

Richard Müller-Freienfels

Psychologie der Musik

Psychologie der Musik

von

Richard Müller-Freienfels

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen



Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

ISBN 978-3-663-00952-8 ISBN 978-3-663-02865-9 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-663-02865-9

Gedruckt bei U. Zeine GmbS., Gräfenhainichen

Inhalt

Vorwort

Die Musik im Rahmen der Gesamtkunst

Wesen und Ziel der psychologischen Kunstforschung	9
Psychologie und Kunst	10
Psychologie des Kunstschaffens	11
Psychologie des Kunstgenießens	11
Die Stellung der Musik im System der Künste	12

Das Material der Musik

Vorstufen der Musik in Tier- und Menschenwelt	15
Die Lust an organgemäßer Betätigung bei Gehörseindrücken	17
Die unterbewusste Rhythmik der musikalischen Töne	18
Die unterbewusste Harmonie der musikalischen Töne	21
Der unterbewusste Intervallcharakter musikalischer Töne	22
Die zeitlichen und dynamischen Eigenschaften der Töne	24
Die „Klangfarbe“ der musikalischen Töne	24
Die unterbewusste Form des Tonmaterials als Voraussetzung der musikalischen Kunstformen	25

Psychologie der musikalischen Formbildung

Der Begriff der geordneten Form in der bildenden Kunst	27
Die unterbewusste Ordnungsschematik der Musik	31
Die Rhythmik als vormusikalisches Ordnungsschema	34
Die unterbewusste Bewegungswirkung des akustischen Rhythmus	36
Die rhythmischen Ordnungsformen der Musik	38
Die lebendige Bewegtheit des Rhythmuschemas	40
Die Melodik und die Hauptstadien ihrer Formentwicklung	41
Die Intervalle der primitiven Melodik	42
Die Ausbildung fester Tonleitern	44
Die Festlegung der absoluten Tonhöhe	48
Die schriftliche Festlegung der Melodie und ihre Wirkung	49
Der innere Ausbau melodischer Formen	50
Vorharmonische Gleichzeitigkeitsformen	54
Die Polyphonie als Polymelodik	56
Die Harmonie als System der Gleichzeitigkeitsformen	57
Das Vorwärtsdrängen der Akkorde	58
Die Großformen der Musik	60
Der Stilwandel in der Musik	64
Formschönheit als Angepaßtheit an das unterbewusste Formgefühl	66

Der Vorstellungsgehalt der Musik

Gehörstreize und Vorstellungswelt	69
Cast- und Helligkeitsymbolik der Töne	71
Die Raumsymbolik der Töne	73
Die Bewegungsymbolik der Töne	75
Die Kraft- und Willenssymbolik der Töne	78
Speziellere Ähnlichkeiten zwischen Tongebilden und Vorstellungen	80
Berührungsverknüpfungen in der Musik	82
Der Vorstellungsgehalt ganzer Tonwerke	83
Das gedankliche Erfassen von Musikwerken	83
Der Symbolcharakter der Vorstellungen in der Musik	85

Der Gefühlsgehalt der Musik

Allgemeine und bestimmte Gefühlswirkung der Musik	87
Die allgemeine Gefühlsbelebung	88
Rauschhafte und hypnotische Beeinflussung des Gemüts	89
Die traumhafte Phantasiebelebung	90
Der bestimmte Gefühlsausdruck der Musik	92
Psychologie des Bewegungsausdrucks	95
Der Bewegungsausdruck von Tonformen	98
Der musikalische Ausdruck der Trauer	101
Der musikalische Ausdruck der Heiterkeit	103
Der musikalische Ausdruck feindlicher Gemütsbewegung	104
Der musikalische Ausdruck der Sympathie	105
Natürlicher Ausdruck und Kunstformung	106
Der Ausdruckscharakter der Intervalle	107
Der Ausdruckscharakter der Harmonien	108
Der Ausdruckscharakter der Tongeschlechter	109
Der Ausdruckscharakter der Tonarten	110
Die Ganzheit des musikalischen Ausdrucks und des musikalischen Ein- drucks	111
Das Ethos der Musik	114
Musik und Mystik	115

Die Musik als Kulturercheinung

Die Musik als Ganzes	118
Die Vielheit der Typen des Musiklebens	119
Musik und Rasse	121
Die Normierung des Musiklebens	122
Psychologische Voraussetzungen der künftigen Musikentwicklung	123

Vorwort

Ein Umriss der Musikpsychologie, der in begrenztem Rahmen bleiben soll, kann sich nur an die Haupttatsachen halten, so lockend oft sich Seitenpfade eröffnen. Trotzdem ist das Buch nicht ein Auszug aus größeren Werken, weder solchen des Verfassers noch gar solcher fremder Autoren. Es sucht in allen Grundfragen selbständig Stellung zu nehmen. Einige der Ergebnisse, zu denen es gelangt, seien daher eingangs hervorgehoben, um damit den Gang der Untersuchung vorzuzeichnen.

Wir gehen von der Frage aus, warum die in der Musik verwendeten Töne wohlgefällig sind. Es wird gezeigt, daß schon der einzelne Klang grundsätzlich die gleichen Formbestandteile enthält, die als Rhythmik, Harmonie und Intervallwert die Kunstformen der Musik aufbauen helfen, also daß dort unterbewußt die gleiche Gesetzmäßigkeit gilt, die hier ins Bewußtsein hineinragt. Allerdings ist die musikalische Formwirkung nur als Ergebnis, nicht in ihrer Ursächlichkeit bewußt. Um diese zu verstehen, decken wir eine ebenfalls unterbewußte Formgesetzmäßigkeit auf, die das Wohlgefallen an geordneten Formen begründet. Der wissenschaftliche Nachweis dieser unterbewußten Voraussetzungen des Kunst-erlebens wird aus der Anlage und den besonderen Bildungseinflüssen der Seele geführt. Auf diese Weise wird die bunte Mannigfaltigkeit der musikalischen Kunstformen, vielfach durch Vergleiche mit den Formen anderer Kunstgattungen, auf ganz wenige, einfache Grundgesetze zurückgeführt.

Ein besonderes Kapitel ist den Vorstellungswirkungen der Musik gewidmet, die in ihrem symbolhaften Charakter verständlich gemacht werden. Es wird gezeigt, daß ihre Wirkung niemals ohne Beteiligung von Gefühlen eintritt, also daß auch unter diesem Gesichtspunkt die Gefühlswirkung der Musik als Hauptaufgabe der Musikpsychologie erscheint. An diese Fragestellung treten wir mit den Mitteln der modernen Bewegungspsychologie heran, wie sie besonders in der wissenschaftlichen Graphologie praktische Anwendung gefunden hat. Die meist unterbewußt bleibenden, aber in jedem Musikerleben mitwirkenden Bewegungsvorgänge werden als notwendiges Mittelglied zwischen den Tönen einerseits und den Gemütslebnissen andererseits erwiesen, so daß wir

auch auf diesem Gebiete zu einer wissenschaftlich faßbaren Gesetzmäßigkeit vordringen.

Alle Darlegungen des Buches sind, auch wo das Belegmaterial nicht in Ausführlichkeit mitgeteilt wird, durch jahrelange Nachprüfung und Versuche bei Laien wie Berufsmusikern gestützt. Dazu gab eine achtjährige Lehrtätigkeit des Verfassers an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin reichliche Möglichkeit, und dieser Zusammenarbeit mit jungen Musikern sei hier dankbar gedacht. Aus der überreichen Literatur sind der Kürze halber nur die wichtigsten zusammenfassenden Darstellungen und solche Einzeluntersuchungen genannt, die für unsere Zwecke besonders genutzt wurden.

