der Erfahrungen und Mühen des Lebens in gleicher Weise abnehmen, wie die Gewalt der äusseren sinnlichen Eindrücke überhaupt, und wer gewohnt ist, sich blind von der Musik beherrschen zu lassen und in der Jugend nicht gelernt hat, sie anders denn als rein sinnlichen Eindruck auf sich wirken zu lassen, der mag vielleicht später nur mit einer gewissen Verachtung und Scham auf sie niederblicken. Wer aber einmal die stärkende und beruhigende und dabei doch allseitig anregende Macht an sich erfahren hat, den die selbstthätige Versenkung in die echte Schönheit wirklich klassischer Musik zu üben vermag, der wird jederzeit gern zu ihr zurückkehren, um einen desto edleren und reineren Genuss aus ihr zu schöpfen. Er weiss nicht nur Erholung und Trost, ein Vergessen aller Leiden und alles Erdenmühsals in ihr zu finden, sondern auch Erhebung, Kraft und Mut, sich von neuem den schweren Aufgaben des Lebens zuzuwenden. Das haben auch in unseren Jahrhunderten zahlreiche Männer der That und Wissenschaft durch Wort uud Beispiel zu erkennen gegeben, Männer wie Friedrich der Grosse, wie Herder, Goethe, Herbart, W. H. Riehl, K. v. Raumer, der Fürstabt Gerbert von St. Blasien, die Juristen Forkel, K. v. Winterfeld, Thibaut, G. v. Tucher, A. von Thimus, die Philologen Otto Jahn und Fr. Bellermann, der Mediziner Th. Billroth und so viele andere.

Werfen wir nunmehr einen Blick auf die Entwickelungsgeschichte der Musik, soweit sie für das Verständnis der noch zu besprechenden Theorien in Betracht kommt. Zunächst muss uns die Musik des klassischen Altertums beschäftigen, da nicht allein ihre Pflege in der praktischen Erziehung der Alten eine so wichtige Stelle einnahm, sondern auch Platos und Aristoteles' Ansichten über die ethische Bedeutung der Musik vielfach zum Ausgangspunkt späterer Lehren geworden sind und die Meinungen darüber bis in die neueste Zeit wesentlich beeinflusst haben.

Es ist ausserordentlich schwer, von dem Charakter der Musik des klassischen Altertums einen richtigen Begriff zu erhalten. Eine klare Anschauung davon ist der Nachwelt dadurch absolut unmöglich gemacht, dass fast alle praktischen Kunstprodukte, die doch einzig über den Stand einer Kunst sichere Aufschlüsse vermitteln können, verloren gegangen sind; das wenige, was wir davon besitzen [1]), ist teils unsicher, was seine Echtheit anbelangt, teils sind es an Umfang und Wert ziemlich unbedeutende Reste aus einer Zeit, wo die eigentliche Kunstblüte längst erstorben war. Wir sind also fast nur auf die Ansichten von Musiktheoretikern und Philosophen angewiesen, aus denen wir allerdings manche wichtige Schlüsse über die Theorie und Praxis der antiken Musik ziehen können, auch über die Gründe der Thatsache, dass von derselben eine ganz ausserordentliche Wirkung in ethischer Hinsicht erwartet wurde und auch ausging.

Dass ihr direkter Einfluss auf Gefühl und Charakter ungemein viel grösser war, als bei unserer Musik, war ebenso durch die grössere Empfänglichkeit des Volkes für solche Wirkungen als durch den eigentümlichen Charakter der Musik selbst bedingt. Was den ersten Umstand anlangt, so ist darauf hinzuweisen, dass nach dem Urteil aller darauf achtenden Reisenden bei den südlichen Völkern, die wie die alten Griechen viel erregbarer, leidenschaftlicher, sinnlicher angelegt sind als die germanischen Völker, noch heutzutage die Musik ähnlich lebhaft und unmittelbar wirkt, wie bei den Hellenen. Wie diese selbst die objektive, nach unseren Begriffen so massvolle und leidenschaftslose Erzählung Homers auf sich wirken liessen, berichtet uns der

1) Alles Erhaltene (auch die ersten der delphischen Funde) jetzt am besten in C. von Jans Ausgabe der Musici Scriptores Graeci (Teubner 1895) S. 430 ff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

platonische Jon in der Schilderung des Rhapsoden, wie, wenn er eine rührende Stelle vorträgt, sich seine Augen mit Thränen füllen; wenn aber etwas Furchtbares und Schreckliches, sich ihm die Haare vor Furcht sträuben und das Herz klopft. Und so sieht er auch seine Zuhörer je nach dem Inhalt seines Vortrags weinen, finster dreinblicken und seine Erregung teilen [1]). Wie mag da erst eine pindarische Ode oder ein äschyleisches Drama mit der dazugehörigen Musik gewirkt haben!

Und was die Musik selbst betrifft, so ist vor allem zu bedenken, dass bei den Griechen Poesie und Musik in unzertrennlichem Znsammenhang standen; nach Plato besteht die Musik aus Wort, Rhythmus und Melodie [2]). Ausser mit dem Wort war die Musik in der antiken Lyrik und dem Drama in der Regel mit Orchestik und Mimik verbunden, die die direkte sinnlich-sittliche Wirkung jener Verbindung noch steigerte, und als später in Rom der Pantomimus allmählich an die Stelle des Dramas trat, auch ohne Text verständlich genug war, um die begleitende Musik zur intensivsten Verstärkung ihrer aufregenden, raffiniert die Sinnlichkeit reizenden Darstellung zu benutzen [3]). Bei den Griechen dagegen trat die Instrumentalmusik, wo sie nicht in Begleitung der Vokalmusik erschien, nur auf als blosse Virtuosenmusik, um technische Fertigkeit zu zeigen und oberflächlich die Ohren der Hörer zu kitzeln, oder in Verbindung mit gewissen Kulten durch möglichst grossen Lärm und Nervenerschütterung aufregend, oder endlich als sklavische Nachahmung der Vokalmusik, wo bei der eigentümlichen Beschränkung der einzelnen Kunstmittel, wie Tonart, Rhythmus, Instrumentierung für ganz bestimmte Zwecke, es dem Zuhörer nahegelegt war, die Melodie nach einer bestimmten Richtung hin auf sich wirken zu lassen.