Berlin-Halensee, Ostern 1936

Prof. Richard Müller-Freienfels

Die Musik im Rahmen der Gesamtkunst

Wesen und Ziel der psychologischen Kunstforschung

Man hat zuweilen der Wissenschaft, die sich mit schönen Dingen, seien es Blumen oder Kunstwerke, beschäftigt, den Vorwurf gemacht, sie zerstöre die Freude an den Gegenständen, die sie ihrer Forschung unterwerfe. Auch die Psychologie der Musik muß dieses Vorwurfs gewärtig sein. Aber er ist nicht berechtigt. Gewiß wird man niemanden, der nur den Duft einer Blüte naschen und sich naiv ihrer Farben freuen will, zwingen können und wollen, sich anders zu verhalten; aber reicher und tiefer scheint uns doch die Haltung dessen, der auch die geheimnisvollen Kräfte und Gesetze kennen möchte, die das Wunderwerk der Blüten hervorbringen. Die Freude an Duft und Farbe wird dadurch nicht aufgehoben, sondern vertieft. Und ähnlich ist's, wenn man die Kunst zum Gegenstand der Forschung macht; daß es Leute gibt, denen dabei die naive Freude am Schönen verloren geht, beweist nicht, daß es überall so sein müsse, und ganz sicher haben weit mehr Menschen durch geschichtliche, ästhetische oder psychologische Betrachtung der Kunst wertvolle Vertiefung ihres Erlebens erfahren. Die Hoffnung, daß das erreicht werde, leitet uns, wenn wir in diesem Buche die seelischen Voraussetzungen des musikalischen Erlebens aufzudecken suchen. Denn das ist das Ziel der Musikpsychologie: wir suchen zu verstehen, wie die Menschen dazu kamen, aus Tönen die lustige Architektur ihrer Musik aufzubauen, die jeden Kulturkreis unsichtbar überwölbt. Wir müssen fragen, wie es möglich ist, aus Tönen, die letztlich nichts sind als bewegte Luft, jene Formen zu fügen, die weithin physikalisch-mathematischen Gesetzen unterliegen und doch imstande sind, alle Tiefen des Menschenherzens auszudrücken und aufzuwühlen.

Stets aber hat es die Psychologie mit Tatsachen und deren Erklärung zu tun. Dadurch unterscheidet sie sich von der Ästhetik, die Normen aufstellt und sich weniger für das, was ist oder war, interessiert, als für das, was ihrer Meinung nach sein sollte. Diese Absicht der Normengebung liegt uns fern; wir gedenken nicht einen alleinigmachenden Weg für Künstler oder Kunstfreunde vorzuschreiben; uns interessiert neben der Einheit im Musikerleben auch die Mannigfaltigkeit der Schaffens- oder Genießensarten, ja gerade diese muß

in ihrer seelischen Bedingtheit ein wichtiger Untersuchungsgegenstand für die Psychologie werden, wobei wir auch die Wertfrage nicht ganz ausschalten brauchen, insofern wir nicht aus vorgefaßten Theorien, sondern auf Grund der geschichtlichen Tatsachen gewisse Wertunterschiede objektiv feststellen und begründen werden. Wir hegen dabei die Hoffnung, daß die so gewonnenen Einsichten auch für die Praxis der musikalischen Erziehung und für das lebendige Verständnis der geschaffenen Kunst einige Bedeutung gewinnen können.

Psychologie und Kunst

Indessen kann eine Psychologie der Musik sich nicht auf die ausschließlich musikalischen Tatsachen beschränken, sondern muß mindestens einleitend eine Psychologie der allen Künstlern gemeinsamen Geselligkeit geben. Zwei Aufgaben sind es da vor allem, die sich der seelenkundlichen Forschung stellen: eine psychologische Untersuchung des künstlerischen Schaffens und eine psychologische Untersuchung des künstlerischen Nacherlebens oder Genießens. Diese beiden Forschungsbereiche sind nicht ganz voneinander zu trennen, da alles Kunstschaffen eine instinktive Berücksichtigung der ästhetischen Wirkung einschließt, während umgekehrt das künstlerische Genießen sehr wesentlich ein Nacherleben des vom Schaffenden gestalteten Ausdrucks ist. Schaffen und Genießen sind eine untrennbare Einheit; denn wer will von dem an seinem Flügel phantasierenden Künstler sagen, ob er mehr Schaffender oder Genießender ist? Die bei aller Verschiedenheit beider Verhaltensweisen bestehende Verbindung wird uns oft begegnen. Äußerlich wird die Verbindung zwischen Schöpfer und Publikum meist durch ein objektives Kunstwerk hergestellt, das die Psychologie jedoch nur insofern interessiert, als es Erzeugnis des Schaffens oder Gegenstand des Genießens ist, wobei es freilich oft noch zu klären bleibt, wie denn der Künstler sein Werk nacherlebt wissen wollte und in welcher Weise das Publikum das Werk genießt. Was man den „Stil“ eines Kunstwerks nennt, ist einerseits durch Rückbeziehung auf das besondere Kunstwollen des Schöpfers, andererseits als Anweisung auf ein bestimmtes Verhalten des Kunstgenießenden zu verstehen. Der Stil J. S. Bachs ist einerseits in dessen Persönlichkeit verwurzelt, er paßt sich jedoch auch den besonderen Gestaltforderungen an, die das Barockpublikum an die Tonkunst stellte. Der seelische Gehalt seiner Fugen entstammt Bachs Persönlichkeit, die Kunstform der Fuge selbst war von der besonderen musikalischen Bildung seiner Zeitgenossen gefordert. Insofern stellen uns auch die objektiven Kunstwerke psychologische Forschungsaufgaben.

Psychologie des Kunstschaffens

Das Kunstschaffen bestimme ich als menschliche Tätigkeit, die ganz oder überwiegend auf Erreichung einer ästhetischen Wirkung ausgeht. „Ästhetisch“ wiederum nenne ich jede Art des Erlebens, das nicht praktischen Zwecken dient, sondern einen Wert in sich selbst findet. Damit ist zugegeben, daß sich die Gebiete der Kunst und des Ästhetischen nicht völlig decken, wenn sie auch nahe zusammengehören. So ist die Musik in den Frühzeiten aller Kulturen untrennbar mit magisch-religiösen, geselligen und praktischen Lebensformen verbunden, und die Ausbildung einer nur-ästhetischen — von aller Praxis gelösten — Musik vollzieht sich erst sehr allmählich; ja es ist gar nicht unbedingtes Ideal, daß die Musik ganz aus aller religiösen, gesellschaftlichen und ethischen Verbundenheit herausgehoben werde. Eine Musik, die nur ästhetischem Geschmäcklerium diene, also „art pour l'art“ wäre, würde sich selbst eines wesentlichen Teils ihrer Kulturbedeutung berauben, und wir werden daher (was wir als Tatsachenforscher ja müssen) die Musik auch in ihren religiösen, gesellschaftlichen und ethischen Beziehungen zu sehen streben.

Was die psychologische Erforschung des Kunstschaffens anlangt, so hat die Wissenschaft vor allem zwei Lehren ausgebildet: nach der einen soll das Kunstschaffen Ausdruck, nach der anderen soll es Gestaltung oder Formgebung sein. Beide Theorien scheinen uns einseitig zu sein und erst in ihrer Vereinigung volle Wahrheit zu geben. Jeder echte Künstler strebt gewiß nach Ausdruck seiner Seele, schöpft aus den Tiefen eignen Erlebens; aber er gestaltet zugleich diesen Ausdruck so, daß dieser ästhetischen Eindruck auf andere macht, d. h. ästhetisch wirksame Form erhält. Ausdruck ohne Gestaltung ist noch keine Kunst. Andererseits aber ist Gestaltung oder Form ohne seelischen Ausdrucksgehalt leer und ebenfalls keine Kunst, sondern kalte Mache. Erst in untrennbarer Verbundenheit und Durchdringung werden Ausdruck und Gestaltung zur Kunst, als geformter Ausdruck, als ausdrucksvolle, durchseelte Form.

Psychologie des Kunstgenießens

Auch die Erforschung des Kunstgenießens hat zwei Lehren ausgebildet, die genau den beiden Fassungen des Schaffensproblems entsprechen: die Lehre von der Einfühlung und die Lehre von der Kontemplation (d. h. der Formanschauung). Die Einfühlungserklärung entspricht der Ausdruckstheorie; denn nach ihr kommt es im Kunstgenießen auf einfühlendes Nacherleben des im Kunstwerk ausgedrückten

Seelenlebens an. Umgekehrt entspricht die Kontemplationstheorie der Gestaltungstheorie; denn die Kontemplation, das rein ästhetische „Schauen“, ist auf die Form des geschaffenen Werkes gerichtet. Auch für das Kunstgenießen ist jeder von beiden Gesichtspunkten allein genommen einseitig und nur in Verbindung werden sie richtig. Ein Nacherleben, das im Kunstwerk nur den Ausdruck des Seelenlebens des Schöpfers sucht, ohne die ästhetische Gestaltung dieses Ausdrucks, die Form, mitzuerleben, bleibt außerkünstlerisch; aber auch jedes ästhetische Genießen, dem Kunst nichts ist als leere Form, in der nicht der Ausdruck seelischen Erlebens verspürt wird, ist nicht Kunstgenießen in vollem Sinne, sondern bleibt kalte formalistif. Auch hier geben erst die beiden Erlebnisweisen in ihrer Durchdringung: Einfühlung und Kontemplation, das volle Kunstlerleben.

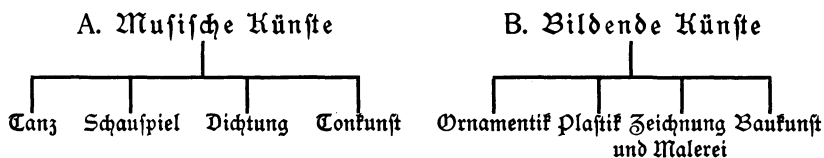
Wir geben mit alledem keine Normen, sondern stellen nur als Tatsache fest, daß alle Künstler, die innerhalb eines Kulturkreises als solche anerkannt wurden, in ihren Werken Ausdruck seelischen Erlebens in ästhetischer Form gegeben haben, und daß nur der ihr Werk völlig ausschöpft, der dessen seelischen Gehalt einführend und zugleich unter Würdigung seiner Formwerte nacherlebt. Daß in der Wirklichkeit die Künstler je nach ihrer Eigenart als Schöpfer stärker den Ausdruck oder die Form betonen, daß die Genießenden sich mehr einführend oder auch mehr kontemplativ verhalten, kann zugegeben werden. Auch die verschiedenen Zeiten und Rassen verhalten sich verschieden. Die spätmittelalterliche Musik war stärker formalistif, das Barock und die Romantik legten mehr Wert auf Ausdruck der Affekte und Stimmungen. Die Romanen betonten stärker die sinnlich-formale Schönheit, die Germanen den charakteristifchen Ausdruck usw. Wir werden am Schluffe dieses Buches diesen Verschiedenheiten in einer kurzen Typologie Rechnung tragen.

Die Stellung der Musik im System der Künfte

Was die Musik von den andern Künften unterscheidend kennzeichnet, hebt schon die Verdeutschung „Tonkunst“ im wesentlichen heraus. Denn Material des künstlerischen Ausdrucks wie des Eindrucks sind die Töne, in denen jedoch bereits wesentliche Züge auch der verfeinerten Formgebung angelegt sind. Indem wir die Töne allerdings nur als Mittel der Musik, als ihr Ausdrucks- und Gestaltungsmaterial, bezeichnen, betonen wir zugleich, daß sie nicht das ganze Wesen der Musik ausmachen, daß vielmehr die Musik, wie jede andere Kunst, Ausdruck und Formung seelischer Erlebnisse ist und so den „ganzen Kreis der Schöpfung“ auszuschreiten vermag.

Obwohl die Tonkunst, wenigstens in ihrer heutigen Entwicklungsform, oft „absolut“, d. h. ohne Beziehung zu anderen Künsten, ausgeübt wird, so müssen wir doch ihr Verhältnis zu den übrigen Kunstgattungen kurz berühren, weil die Entwicklung der Musik sich vielfach in enger Verbindung mit anderen Kunstzweigen vollzogen hat und ihre Entwicklung psychologisch zum Teil nur aus dieser Verbindung heraus zu verstehen ist. Außerdem bestehen noch heute neben der „absoluten“, d. h. ohne jede Beziehung zu Tanz, Schauspiel oder Dichtung wirkenden Musik auch weiterhin Musikformen wie Lied und Oper, in denen diese Beziehungen entscheidende Bedeutung haben.

Entwerfen wir eine kurze Skizze eines Systems aller Künste, so erhalten wir etwa folgendes Bild:



Schon diese Übersicht läßt erkennen, daß die Musik mit den anderen „musischen“ Künsten, die man auch Zeitkünste nennen kann, weil sich ihre Formen in einem zeitlichen Nacheinander entfalten, näher zusammengehört als mit den „bildenden“ Künsten, die auch als Raumkünste bezeichnet werden. Auf den Umstand, daß auch in den Zeitkünsten der Raum, auch in den Raumkünsten die Zeit eine große Rolle spielt, sei hier nicht näher eingegangen. Soweit die Musik in Frage kommt, wird später darüber gesprochen werden. Als fernerer Unterschied zwischen bildenden und musischen Künsten könnte man anführen, daß die Bildkünste von äußeren Gegebenheiten ausgehend diese innerlich umformen, während die musischen Künste überwiegend vom inneren Erlebnis ausgehend diesem äußere Gestalt verleihen. Die Verwandtschaft zwischen den musischen Künsten untereinander, die stets auch nach ihrer getrennten Entwicklung wieder Verbindungen ermöglicht, beruht darauf, daß sie sich in der Zeit entfalten und daß die zeitlichen Ordnungsformen, vor allem die Rhythmik, ihnen gemeinsam sind. Aber auch sonst bestehen Gemeinsamkeiten, die wir später besprechen. Unsrer Betrachtung ist z. T. gerade dadurch gekennzeichnet, daß sie die musikalische Formgebung wie den musikalischen Ausdruck durch verwandte Erscheinungen in anderen Künsten zu erläutern und in den letzten Grundlagen zu erhellen strebt.