Bekannt ist besonders die Charakteristik der einzelnen Tonarten in der ganzen antiken Musik. Es ist ohne Zweifel richtig, dass die Verschiedenheiten in der Melodiebildung, wie sie durch die einzelnen Tonarten des griechischen Tonsystems bedingt wurden, auch diese selbst zum Ausdruck verschiedener Stimmungen verschieden geeignet machen konnten, so dass also die eine besser zu ernsten, feierlichen, die andere zu klagenden, die andere zu wild aufgeregten Weisen verwandt wurde. Dies kann man um so mehr annehmen, weil die Beschränktheit der musikalischen Ausdrucksmittel — wenn auch eine Art von unselbständiger, akkordischer Begleitung nachgewiesen erscheint, so war doch wirkliche Mehrstimmigkeit und Harmonie in unserem Sinne ausgeschlossen — dazu führen musste, dass der Sinn der so fein organisierten Griechen für die Ausbildung und Wirksamkeit der thatsächlich vorhandenen Tonelemente viel geschärfter und aufmerksamer wurde, als es bei uns möglich ist. Doch that das meiste hierbei die Gewohnheit als Folge der geschichtlichen Entwicklung. In der griechischen Litteraturgeschichte lässt sich vielfach die Zähigkeit beobachten, mit der man für alle Folgezeit an den äusseren Formen festzuhalten pflegte, in deren Geleit eine bestimmte Litteraturgattung einmal eingeführt war, so dass z. B. für das Epos nicht nur der heroische Hexameter, sondern jonische und selbst, an seine ursprüngliche Heimat erinnernd, äolische Formen konventionell wurden, dass die Chorpoesie auch im attischen Drama noch die dorischen Metren und Wortformen beibehielt, dass Theokrit und andere Alexandriner, wo sie inhaltlich in den Fussstapfen einer Sappho und eines Alkaios wandelten, auch deren Metren und die ihnen von Haus aus vollständig fremden äolischen Dialektformen anwandten. Ebenso ging es in der Musik. Die dorische Tonart z. B. war von Anfang nachweislich, wie die Begleitung durch Saiteninstrumente und wie manche Metren, im Dienste des Apollokultus aufgekommen und

1) c. 6, § 22 f. (p. 535).
2) Pol. III, 10 (p. 398); vgl Aristoteles' Definition S. 12.
3) Vgl. Cassiodor, Variae, IV, 51, 11.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch ihn gewissermassen geheiligt; man gewöhnte sich daher, sie nur in Verbindung mit ähnlich feierlichen, erhabenen, beruhigenden, alles Leidenschaftliche fernhaltenden Texten zu setzen, wie sie dem Apollokultus eigen waren. Wir wissen ferner, dass die phrygische Tonart gleichzeitig mit der Flötenmusik und dem Dithyrambus sich im Dienst der Kybele aus Asien nach Griechenland verpflanzte; für alle Folgezeiten pflegte man diese Tonart für den Ausdruck von leidenschaftlicher Begeisterung festzuhalten. Die äolische Tonart diente, seit die lesbische Lyrik sie, um Liebe und Wein zu verherrlichen, angewandt, vielleicht geschaffen hatte, auch später ausschliesslich dazu, heiteren Lebensgenuss zu preisen. Wieviel bei einer solchen Schematisierung die durch die Gewohnheit beeinflusste Einbildung vermag, können wir aus dem Umstand ersehen, dass, als man im Mittelalter die griechischen Tonarten in die christliche Musik hinübergerettet und durch ein verhängnisvolles Missverständnis die Namen der Tonarten dabei verwechselt hatte, die Theoretiker auch fernerhin die griechischen, bei Aristoteles oder den Metrikern aufgefundenen Ansichten über die Charakteristik der Tonarten ohne Änderung aufnahmen und auf die gleichzeitige Musik übertrugen, ohne zu ahnen, dass nun die Wirkungen, die sie von „dorischen" Weisen erwarteten und auch wirklich zu empfinden vermeinten, thatsächlich von Melodien ausgingen, die die Alten phrygisch genannt und denen sie eine fast entgegengesetzte Wirkung zugeschrieben haben würden. Ja selbst, dass man den modernen „Tonarten", die ja doch gar keine Tonarten im Sinne der antiken und mittelalterlichen sind, sondern nur Transpositionsskalen von Dur und Moll und deshalb einander so ähnlich, wie ein Ei dem anderen [1]), in Theorie und Praxis verschiedene Wirkungen zugeschrieben und verschiedene Aufgaben zuerteilt hat (Schubart, Schilling u. a.), ist wesentlich auf die Anregung durch die antiken Lehren und deren missverständliche Auslegungen zurückzuführen. Noch strenger als bei den alten Griechen findet man übrigens die Scheidung der einzelnen Tonarten für ganz bestimmte Zwecke bei den alten Indern durchgeführt, wo in der Tempelmusik mit wenigen Ausnahmen jede einzelne Weise, die durch den Gebrauch oder Nichtgebrauch gewisser Tonstufen der Skala ihre bestimmte Charakteristik erhielt, nur für bestimmte Texte gebraucht werden durfte, ja sogar nur zu bestimmter Tageszeit [2]).