Der Weg für unsre Darstellung ist klar vorgezeichnet. Wir behandeln zunächst das Material der Musik, die Töne, und suchen deren ästhetische Wirkungen psychologisch verständlich zu machen. Darauf erörtern wir die musikalische Formenwelt, die wesentlich in der Eigenart des Materials vorgebildet ist, und suchen Entstehung wie ästhetische Wirkung dieser Formen psychologisch zu erklären. Ein folgendes Kapitel behandelt die „Bedeutung“ der Töne, und dann erst wird eingehend der Ausdruckswert der musikalischen Formen psychologisch begründet.

Literatur

Zur ausführlichen Begründung des hier in Zusammendrängung Dargelegten sei verwiesen auf: R. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst. 3 Bde., 3. Aufl. (B. G. Teubner. Bd. III gesondert erschienen im Verlag E. Reinhardt, München 1933.) Außerdem vergleiche man die Werke über Ästhetik von Lipps, Volkelt, K. Groos, Uitz, Dessoir, Meumann usw. Ausführliche Angaben über die neuere Literatur bei E. Meumann, Die Ästhetik der Gegenwart. 4. Aufl. besorgt von R. Müller-Freienfels. 1930.

Das Material der Musik

Vorstufen der Musik in Tier- und Menschenwelt

Keine andere Kunstgattung verfügt über ein so von aller Erdschwere gelöstes Material wie die Musik. Die „magische“ Wirkung, die nicht bloß abergläubische Zeitalter der Tonkunst insgesamt zugeschrieben haben, beginnt schon bei den Einzeltönen, den Bausteinen, aus denen die Musik ihre kunstreichen Gebäude errichtet. Und die sachliche Wissenschaft muß zunächst feststellen, daß der unserm Bewußtsein als „einfach“ erscheinende Ton sich genauerem Eindringen in sein Wesen als ein wunderbar gegliedertes Gebilde von zwar unterbewußt bleibendem, aber aufs Sicherste nachweisbarem Formgefüge ist, in dem die grundlegenden Kunstformen der Musik: Rhythmus, Harmonie und Tonkala bereits keimhaft vorgebildet sind.

Daß akustische Mittel neben Bewegungen und sichtbaren Formen als Ausdruck seelischer Zustände verwendet werden, haben wir als Ur Tatsache des Lebens überhaupt festzustellen, da bereits viele Tiere sich solcher Mittel bedienen. Mit den verschiedensten körperlichen Organen, nicht etwa bloß mit dem Kehlkopf, bringen Insekten, Amphibien, Vögel, Säuger Laute hervor. Freilich darf man nicht jede tierische Lautäußerung „Musik“ im ästhetischen Sinne nennen; eher handelt es sich um eine „Sprache“, die praktischen Zwecken dient: der Signalgebung und vor allem der geschlechtlichen Werbung; denn viele Tiere betätigen sich lautgebend ausschließlich in der Brunstzeit, womit freilich noch lange nicht die von manchen Forschern vertretene Einseitigkeit der Ableitung aller menschlichen Musik aus den Geschlechtsinstinkten gerechtfertigt ist. So überwiegend jedoch praktische Zwecke die Lautäußerungen der Tiere bedingen, man kann sich trotzdem nicht ganz dem Eindruck verschließen, daß jene Laute auch um ihrer selbst willen, also „rein ästhetisch“, hervorgebracht werden. Denn die Vögel singen vielfach auch dann, wenn kein Weibchen in der Nähe weilt, sogar im Käfig, wo ihnen jahrelange Erfahrung gezeigt haben müßte, daß eine „Werbung“ sinnlos ist. Jedenfalls aber beweist das Verhalten jener Tiergattungen, daß sie den laulichen Ausdruck von ihresgleichen „verstehen“, indem sie sich dem Ausdruckssinn gemäß verhalten, z. B. einem Lockruf folgen oder auf einen Warnruf flüchten. Aber auch über einen praktischen Zweck hinaus

lassen sie sich durch akustische Reize beeindrucken; sie haben unperfekteres Wohlgefallen an Tönen, was als ein primitives ästhetisches Verhalten zu kennzeichnen wäre.

Wieweit es sich bei diesem Verhalten um Erfassen eines Ausdrucks, wieweit es sich dabei auch um ein Formerleben handelt, ist für den menschlichen Beobachter nicht ohne weiteres zu unterscheiden. Daß jedoch viele Tiere auch für bestimmte Arten von Lautkündgebungen, also für Formwirkungen besonders empfänglich sind, kann nicht abgestritten werden. Gewiß könnte man den Umstand, daß die Tiere nicht bloß Geräusche, sondern Töne im musikalischen Sinne hervorbringen, auf die Anlage ihrer Organe zurückführen; aber auch ihr auffassendes Verhalten beweist, daß sie Wohlgefallen gerade an solchen Tönen haben, die in der menschlichen Musik Verwendung finden, ganz abgesehen davon, daß sich sogar primitive Rhythmisierung und Melodiebildung (z. B. im Vogelgesang) nachweisen lassen. Neben der Fähigkeit zu akustischem Ausdruck und Ausdrucksverstehen (Einfühlung) dürfen wir schon bei den Tieren die Anfänge akustischer Formgebung und Empfänglichkeit für solche Formreize feststellen.

Im Menschenleben spielt der Lautausdruck eine so bedeutende Rolle und ist so fein durchgebildet, daß man früher glaubte, allein dem Menschen die Fähigkeit des Sprechens zuerkennen zu dürfen. Wenigstens die abstrakte Begriffssprache ist ihm ausschließlich zugehörig. Ebenso jedoch hat der Mensch auch auf den frühesten Stufen der Entwicklung den lautlichen Gefühlsausdruck über den der Tiere hinausentwickelt, indem er nicht nur mit natürlichen Organen, sondern auch mit künstlichen Instrumenten Töne erzeugte. Das geschieht bei Primitiven keineswegs nur zu ästhetischem Vergnügen, sondern zu praktischen, religiösen, gesellschaftlichen und anderen Zwecken. Immerhin läßt sich auch hier ein rein oder vorwiegend ästhetisches Verhalten feststellen, was weiterhin dadurch bestätigt wird, daß eine ganz bestimmte Auswahl unter den akustischen Möglichkeiten, also Formgebung und Formempfänglichkeit, zu beobachten ist. Denn zum mindesten werden auch von ganz primitiven Menschen und von ganz kleinen Kindern musikalische Töne unzweifelhaft vor schrillen oder gellenden Geräuschen bevorzugt. Wir können also zusammenfassend feststellen, daß bereits im Verhalten von Tieren, Primitiven und Kindern, das noch nicht als „Kunst“ im vollen Sinne angesprochen werden kann, allenthalben Schallreize zum Ausdruck seelischen Lebens verwendet und auch als solche verstanden werden, daß aber darüber hinaus auch hier schon vor anderen Geräuschen jene Töne, die in der eigentlichen Tonkunst zu systematischer Formwelt ausgebaut werden, bevorzugt sind.

Die Lust an organgemäßer Betätigung bei Gehörseindrücken

Die Musikpsychologie hat die Aufgabe zu erklären: erstens wieso Gehörseize überhaupt über praktische Nutzwirkungen hinaus ästhetisch wirksam werden können; und zweitens, warum dafür gerade die von der Musik verwendeten „Töne“ im engeren Sinne bevorzugt werden.