Ob die Musik der alten Griechen trotz der unzweifelhaft hohen Ausbildung ihrer Melodik und namentlich ihrer Rhythmik [3]) wirklich nicht „Kunst in unserem Sinne" [4]) gewesen ist, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls erklärt sich aus dem Gesagten, dass sie damals, wie Hanslick [5]) sagt, „hauptsächlich nach ihrer sinnlichen und symbolischen Seite wirkte. Auf diese Faktoren hingedrängt, musste sie dieselben durch solche Konzentration zu grosser, ja raffinierter Wirksamkeit ausbilden". So konnte sie auch die eigentümliche Stellung im öffentlichen Leben und

1) Abgesehen von dem Unterschied, der bedingt ist durch die höhere oder tiefere Lage an sich, beim Klavier durch die verschiedene Anschlagsweise je nach dem Gebrauch der Obertasten, bei den Streichinstrumenten das mehr oder minder häufige Vorkommen der Töne, die auf den leeren Saiten gestrichen werden oder doch diese zum Mitschwingen bringen, beruht die angebliche Verschiedenheit im Charakter der modernen Tonarten nur in der Einbildung der Hörer. Eine vergleichende Gegenüberstellung dessen, was so manche feinsinnige und geistreiche Musikästhetiker im vorigen und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts über den Charakter der einzelnen Tonarten behauptet haben, oder auch von Tonwerken, die von unseren Meistern in diesen Tonarten geschrieben sind, könnte jederzeit hierfür den schlagendsten Beweis erbringen und sehr erheiternde Resultate liefern.

2) Vgl. Chrysanders Aufsatz „über die altindische Opfermusik", Vierteljahrsschr. f. Musikw. I, S. 21 ff.

3) Westphal hat in seiner „allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach" (1882) nachgewiesen, dass Bach in Gliederung und Rhythmik genau dieselben Gesetze befolgt hat, die die antiken Theoretiker aus ihrer Musik abstrahierten.

4) Vom Mus.-Schönen [5], S. 102.

5) Ebenda S. 103.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

besonders in der Erziehung der Alten erringen, die wir bei Plato, Aristoteles, Plutarch u. a. so eingehend berücksichtigt finden werden.

Die Musik der letzten Zeit des Altertums war, wie schon angedeutet, tief herabgekommen. Dass gerade bei dem geschilderten Charakter der antiken Musik diese selbst in Rom und Hellas in den Zeiten des allgemeinen Verfalls und der herrschenden Entsittlichung nach dieser Richtung hin entarten konnte und musste, ist einleuchtend. Selbst in den Kultus und in die Tempel hatte die verkünstelte, verweichlichte und doch aufregende Musik Eingang gefunden, die sich in den Theatern im Dienste der Sinnlichkeit und Unsittlichkeit ausgebildet hatte. Bestrebungen, wie die des Kaisers Julian, mit dem alten Glauben und Kultus auch die Musik wieder zu ihrer alten Würde und Wirksamkeit zurückzuführen, blieben ohne Erfolg. Wir besitzen von ihm einen Brief [1]), worin er, um wieder eine heilige Musik in den Götterdienst einführen zu können, Jünglinge zu diesem Behufe zu unterrichten befiehlt, „wodurch sie nicht nur von ihm grosser Belohnungen teilhaftig, sondern auch ihre Seelen infolge der göttlichen Musik gereinigt würden, wie die sagen, die über diese Kunst richtig denken".

Dass das Christentum jede Beschäftigung mit der herrschenden Musik des Heidentums strenge zurückwies, ist erklärlich, ebenso aber, dass es die Musik selbst doch nicht entbehren konnte, da die gehobene religiöse Empfindung naturgemäss nach dem musikalischen Ausdruck sich hindrängt. Die Instrumentalmusik, die man vorzugsweise in Verbindung mit den unzüchtigen Pantomimen und ausschweifenden Orgien der zahlreichen orientalischen Mysterienkulte des sinkenden Heidentums zu hören und sich zu denken gewohnt war, wurde daher von den Christen vollständig perhorresciert, und auf sie bezieht sich das Wort des heiligen Hieronymus (ep. ad Laetam): „Taub soll Deine Tochter für Musik sein; wozu Flöte, Leier, Cithara gemacht sind, soll sie nicht wissen".

Dagegen ist ein gemeinsamer Gottesdienst ohne Gesang überhaupt unmöglich. Das laute ausdrucksvolle Gebet des Priesters, das einer grösseren Menge verständlich sein soll, wird zum Gesang, und sobald mehrere miteinander dasselbe betend rezitieren, geraten sie unwillkürlich in einen gewissen Rhythmus und in eine ganz bestimmte Tonhöhe, die bei stark betonten Silben und in der Schlussformel gleichmässig steigt und fällt. So bildete sich denn, von den einfachsten Formen ausgehend, die wir jetzt noch in den aus dieser Zeit stammenden Psalmenmelodieen und in den Gesängen des fungierenden Priesters beim Gettesdienste der katholischen Kirche verfolgen können, eine allmälig zu reicheren Formen sich entwickelnde christliche Musik aus [2]), der sogenannte gregorianische Choral, der Jahrhunderte lang, auch nachdem das Aufkommen der Mehrstimmigkeit eine grosse Umwälzung im religiösen Gesang hervorgebracht hatte und das weltliche Lied zu hoher Blüte gelangt war, die Grundlage und Norm fast aller Musik bildete.

1) ep. 56.

2) Für die älteste Zeit ist wohl sicher die Herübernahme der hebräischen Psalmodie in den christlichen Gottesdienst vorauszusetzen; hat sich doch auch Christus (vgl. Matth. 26, 30) bei der Feier des letzten Abendmahles ohne Zweifel genau an die überlieferte Ordnung angeschlossen, in der die Juden das Osterlamm unter Gebet und Psalmengesang zu feiern pflegten, und ist deshalb die Messliturgie in ihren wesentlichen Teilen dieser Abendmahlsfeier nachgebildet worden; doch lässt die ganze Entwicklungsgeschichte des sogenannten gregorianischen Chorals und die Beschaffenheit der ältesten Bestandteile desselben erkennen, dass der Einfluss der hebräischen Musik auf die römische Liturgie nur sehr gering gewesen sein kann, und dass wir im wesentlichen in der ältesten christlichen Musik nicht eine Weiterbildung vorhandener Kunstelemente, sondern einen Anfang im oben bezeichneten Sinne zu erblicken haben (vgl. das anregende Werk von Dr. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien 1895 S. 12 f.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Diese Gesänge haben als ihre merkwürdigste Eigenschaft bis in unsere Zeiten vollständige Rhythmuslosigkeit [1]) bewahrt, die offenbar im bewussten Gegensatz zu der stark hervortretenden, sinnlich packenden Wirkung des Rhythmus in der heidnischen Musik ausgebildet worden ist, während man in der Melodiebildung, wo man das einmal vorhandene antike Tonsystem nicht entbehren konnte, sich begnügte, aufs ängstlichste alles Auffallende und Gewaltsame zu vermeiden, so dass ein Gesang entstand, der durch seine Befreiung von den Fesseln des Rhythmus aufs engste sich der logischen Betonung des Textes anzuschmiegen vermochte und in ruhig erhabenem Flusse, oft grossartigem Schwunge die Gemüter zu den Empfindungen der vorgetragenen heiligen Texte anregte, ohne die Aufmerksamkeit durch irgend welche Künstlichkeit der Form abzulenken.

Als seit dem 12. Jahrhundert die Mehrstimmigkeit und als notwendige Folge die regelmässige Taktmessung Eingang fand, änderte dies an dem allgemeinen Charakter der religiösen Musik nicht allzuviel. Die strenge Polyphonie, wenn sie auch zeitweise bis zur spitzfindigsten und grüblerischsten Künstlichkeit sich entwickelte, die einen ruhigen, erhebenden Eindruck oft nicht zuliess, hatte jedoch auch zur Folge, dass durch die in Rhythmus und Melodie unabhängige und selbständige Führung aller Stimmen in Verbindung mit dem alten, dem Choral entlehnten Tonsystem der Charakter des Massvollen, Ernsten und von aller Ausgelassenheit und Willkür Entfernten stets gewahrt wurde. Der an sich würdevolle und leidenschaftslose Stil der strengen Polyphonie, die Gesetzmässigkeit, die alle Zügellosigkeit, alles Übermass im Ausdruck verbot, hat es sogar möglich gemacht, dass ganz fromme Komponisten ohne Scheu wesentliche Melodieteile aus sehr obscönen Volksliedern in ihre Messen verflochten haben, wiewohl die Kirche öfters gegen eine derartige Benutzung bekannter Volksweisen, die immerhin bei dem Volk bedenkliche Erinnerungen wachrufen mussten, einschritt.

Was uns aus dem Mittelalter von praktischen Musikwerken erhalten ist, ist meist geistliche Vokalmusik, und die zahlreichen Stimmen, die in dieser Zeit über die ethische Bedeutung der Musik laut werden, stammen fast durchweg aus Kreisen, wo nur diese gepflegt wurde, nämlich von Klerikern und solchen, die ihnen nahe standen; auch wurde in den Dom- und Klosterschulen, wie auch in den ersten humanistischen Unterrichtsanstalten und späterhin in denen der Reformatoren und Jesuiten fast ausschliesslich die religiöse Vokalmusik, allerdings in sehr intensiver Weise gepflegt. Es ist begreiflich, dass die aus religiöser Begeisterung hervorgegangenen ein- und mehrstimmigen Weisen dieser Zeit sehr wohl die Fähigkeit hatten, die gläubigen Gemüter zu erheben, zu begeistern und zu erbauen, und dass ihnen allgemein eine tiefe ethische Wirkung zugeschrieben wurde, d. h. eine ausserordentliche Erhöhung der Andacht und aller Empfindungen, die die Zeremonien des Gottesdienstes und die Worte des gesungenen Textes in den Zuhörern hervorriefen.

Wo dieser kirchlichen Musik, deren ethische Wirksamkeit ausser Zweifel steht, eine sittenverderbende, lascive, ausgelassene gegenübergestellt wird, ist, wie schon erwähnt, in den früheren Jahrhunderten die heidnische Musik gemeint, in den Schriften aus späterer Zeit aber entweder das im Text oft äusserst derbe und unanständige, bisweilen abergläubische Volkslied, das in Rhythmus und Melodie sich in der Regel mehr an die Tanzmusik anlehnte und durch lebhaftere Bewegung und leidenschaftlichere Accente, worin sich die sinnliche Lebenslust des Volkes Luft machte, in einen gewissen Gegensatz zur religiösen Musik trat, — oder aber die Instrumentalmusik, insofern

1) Rhythmuslosigkeit in modernem Sinn ist gemeint. Die Versuche, die in jüngster Zeit mit grossem Aufwand von Geist und Gelehrsamkeit unternommen worden sind (A. Dechevrens, du rhythme dans l'hymnographie latine 1895 und G. Gietmann im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1896 S. 50 ff.), um für die Urform der gregorianischen Gesänge strenges Taktmass nachzuweisen, sind meines Erachtens nichts weniger als überzeugend.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

sie entweder als Begleitung zu derartigen Liedern diente oder als Tanzmusik wirkte oder auch Gesangsweisen der oben bezeichneten Art wiedergab.