Um die Frage nach der Gefälligkeit akustischer Reize schlechtthin, zunächst ohne Berücksichtigung zusammenfügender Formung zu beantworten, müssen wir, da unser unmittelbares Bewußtsein darüber wenig Auskunft gibt, ins Physiologische hinabsteigen, wo der Grund zu suchen sein muß. Und zwar können wir von einer ganz allgemeinen, nicht nur bei Hörvorgängen feststellbaren Tatsache ausgehen, daß nämlich jedes Organ das Bedürfnis hat, sich zu betätigen und daß jede Organbetätigung, die nicht irgendwelche Schädigungen mit sich bringt, als lustvoll bewertet wird. Das liegt im Wesen des Lebens selbst, das überall in einem Wechsel von Energiezufuhr und Energieverbrauch besteht, das heißt, jedem Organ werden durch den Blutkreislauf Energien zugeführt, die das Organ ernähren (Assimilation), die jedoch auch wieder verbraucht (dissimiliert) werden müssen, wenn nicht Störung und Stauung des Stoffwechsels eintreten und das Organ verkümmern soll. Das gilt von jedem körperlichen Teilsystem. Der regelmäßige Ablauf dieses Stoffwechsels ist mit Lust, jede Störung ist mit Unlust verbunden. Haben wir z. B. den ganzen Tag am Schreibtisch gefessen und sind infolgedessen unsere Beinmuskeln nicht betätigt worden, so tritt ein Unlustgefühl ein, ein Bewegungsbedürfnis, weil die inzwischen aufgespeicherten Energien nicht verbraucht sind. Machen wir dann einen Spaziergang, so erweckt diese Betätigung infolge des damit eintretenden Verbrauchs der angesammelten Ernährungsenergien ein Lustgefühl, das wir, weil es an die harmonische Betätigung der Organe geknüpft ist, auch als „Betätigungs-lust“ bezeichnen wollen. Auch das Ohr und die ihm zugehörigen Gehirnpartien haben normalerweise solches Betätigungsbedürfnis; wird dies in einer dem Organe angemessenen Weise befriedigt, so tritt Betätigungs-lust ein, das heißt, die betreffenden Gehörseize sind lustbetont, sie sind uns wohlgefällig, zunächst ziemlich unabhängig von ihrer besonderen Qualität. Betätigungs-lust aber knüpft sich nicht bloß an die reizaufnehmende, sondern auch an die hervorbringende Organbetätigung, was nicht immer zu trennen ist. Menschen, die aus dem lauten Leben heraus plötzlich in vollkommene Stille versetzt werden, etwa in eine Gefängniszelle oder eine Wüste, empfinden diese Stille als quälend und bedrückend, also daß sie unwillkürlich beginnen zu singen, laut zu reden, Lärm zu machen. Bloß um der Betätigungs-lust willen, d. h. aus

Freude am Lärm machen und Lärm hören, entstehen jene primitiven Lärmspiele, die man bei Kindern wie bei Erwachsenen beobachten kann; allerdings werden sie außer von der Betätigungslust von begleitenden weiteren Gefühlen und einem Macht- und Kraftbewußtsein getragen. Besonders in Masse können sich die Menschen am bloßen Lärm machen geradezu berauschen: Das Bravorufen in einer Volksversammlung, das Klatschen im Theater und zahllose ähnliche Gelegenheiten beweisen, daß Lärmerzeugung wie Lärmwahrnehmung vielfach aus ursprünglich praktischen Betätigungen in ganz zweckfreie, rein ästhetische übergehen (wobei „ästhetisch“ in dem gekennzeichneten weiten Sinne zu fassen ist). Das Ohr wie jedes andere Organ hat seinen „Reizhunger“, dessen Befriedigung Betätigungslust bereitet; das ist die unterste physisch-psychologische Voraussetzung aller Musik.

Allerdings nur die Voraussetzung! Hinzu tritt, daß Unterschiede gemacht werden zwischen gut und schlecht angepaßten Reizen; denn wenn die Reize zu grell oder sonstwie der Organanlage nicht angemessen sind, so tritt nicht Lust, sondern Unlust ein, die stets ein Zeichen dafür ist, daß die Reize dem Organ eine unangemessene Betätigung aufzwingen. Der Ausbau der organisch geforderten Gehörsreizung zur beglückenden Kunst setzt also weiter eine Auswahl unter den zu verwendenden Reizen voraus, in dem Sinne, daß möglichst gut angepaßte Schallreize verwendet, schlecht angepaßte nach Möglichkeit ausgeschlossen werden. Wie der Organismus bei der Nahrungsaufnahme durch Lust- bzw. Unlustbetonung instinkthaft nützliche und schädliche Nahrungsmittel unterscheidet, so besteht auch gegenüber den Reizen bzw. deren Verarbeitung durch den Organismus eine Wertunterscheidung, die für den Ausbau auch der künstlerischen Eindrücke von entscheidender Wichtigkeit ist.

Die unterbewußte Rhythmik der musikalischen Töne

Die Betätigungslust erklärt damit nicht bloß die Freude an akustischen Reizen schlechthin, sondern läßt auch verständlich werden, warum bestimmte Reize, in unserm Falle, warum die musikalischen Töne vor anderen Schallreizen bevorzugt werden.

Um diese wertunterscheidende Bevorzugung zu verstehen, müssen wir auf das Wesen dieser „Töne“ eingehen, die von der Wissenschaft den „Geräuschen“ entgegengestellt werden. Der Unterschied dieser beiden Begriffe wird mit voller wissenschaftlicher Klarheit von der Physik festgestellt, die durch Versuche und mathematische Berechnung darlegt, daß die schallerzeugenden Luftwellen einerseits in regelmäßiger Rhythmik auf-

treten und dann vom Ohre als „Ton“ aufgefaßt werden, oder daß sie anderseits in ganz ungeordneter Folge das Trommelfell berühren und dann als „Geräusch“ wahrgenommen werden. Läßt man durch einen besonderen Apparat, den Phonautographen, die Schwingungen eines Stimmgabeltons aufzeichnen, so erhält man folgendes Bild:



„Töne“ werden durch regelmäßige Schwingungen bestimmter Körper, einer Saite, einer schwingenden Scheibe oder ähnlicher Vorrichtungen erzeugt, die in verfeinerter Form in unsern Musikinstrumenten wiederkehren. Auch bei der menschlichen Stimme werden beim Hervorbringen musikalischer Töne und der ihnen nahestehenden Vokale regelmäßige Schwingungen der Stimmbänder verwendet, während die Konsonanten Geräusche sind, die durch Lippen, Zunge, Gaumen usw. hervorgebracht werden. Zu den Geräuschen, also den unregelmäßigen Reizungen des Hörorgans, sind zu rechnen: Brausen, Rauschen, Knallen, Knistern, Rasseln, Klirren, Schnarren, Knirschen u. v. a.

Psychologisch ist der Unterschied zwischen Tönen und Geräuschen nicht mit gleicher Schärfe zu bezeichnen wie physikalisch; denn unser unmittelbares Bewußtsein sagt uns nichts über jene physikalischen Vorgänge, welche unsre Empfindungen bedingen. Im allgemeinen sind die Tonempfindungen dem Ohre angenehm, während die Geräusche überwiegend unangenehm, ja als das Ohr verletzend empfunden werden. Dazu kommt die Tatsache, daß sich die Töne für den Hörer leicht in eine Reihe ordnen, innerhalb deren sie bestimmte Stufen von „Tief“ und „Hoch“ bilden, wozu dann wieder die Tatsache der Konsonanz, des harmonischen Zusammenklagens mehrerer Töne tritt, was alles bei den Geräuschen fehlt oder doch weit schwerer feststellbar ist.