Eine selbständig entwickelte Instrumentalmusik in unserem Sinn hat es bis tief ins 16. Jahrhundert nicht gegeben; dass sie aber in der eben geschilderten Form beim Tanz, bei Gelagen, in den Wirtshäusern, Badestuben, Spinnstuben, kurz bei all den Lustbarkeiten des Mittelalters, bei denen Ausschreitungen bedenklichster Art nicht selten vorkamen, eine grosse Rolle spielte, dafür bieten die bildlichen Darstellungen, namentlich die zahlreich erhaltenen Miniaturen, Stiche und Holzschnitte aus dieser Zeit den deutlichsten Beweis [1]).

Wie zahlreich und verbreitet andererseits, besonders gegen Ende des Mittelalters, auch die Volkslieder anstössigen Inhalts waren, zeigt nicht nur die öfters wiederholte Klage, die von Predigern und Satirikern, wie Seb. Brant, Geiler v. Kaisersberg, Thomas Murner geführt wird, sondern auch ein Blick in viele erhaltene handschriftliche und gedruckte Liedersammlungen oder in die Verzeichnisse solcher „Geuchlieder", wie sie Johann Fischart nennt, im 1. und 8. Kapitel seiner „Geschichtklitterung".

Aus begreiflichen Gründen stand daher der Klerus der Tanzmusik, dem Tanzlied und überhaupt dem weltlichen Volkslied meist feindlich gegenüber, selbst wo es keine wirklich hässlichen Auswüchse zeitigte oder in die Kirche einzudringen versuchte, wie es auch manchmal vorkam [2]).

Dass dies überhaupt geschehen konnte, dass geistlichen Texten so oft weltliche Melodien unterlegt wurden, ohne dass sich zwischen beiden Teilen ein prinzipielles Missverhältnis gezeigt hätte [3]), lag an der Beschaffenheit der damaligen Musik. Das ganze Mittelalter hindurch und darüber hinaus war der Einfluss des kirchlichen Gesanges auf den weltlichen Kunstgesang sowohl als auf die einfache Liedkomposition so bedeutend, dass der Gegensatz von weltlicher und geistlicher Musik nie sehr gross wurde. Der Vorwurf der Üppigkeit, Schlüpfrigkeit, Unanständigkeit, der gegen manche Gesänge erhoben wurde, gilt im Grunde nur dem Text. Im XV. und XVI. Jahrhundert, der Blütezeit [4]) des geistlichen und weltlichen Kunstgesangs und, wenigstens in Deutschland, des Volksliedes, finden wir vielmehr ebenso, wie bei den weltlichen, mehrstimmigen Gesängen die harmonischste Verschmelzung von massvollem Ausdruck und kunstvollster Formenschönheit, so auch bei dem Volkslied im allgemeinen eine überaus edle, ruhige Ausdrucksweise, bald voll gewaltiger Kraft, bald voll rührender Innigkeit und doch fast leidenschaftslos, mit Ausschluss aller auffallenden und packenden Effekte in Melodie und Rhythmus.

Der massvolle, formvollendete Stil verleiht der ein- und mehrstimmigen kirchlichen wie profanen Vokalmusik dieser Zeit gleichsam den Charakter der Antike und hat für die musikalische

1) Vgl. z. B. die hierhergehörigen Reproduktionen in A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert 1892. Mindestens ein Lautenspieler oder Dudelsackpfeifer erscheint in den Darstellungen aus dieser Zeit fast regelmässig als dritte Person sogar da, wo nur ein einziges Paar sich zum Mahl oder vertraulicher Unterhaltung zusammengefunden hat.

2) Murner, Narrenbeschwörung XXII, 13: „der schampern lieder (der schandbaren Lieder d. h. Melodien) sind so viel, die man zur kirchen singen will" u. s. f.

3) Wer könnte z. B. den Melodien zu „O Haupt voll Blut und Wunden (o caput cruentatum)" oder „Nun ruhen alle Wälder (o esca viatorum)", die allgemein in den katholischen wie protestantischen Gottesdienst Aufnahme gefunden haben und mit Recht für Muster edlen, innigen Ausdrucks gelten, anhören, dass sie in Verbindung mit weltlichen Liebesliedern („Mein G'müt ist mir verwirret" und „Insbruck, ich muss dich lassen") entstanden sind?

4) Näheres über den Charakter der Tonkunst dieser Zeit s. im III. Bd. von Ambros' Musikgeschichte und bei Janssen, Geschichte des deutschen Volkes I, 206 ff. Der begeisterste Verehrer der Musik seiner Zeit war wohl Luther, dessen Lobsprüche darauf uns im 2. Teil beschäftigen werden.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Bildung ungefähr dieselbe Bedeutung, welche die Beschäftigung mit den alten Klassikern für die allgemeine und das Studium der antiken Plastik für die künstlerische Bildung anerkanntermassen besitzen.