Unsere Aufgabe ist es zunächst, die größere Wohlgefälligkeit der Töne gegenüber den Geräuschen zu erklären, wofür wir auf den physikalisch nachweisbaren Tatbestand der regelmäßigen Rhythmik der Schallwellen zurückgreifen. Ältere Forscher, z. B. Leibniz, haben die Frage verstandesmäßig aus dem Wohlgefallen an geordneten Zahlenverhältnissen zu erklären versucht, was jedoch ein unbewußtes Zahlen voraussetzt, das im Bewußtsein nirgends nachzuweisen ist. Richtiger wird es daher sein, den Grund im Physiologischen zu suchen, d. h. darin, daß den Hörorganen eine regelmäßige und gleichmäßige Reizung — die als solche nicht bewußt wird — angemessener ist als eine unregelmäßige und ungleichmäßige. Wir haben damit gleichsam in mikroskopischen unterbewußten Verhältnissen die gleiche Tatsache, die wir in größeren, ins Be-

wußtsein hineinragenden Ausmaßen bei der Besprechung der musikalischen Rhythmik wiederfinden werden. Dort werden wir ausführlich die Erklärung dafür geben und zwar auf Grund des allgemeinen „Gesetzes des kleinsten Kraftmaßes“, wonach jede organische Betätigung bevorzugt wird, die ein Höchstmaß an Leistung mit einem Mindestmaß an Energieaufwand erreicht. Deshalb wird ein regelmäßiger Rhythmus einem unregelmäßigen vorgezogen und lustvoll bewertet. Was von der Rhythmik im großen gilt, muß auch für die unbewußte, rein physiologisch wirkende Rhythmik einzelner Schallreize gelten. Dazu kommt weiter, daß bei den in der Musik verwendeten Tönen jene dem Ohre durchaus unangepaßten Teilreize, die in vielen Geräuschen mitwirken, vermieden sind: das Allzulaute, Allzuhohe, Allzutiefe, für deren Aufnahme unser Gehörorgan von Natur aus nicht abgestimmt ist. Es ist eine Erfahrungstatsache, daß unser Ohr solche Reizungen unangenehm empfindet. Das zeigt sich vor allem dort, wo der Gehörreiz verstärkt wird. Töne gefallen sogar und oft gerade bei großer Stärke der Reizung, während die meisten Geräusche bei gleicher Verstärkung unerträglich werden. Aber auch bei reinen Tönen kann allzu große Höhe oder allzu große Tiefe (hier wegen der störenden Schwebungen) unlustvoll empfunden werden. Indem wir an untre Lehre von der Betätigungslust anknüpfen, können wir sagen, daß die Organisation unsres Gehörs so ist, daß es geordnete Betätigung lustvoll, eine ungeordnete als unangenehm und daher unlustvoll erlebt. Dasselbe Gesetz, das wir bei der bewußten, psychologisch faßbaren Rhythmik in der Musik feststellen können, herrscht unbewußt, physiologisch bei der Auffassung einfacher Töne.

Im übrigen gilt nicht nur für die Schallwahrnehmung, sondern auch für die Schallerzeugung, daß die Töne mehr dem Grundsatz des kleinsten Kraftmaßes entsprechen als die Geräusche. Denn zweifellos kann man Töne mit geringerem Energieaufwand hervorbringen als Geräusche von gleicher Wirkungsstärke. Das gilt von der vokalen wie der instrumentalen Tonerzeugung. Eine zum lauten Rufen oder Schreien verwendete Stimme ermüdet viel rascher als eine singende. Man kann beobachten, daß Ausrufer, Herolde, alle Leute, die etwas recht laut und anhaltend kundtun wollen, unwillkürlich aus Schreien in Singen übergehen, weil dabei mit geringerem Kraftaufwand größere Wirkung erzielt wird. Ebenso kann man zwar sehr laute kurze Geräusche (Knalle, Explosionen) instrumental herstellen; sowie es sich jedoch um länger andauernde laute Instrumentalkundgebungen handelt, muß man zu tonerzeugenden Instrumenten greifen: Pauken, Becken, Hörner usw. Kurz auch von seiten der Tonerzeugung aus läßt sich nach dem Grundsatz

des kleinsten Kraftmaßes verstehen, daß die Töne vor den Geräuschen bevorzugt werden, und daß wir wohl eine „Ton“kunst, nicht eine „Geräusch“kunst haben.

Die Töne unterscheiden sich also zunächst dadurch von den Geräuschen, daß sie in ihrer unterbewußt bleibenden Rhythmik eine geordnete Form in sich tragen, die sich bei den Geräuschen nicht in gleicher Weise findet. Rein physiologisch erweckt also der Ton aus gleichen Ursachen Betätigungslust, aus denen eine rhythmisch geordnete Tonfolge vom Bewußtsein wohlgefällig erlebt wird. Wenn Alfred Rosenberg¹⁾ im „Mythus des 20. Jahrhunderts“ in meiner Betonung des „Grundsatzes vom kleinsten Kraftmaß“ eine rein wirtschaftliche Betrachtungsweise sieht, so hat die sprachliche Fassung das bewirkt. Gewonnen ist jener Grundsatz jedoch aus der biologischen Betrachtungsweise, aus dem organischen Leben abgeleitet, und nur insofern bedingt er das Gefühl der Lebenserhöhung, worin auch Rosenberg mir zustimmt.

Die unterbewußte Harmonie der musikalischen Töne

Könnten wir feststellen, daß die Wohlgefälligkeit der Töne darauf beruht, daß sie die in der Musik so wichtige Ordnungsform der Rhythmik unterbewußt enthalten, so können wir in ähnlicher Weise eine zweite Ordnungsform der Musik, Konsonanz und Harmonie, ebenfalls als unterbewußte Eigenschaft der scheinbar „einfachen“ Töne erweisen.

Zu ergänzen ist hier allerdings, daß die in der Musik verwendeten akustischen Reize fast niemals einfache „Töne“ sind, sondern Klänge, d. h. Zusammenfügungen von Tönen, derart, daß über einem Grundton als Obertöne die Oktave und weiterhin Quint und Quart usw. mitklingen, allerdings so schwach, daß sie nur für ein feines Ohr unterscheidbar herauszuhören sind. Infolgedessen sind — physikalisch betrachtet — die in der Musik verwandten Gehörsreize nicht einfache Töne, sondern eigentlich Akkorde, Zusammenklänge von bestimmter Ordnung. Auch in dieser Hinsicht also ist das Material der Musik nicht etwas ungliedert Einfaches, sondern trägt nachweisbar eine geordnete Form von Natur aus in sich. Wie wir von einer unbewußt bleibenden Rhythmik bei den Tönen sprechen konnten, so können wir auch von einer unbewußt bleibenden „Harmonik“ sprechen, und hier wie dort kommt in unterschwelligen Verhältnissen dieselbe Gesetzmäßigkeit zur Geltung, die von der Kunst in größeren Ausmaßen im Harmoniesystem bewußt als ästhetische Formwelt ausgebaut wird.

¹⁾ A. Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts. 6. Aufl. S. 414f.