Aber gerade der strenge, in gleichmässigem Flusse dahinschreitende Stil dieser Musik, der scharfe dramatische Betonung, unvermittelte Kontraste, hinreissende Effekte nicht zuliess, reichte nicht aus, um starke Leidenschaft, rasch wechselnde Situationen, entgegengesetzte Charaktere deutlich zu kennzeichnen, und als Ende des XVI. Jahrhunderts die Gelehrten der Renaissance das antike Drama mitsamt seiner Musik wieder aufleben machen wollten, erkannten sie bald und mit Recht, dass die gebräuchliche polyphone Musik nicht nur nicht „Hüftweh heilen oder Brandstifter abhalten könne, Häuser anzuzünden" u. a., was doch die Alten von ihrer Musik verlangt hätten, sondern auch in ihrer kühlen Einförmigkeit unfähig sei, die Empfindungen eines Helden auf dem Theater so auszudrücken, dass die Zuhörer davon ergriffen und gerührt würden. [1])

Mit der Entstehung der Oper um die Wende des XVI. Jahrhunderts beginnt eine neue Periode der Musikgeschichte. Drehte sich dieselbe seit dem Untergang der antiken Welt wesentlich um den kirchlichen Gesang und zwar, während ihr eigentlicher Kern und Keim, der gregorianische Choral, seit sehr früher Zeit ziemlich unverändert feststand, in merkwürdig konsequenter und stetiger Entwicklung, so ist es von jetzt ab fast durchweg die Oper, von der alle Befruchtung und Anregung zur weiteren Ausbildung der Tonkunst ausgeht. Bis in unser Jahrhundert ist die Oper für Gesang und Instrumentalmusik jeder Art, auch für religiöse, selbst liturgische Musik in vieler Beziehung tonangebend gewesen. Es ist natürlich, dass die moderne Musik, die wir mit Recht von der Entstehung der Oper an datieren können, wenn auch deren Einfluss auf die allgemeine Entwicklung sich erst allmählich geltend machte, in Charakter und Wirkung etwas anders sich gestaltet hat, wie die Musik der vorausgehenden Epoche. Sowohl die Mittel, durch die der Tonkünstler wirkt, als das Ziel, worauf er hinwirkt, sind andere geworden und demgemäss auch die Wirkung selbst, die er bei den Zuhörern erreicht.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass der neue Stil, den die Oper in die Musik einführte, ganz eigentlich als Reaktion gegen den Mangel an intensivem Ausdruck und gegen die Unfähigkeit zu lebhafter, dramatischer Bewegung entstanden ist, die der herrschenden Musik anklebte. Sowohl die strengen Formen der Polyphonie, die keiner Einzelstimme erlaubte, auf Kosten der anderen herrschend und dauernd aus dem Stimmengewebe herauszutreten, machten es der Musik unmöglich, dem individuellen Gefühl eines einzelnen, wie es im Drama gefordert wurde, wirksam zur Aussprache zu verhelfen, als auch die Eigentümlichkeit des alten Tonsystems, das eine harmonische Begleitung in unserem Sinne ausschloss. Da das Ohr des damaligen Publikums jedoch zu sehr an die vollen Klänge der mehrstimmigen Musik gewöhnt war, als dass man zu der gar nicht oder im Einklang begleiteten Melodie, wie sie im Choral oder Volkslied vorlag, hätte zurückkehren können, erfand man die moderne Art von instrumentaler Begleitung, die der darüber schwebenden Melodie nur als Folie dient und ihre Harmonienfolgen dazu benutzt, die rhythmischen und logischen Accente der Melodie noch stärker hervorzuheben und zu beleuchten. Teilweise zum selben Zweck, überhaupt aber, um die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu erhöhen, machten sich sofort in der Oper die Chromatik und die Dissonanzen, deren freierer Gebrauch allerdings schon in den letzten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts viel dazu beigetragen hatte, das alte

1) Vgl. Vincenzo Galilei, dialogo della musica antica e moderna (1581), die Vorreden der ersten Opernkomponisten Peri und Caccini zu ihren Opern (Euridice von Peri 1600, von Caccini 1601) und das Sendschreiben des Grafen Bardi über die griechische Musik (im Auszug im IV. Band von Ambros' Musikgeschichte).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Kompositions- und Tonsystem zu zerrütten, in bisher unerhörter Weise geltend. Um die einförmige Öde weniger fühlbar zu machen, die dennoch in der ununterbrochenen Monodie lag — erst später kam man auf den Gedanken, zwei, drei und mehr Personen ihre verschiedenen Empfindungen gleichzeitig zum Ausdruck bringen zu lassen —, liess man den Chor, den man aus dem zum Vorbild dienenden antiken Drama übernommen hatte, mehrstimmig in geschlosseneren und reicheren Formen, wenn auch mit prinzipieller Vermeidung der strengen Polyphonie singen und gab den Instrumenten in der Einleitung der Oper (Sinfonie, Ouverture) und der einzelnen ariosen Partien (Ritornelle), sowie vor allem in den Balleten, mit denen der Tanz erst eigentlich in die Kunstmusik eingeführt wurde, Gelegenheit zur reicheren Entfaltung der technisch-musikalischen Formen. Aber trotzdem begann man sehr bald auch die endlose, recitativische, Silbe für Silbe sklavisch an den Wortaccent gebundene Deklamation der Gesangspartien als einen Mangel zu empfinden und half sich einerseits durch eingestreute Verzierungen [1]) und Rouladen, die angenehme Abwechselung und Ohrenkitzel boten, andererseits durch eine reichere, musikalisch interessantere Ausführung einzelner lyrischer Stellen, indem man durch Wiederholung der melodischen oder rhythmischen Satzteile, durch logische Folge der Harmonien, durch richtig verteilte und ausgeführte Schlussformeln einen einheitlich geordneten Aufbau und symmetrische Gliederung herbeiführte in der Form der Arie.

Aus all den angeführten Elementen ist die Oper erwachsen, und sie hat all diese Keime fortgebildet und entwickelt, nicht etwa stetig und alle zugleich, sondern in der Regel einseitig in einer der verschiedenen Geschmacksepochen, die von nun an in raschem, oft gewaltsamem Wechsel aufeinander folgen und die Musikgeschichte der Neuzeit charakterisieren.