Psychologisch freilich ist der musikalische Klang zumeist nicht ein bewußtes Akkorderlebnis, sondern nur der Grundton wird bewußt erlebt. Immerhin läßt die Vergleichen zwischen einem künstlich obertonfrei erzeugten Ton und einem obertonreichen Klang feststellen, daß dieser als voller, reicher, schöner bewußt wird, wie ja auch die Musik nirgends ganz obertonfreie Klänge verwendet. Es ist bezeichnend, daß die Griechen, die kein Harmoniesystem in unserm Sinne entwickelt hatten und deren Ohr mehr auf Homophonie als auf Vielklang eingestellt war, die obertonärmere Flöte vor den Saiteninstrumenten bevorzugten. Unser modernes Ohr jedoch empfindet den Flötenton leer, und wenn wir obertonreichere Instrumente vorziehen, so darum, weil wir unbewußt auch den scheinbar einfachen Klang als Akkord hören, d. h. schon die im Keime darin liegende simultane, d. h. in der Gleichzeitigkeit wirkende Formmöglichkeit mitgenießen.

Der Grund der Bevorzugung der musikalischen Klänge vor den ganz einfachen Tönen einerseits und den ganz ungeordneten Geräuschen andererseits liegt also darin, daß sie das Ohr in einer zugleich reichen und doch geordneten Weise in Tätigkeit versetzen, da in ihnen jene „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ wirksam ist, die sich uns später als das Grundgesetz aller ästhetisch wirksamen Formgebung darstellen wird. Der musikalische Klang ist dem Ohr willkommener als wirre Geräusche, aus demselben Grunde, aus dem das Ohr auch geordnete Akkorde wirren Dissonanzen vorzieht. Was von der neuuropäischen Musik als Harmoniesystem ausgebaut wurde, ist in seinen Grundlinien nur eine Verstärkung des in jedem musikalischen Klang unterbewußt wirksamen Obertongefüges. Die Einzelklänge bilden nicht bloß Akkorde, sie sind Akkorde. Wenn unsere Konzertbesucher sich an der schönen Stimme einer Sängerin oder dem großen Ton eines Geigers entzücken, so liegt das daran, daß neben der unterbewußten Rhythmik der Töne auch die unterbewußte Akkordform der Klänge ihre wohlgefällige Wirkung üben.

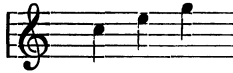
Der unterbewußte Intervallcharakter musikalischer Töne

Wie von unterbewußter Rhythmik und unterbewußter Harmonie, so können wir auch von unterbewußter Intervallbezogenheit, einem Stellenwert der Einzeltöne in der Tonreihe sprechen, womit also wieder ein wesentlicher Faktor jener musikalischen Form, die wir später als Melodik kennen lernen werden, im einfachen Tone unterbewußt vor-angelegt wäre.

Wir hoben es bereits als psychologisches Unterscheidungsmerkmal der Töne gegenüber den Geräuschen hervor, daß sich jene weit leichter in eine Reihe ordnen lassen und daß ihnen also ein klarerer Stellenwert zukommt, also daß sie unschwer für jedes Ohr in „höhere“ resp. „tiefere“ Töne auseinandertreten. Besonders wenn mehrere Töne nacheinander erklingen, stellt sich das Bewußtsein einer Intervallbeziehung zwischen den Tönen ein, was zwischen verschiedenen Geräuschen weit weniger deutlich auftritt. Dieser „Stellenwert“ der Töne in der Tonreihe und ihre Intervallbeziehung ist noch nicht „Form“ im Kunstsinne, er ist jedoch Voraussetzung für eine Formentwicklung. Denn alle Kunstform ist, wie später zu zeigen sein wird, geordnete Mannigfaltigkeit innerhalb übergreifender Einheit. Hören wir verschiedene Geräusche nacheinander, etwa auf einer belebten Straße, so erscheint das uns als Folge ganz verschiedener Einzelgeräusche. Musikalische Töne, so verschieden sie sein mögen, scheinen uns bei aller Verschiedenheit doch in eine Reihe zu gehören, in aller Verschiedenheit wird eine Einheit erlebt. Die Töne des singenden Vogels erscheinen uns nicht als unzusammenhängendes Nacheinander von Einzeltönen, sondern fügen sich gerade in ihrer Mannigfaltigkeit zu einer Ganzheit zusammen. Das gilt für die Tonwahrnehmung wie für die Tonerzeugung im Gegensatz zu den Geräuschen. Sowohl für die vokale wie für die instrumentale Tonerzeugung gilt, daß dabei eine weit größere Unterschiedlichkeit bei einer daneben bestehenden Einheitlichkeit möglich ist als bei der Erzeugung von Geräuschen, und diese Ordnungsmöglichkeit einer Vielheit zu einer Einheit ist eben Voraussetzung für die Formgebung im Kunstsinne. Die Ausgestaltung dieser Ordnung zu Tonleitern erfolgt erst in der Kunstverwendung; die Voraussetzungen dafür aber liegen bereits im Material, den Klängen selbst. Wie ich später zeigen werde, sind die als Oktave und Quinte mitklingenden Obertöne nicht bloß Vorformen der Akkordbildung, sie werden auch im Nacheinandererklingen die Grundpfeiler aller Skalenbildung und damit einer festen Melodik. Die musikalischen Klänge sind sozusagen gleichzeitig ertönende Tonleitern, deren wichtigste Stufen in den Obertönen bezeichnet sind. Man kann also sagen, daß nicht nur Rhythmus und Harmonie, sondern auch die dritte Gruppe der musikalischen Formung, Skala und Melodik, unterbewußt im Material der Musik, den Klängen, angelegt ist.

Umgekehrt jedoch können wir auch sagen, die Tonleiter mit ihren natürlichen Stufen sei der in seine Obertöne auseinandergelegte Klang und, soweit sich die Melodie auf diesen Tonstufen bewegt, ist auch sie im einfachen Klang vorgebildet, ähnlich wie sich uns später die moderne Melodie als auseinandergezogene Harmonie darstellen wird. In gewissem Sinne enthält bereits das musikalische Material feimhaft nicht bloß die

Kunstformen der Harmonie, sondern auch der Melodik, insofern jedem Einzelton bereits ein Stellenwert innewohnt, der sofort bewußt wird, sobald sich ein zweiter Ton hinzugesellt. Dann nämlich fassen wir beide Töne unwillkürlich zusammen als eine „Gestalt“ auf, womit wir dem Anfang der Melodiebildung gegenüberstehen. Hören wir folgende Töne nacheinander:



so hören wir nicht bloß drei Einzeltöne, sondern eine Gestalt, wofür die Voraussetzungen, der Stellenwert, in den Tönen selbst liegen müssen.

Die zeitlichen und dynamischen Eigenschaften der Töne

Außer der bei den Tönen leicht zu erfassenden Eigenschaft der „Höhe“, dem Stellenwert, kommen jedoch dem in der Musik verwendeten Material als weitere Eigenschaften noch zu: Dauer und Stärke. Daß die Töne vor den Geräuschen Vorzüge haben sowohl hinsichtlich der Dauer und der Stärke ist bereits gezeigt worden, da sich Töne im allgemeinen in größerer Stärke und längerer Dauer leichter erzeugen lassen als Geräusche. Hinzuzufügen ist, daß auch die zeitlichen und dynamischen Veränderungen insolgedessen leichter zu erzeugen sind als bei Geräuschen. Auch das ist eine Voraussetzung für den Ausbau kunstvoller Formen, die eine beträchtliche Umgestaltungsmöglichkeit auch hinsichtlich Dauer und Dynamik des Materials voraussetzen. Da jedoch Dauer und Tonstärke nicht nur Mittel der Formgebung, sondern zugleich wesentliche Träger des Ausdrucks sind, so bedeutet Umgestaltung der Dauer und der Dynamik zugleich Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten, und es sind daher die Töne auch in Hinsicht des Ausdrucks den Geräuschen überlegen. Wenn Gesang ausdrucksstärker ist als gewöhnliche Sprache, so liegt das nicht nur an der dabei möglichen größeren Wandelbarkeit der Tonhöhe, sondern vor allem an der größeren Wandelbarkeit hinsichtlich Dauer und Dynamik bei den Gesangstönen im Vergleich zu den Sprachlauten.

Die Klangfarbe der musikalischen Töne

Die in der Musik verwendeten Töne haben jedoch noch eine weitere Eigenschaft, die man mit einem nicht sehr gerechtfertigten Gleichnis „Klangfarbe“ nennt. Diese beruht zum Teil auf den Obertönen, zum

Teil aber auch an den fast allen Tönen beigemischten Geräuschen, die, solange sie den Ton nicht verhüllen, nicht als störend empfunden werden. Die verschiedenen Instrumente lassen in ungleicher Weise die Obertöne mitklingen. Am reinsten kommen bei Saiteninstrumenten die Obertöne heraus. Bei gedeckten Pfeifen sind nur ungradzahlige Obertöne vorhanden; daher ihre dumpfe und hohle Klangfarbe. Daneben aber bedingen auch mitklingende Geräusche die Klangfarbe. Keineswegs nämlich strebt die Musik danach, ausschließlich nebengeräuschfreie Töne und Instrumente zu verwenden; im Gegenteil, so wenig chemisch-reines Wasser das wohl-schmeckendste ist, so wenig sind nebengeräuschfreie Töne die wohl lautendsten. Die einfachen Stimmgabeltöne klingen leer und ausdruckslos. Was wir das „Schmettern und Dröhnen“ der Blechinstrumente, das „Schmelzende“ des Flötentons, das „Schmachtende“ einer Geige oder das „Brausen“ einer Orgel nennen, deutet auf diese Nebengeräusche, die keineswegs damit als unwillkommen bezeichnet werden. Indessen ist es fraglich, ob diese Geräusche als solche besondere Lustgefühle erwecken, es sei denn, daß auch sie den Gehörsreiz voller und reicher erscheinen lassen; wichtiger scheint uns, daß sie Ansatz für allerlei Vorstellungen sind, was bereits in den genannten Wortbezeichnungen zum Ausdruck kommt, jedoch von uns erst später im Kapitel über den Vorstellungsgehalt der Musik näher zu erörtern sein wird. Man kann durch Paukentöne die Vorstellung des Donners, durch die Töne der Dickelflöte die Vorstellung zwitschernder Vögel erwecken, was wesentlich auf der Klangfarbe beruht. Ebenso kommt die Klangfarbe als Ausdrucksträger in Betracht.

Die unterbewußte Form des Tonmaterials als Voraussetzung der musikalischen Kunstformen

Fassen wir zusammen, was wir über das Material der Musik, die Töne als solche, schon ehe sie als Elemente künstlerischer Formgebung und bestimmten Ausdrucks verwendet werden, feststellen müssen, so ergibt sich zunächst, daß der scheinbar „einfache“ Klang in Wahrheit ein höchst zusammengesetztes Gebilde ist, das feinhast die Möglichkeiten der künstlerischen Formgebung und Ausdrucksgebung in sich trägt. Wir fanden, daß der scheinbar einfache Klang eine unterbewußte Rhythmik, einen unterbewußten Stellenwert innerhalb einer Reihe und eine unterbewußte Harmonie in sich schließt. In diesen unbewußt bleibenden, aber wissenschaftlich nachweisbaren Eigenschaften fanden wir die Keime für die musikalische Formgebung und damit auch den Grund für die Wohlgefälligkeit der

Töne im Vergleich zu den Geräuschen. Wenn wir später nachweisen, warum in größeren Verhältnissen geordnete Rhythmik, geordnete Höhen- und Tiefenwerte, geordnete Konsonanz dem Ohre wohlgefälliger sind als Gehörseindrücke ohne Ordnung, so wird sich rückwirkend aus der im großen herrschenden Gesetzmäßigkeit ein noch genaueres Verständnis für diese Tatsache ergeben, die wir in gleichsam mikroskopisch-unbewußter Weise schon beim einfachen Klang feststellen können, und die es erklären, warum die Musik die Klänge so entschieden vor den Geräuschen bevorzugt. Der Ton ist nicht nur in weit höherem Grade als Formelement für die Kunst zu verwenden als die Geräusche; er ist selbst schon an sich geordnete Form, und seine Verwendbarkeit für Kunstwerke liegt eben in diesen unterbewußten natürlichen Formeigenschaften. Nehmen wir hinzu, daß auch hinsichtlich der Dauer und Dynamik die Töne weit wandlungsfähiger sind als die Geräusche, und daß diese Wandlungsfähigkeit nicht nur für die Formgestaltung, sondern auch die Ausdrucksgebung höchst wesentlich ist, so dürfte hinreichend verständlich sein, warum die Musik die Töne als Material vor den Geräuschen so weitgehend bevorzugt. Es liegt in der natürlichen Anlage unsres Ohres, daß es die geordneten Töne wohlgefälliger findet als die ungeordneten Geräusche, daß jene eben wegen ihrer natürlichen Ordnung der Seele reinere Betätigungslust bereiten als die Geräusche. Alles in allem, wenn man erwägt, welch klares, geordnetes Gebilde schon ein sog. „einfacher“ Ton ist, so kann man verstehen, daß Philosophen, wie die Pythagoreer, in den Tönen letzte und tiefste Weltgeheimnisse zu erkennen glaubten. Keine andere Kunst arbeitet mit einem Material, das an sich bereits so wundervoll kunstgemäß gestaltet ist wie das Material der Musik.

Literatur

Über die wichtigsten Tatsachen der Conpsychologie und Conphysiologie, auch der physikalischen Akustik unterrichtet jedes Lehrbuch der Psychologie. Grundlegend sind vor allem: Helmholz: Die Lehre von den Tonempfindungen 1896⁶; C. Stumpf: Conpsychologie 1888 und 1890. Konsonanz und Dissonanz 1898.

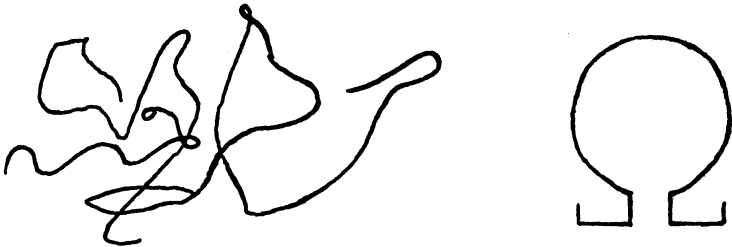
Psychologie der musikalischen Formen

Der Begriff der geordneten Form in der bildenden Kunst

Alle Ermittlungen über das Material der Musik liegen noch