Die Oper hat vor allem in dem Streben nach leidenschaftlichem Ausdruck die elementare, pathologische Seite der Musik bis zu einer Wirksamkeit ausgebildet, die nach dem Urteil zahlreicher und gewichtiger Stimmen für die Nerven der modernen Gesellschaft geradezu verhängnisvoll zu werden droht. Verschiedenes hat dazu beigetragen, die Aus- und Eindrucksfähigkeit der Musik soweit zu erhöhen, dass eine Steigerung der Nervenreize kaum mehr möglich ist. Nicht ohne Einfluss auf die hauptsächlich in Deutschland erfolgte Ausbildung der modernen Musik und die darin allmählich sich vollziehende Verschiebung des harmonischen Verhältnisses von Charakteristik und Form zu gunsten der ersteren ist gewiss die allgemeine dem germanischen Stamme innewohnende Geschmacksrichtung gewesen, die Wilhelm Scherer [2]) zur Erklärung der Allitteration herbeizieht: „sie entspricht einem frühzeitigen Drange germanischer Art, der uns alle Kunst erschwert; wir schätzen Charakteristik mehr als Schönheit, Gehalt mehr als Form.“

Die Dissonanz in ihren verschiedenen Abstufungen von interessant prickelndem Reiz bis zur grellsten Ohrenmarter, mit ihrem oft nicht erfüllten Streben nach Auflösung, ist in früher nicht geahntem Umfang das Ausdrucksmittel der Empfindungen und Leidenschaften, von leiser Sehnsucht bis zum wütendsten Schmerz, geworden. Die Chromatik hat ihre Wirksamkeit in der Einführung der Dissonanz und ihrer packenden Reize in die Melodie und durch Verwischung der reinen, bestimmten diatonischen Intervalle entfaltet, wodurch der musikalische Ausdruck mehr den Naturlauten der Empfindung genähert wurde. Endlich haben sich die Musikinstrumente im Laufe der letzten Jahrhunderte ausserordentlich vermehrt und vervollkommnet, so dass sie sowohl an Ton-

1) Sie waren schon im polyphonen Gesang vielfach üblich geworden, oft genug zur Unzufriedenheit der Komponisten und der kirchlichen Behörden.

2) Geschichte der deutschen Litteratur [3], 1885 S. 12.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

umfang als Tonstärke, an Mannigfaltigkeit der Tonfarbe wie an Schnelligkeit und Ausdauer der Bewegung die menschliche Stimme weit übertreffen und zu den raffiniertesten Wirkungen auf Nerven und Empfindung benutzt werden können. Ein Hauptgrund der aufregenden, stark sinnlichen Wirkung der modernen Musik ist auch in ihrer prägnanten, oft aufdringlichen Rhythmik zu suchen, die im Anschluss an den Tanz besonders im Ballet der Oper, später von der Instrumentalmusik abgesehen in der opera buffa und zu unserer Zeit in der Operette zur Ausbildung gelangt ist.

Die vielleicht wesentlichste Änderung in Stellung und Wirkungsweise der Musik ist jedoch noch zu erwähnen: sie beruht auf der Ausbreitung und herrschenden Stellung der reinen Instrumentalmusik, die auch hauptsächlich von der Oper ausging und, auch nachdem sie sich emanzipiert hatte, in steter Wechselwirkung mit derselben blieb, wiewohl sie in gewissem Sinne das entgegengesetzte Prinzip vertritt, das des rein Technisch-Musikalischen, während die Oper ihrer Natur nach in erster Linie auf Charakteristik und Ausdruck ausgeht.

All die schon genannten technischen Vorteile, die die instrumentale Kunst vor der vokalen voraus hat, die unbegrenzte Kombinationsfähigkeit, die sie in den Klangfarben der einzelnen Instrumente und ihrer verschiedenartigen Zusammenstellungen, in der Beweglichkeit ihrer Tonreihen, der Sicherheit ihrer Intervalle, dem Umfang ihrer Tonskalen besitzt, hat schon sehr früh Komponisten und Zuhörer gereizt, sich ganz dem Zauber ihrer Formen, dem freien Spiel der Phantasie zu überlassen, und hat im Laufe des XVIII. Jahrhunderts zu jener staunenswerten, überreichen Fülle der reizendsten wie grossartigsten Tongebilde geführt, die das Zeitalter der deutschen Klassizität von Bach bis Beethoven kennzeichnet.

Dabei vernachlässigten die Heroen unserer Tonkunst keineswegs die Effekte, die ihnen zu Gebote standen, um auf Empfindung und Stimmung der Zuhörer zu wirken; doch wandten sie dieselben stets massvoll und innerhalb der Grenzen der musikalischen Schönheit an und so, dass sie den Hörer in harmonischer nnd gehobener Stimmung entliessen. Wie die Klassiker eine Dissonanz durchgängig in eine Konsonanz aufzulösen pflegten, wie sie in einem musikalischen Satze auf ein aufgeregtes, stürmisch bewegtes Thema ein ruhiges, getragenes, auf eine melancholisch klagende Melodie eine frisch bewegte folgen liessen, so finden wir auch im grossen nach einem Satz, aus dem zu uns tiefer Schmerz zu sprechen scheint, regelmässig einen, der uns wie tröstend anmutet, nach leidenschaftlichem Kampf jubelnde Siegesfreude, nach dumpfer Gedrücktheit erleichternde Bewegung u. s. w. Daher wirkt allerdings die klassische Instrumentalmusik, wenn sie auch direkt ethische Wirkung nie erstrebt hat — nicht Besserung und Erbauung, sondern Unterhaltung und Ergötzung bezweckten die Komponisten durch das anmutig freie Spiel ihrer schöpferischen Phantasie —, dennoch unwillkürlich in gewissem Sinne ethisch, mag nun der Hörer den architektonischen Aufbau des Ganzen, die harmonische Vollendung seiner einzelnen Teile, die kunstvolle Mischung der Kontraste mehr ins Auge fassen oder den Formen der Bewegung mehr oder weniger konkreten Gefühlsinhalt unterlegen.

Nach beiden Seiten hin birgt aber die Instrumentalmusik auch den Keim zu manchen Gefahren in sich, die in der weiteren Entwicklung derselben in unserem Jahrhundert immer mehr zu Tage getreten sind. So schreibt u. a. der Wiener Professor S. Weiss [1]): „Der überreiche Apparat äusserer Mittel einerseits, der es jederzeit ermöglicht, die musikalische Armut mit allerhand Flitter zu bedecken, andererseits der grosse, weitbegrenzte Horizont, in welchem die Phantasie

1) „Der Gesang und seine Einwirkung auf den musikalischen Geschmack“ (Allgemeine Musikal. Zeitung, Leipzig 1872, Jahrgang VII, S. 558).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

so oft Gefahr läuft, in Dunst und Nebel sich zu verlieren, das macht den von der Instrumentalmusik hergeleiteten Massstab so unsicher und schwankend, das macht ihre ausschliessliche Pflege so gefährlich". In der That macht gerade die Freiheit und Leichtigkeit, mit der sich die Instrumentalmusik in die rein idealen Regionen der abstrakten Schönheit, in das anmutige und reizende Spiel mit Formen zu versenken vermag, ihre Freunde und Jünger leicht unempfänglich gegen die rauhen, scharf gezeichneten Verhältnisse des praktischen Lebens, das doch einmal das Hauptfeld menschlichen Handelns sein soll. Und diese Gefahr ist bei der Musik unserer Zeit noch unendlich gesteigert dadurch, dass sie den festen Halt, den die strenge Form für die Phantasie, und die beständige Beschäftigung, die sie dem Verstand des Hörers bot, aufgegeben hat, dass an Stelle der allmählich verschwommenen und aufgelösten Formen vielfach eine Häufung sinnlich reizender Effekte getreten ist, die die Nerven des Zuhörers in ununterbrochener Spannung und Aufregung zu erhalten sucht. Und wenn sich der Zuhörer endlich daran gewöhnt, den instrumentalen musikalischen Gedanken des Tondichters bestimmte Gefühle oder Vorgänge unterzulegen, wozu er durch die ausgebildete musikalische Symbolik des „Kunstwerkes der Zukunft", sowie durch die phantastischen Überschriften und Programme der heutigen Instrumentalmusik noch besonders angeleitet wird, so liegt die Gefahr für die Phantasie, besonders der jugendlichen Zuhörer, bei dem allgemeinen Charakter der heutigen Musik noch näher. Die Zügellosigkeit, Aufgeregtheit, Unruhe, das beständige Überspringen in die extremsten Stimmungsgegensätze, das Wühlen in den krassesten Tonfarben, was diese Musik kennzeichnet, muss in diesem Falle ähnlich wirken, wie die Lektüre der modernen Sensationsromane; wie diese kommt sie dem Bedürfnis eines grossen Teils der heutigen Gesellschaft nach nervöser Aufregung und anstrengungslosem Genuss entgegen, ist aber auch gerade wie diese nur geeignet, die krankhafte Nervosität derselben fortwährend zu steigern.

Nach dieser orientierenden Übersicht soll ein weiterer Aufsatz im einzelnen die Lehren der bedeutendsten Philosophen und Pädagogen über den ethischen Einfluss der Musik in kurzer kritischer Zusammenstellung behandeln.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

so oft Gef… verlieren, das macht den von der Instrumental-
musik herg… hwankend, das macht ihre ausschliessliche Pflege
so gefährli… ie Freiheit und Leichtigkeit, mit der sich die
Instrument… der abstrakten Schönheit, in das anmutige und
reizende Sp… ihre Freunde und Jünger leicht unempfänglich
gegen die r… des praktischen Lebens, das doch einmal das
Hauptfeld … l diese Gefahr ist bei der Musik unserer Zeit
noch unendl… en Halt, den die strenge Form für die Phantasie,
und die best… stand des Hörers bot, aufgegeben hat, dass an
Stelle der all… n Formen vielfach eine Häufung sinnlich reizender
Effekte getre… in ununterbrochener Spannung und Aufregung
zu erhalten … endlich daran gewöhnt, den instrumentalen
musikalischen… Gefühle oder Vorgänge unterzulegen, wozu er
durch die au… „Kunstwerkes der Zukunft", sowie durch die
phantastischer… tigen Instrumentalmusik noch besonders ange-
leitet wird, so… esonders der jugendlichen Zuhörer, bei dem
allgemeinen C… r. Die Zügellosigkeit, Aufgeregtheit, Unruhe,
das beständige… ngsgegensätze, das Wühlen in den krassesten
Tonfarben, was… esem Falle ähnlich wirken, wie die Lektüre
der modernen … sie dem Bedürfnis eines grossen Teils der
heutigen Gesel… l anstrengungslosem Genuss entgegen, ist
aber auch gera… hafte Nervosität derselben fortwährend zu
steigern.

Nach diese… iterer Aufsatz im einzelnen die Lehren der
bedeutendsten Ph… schen Einfluss der Musik in kurzer kritischer
Zusammenstellun…

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf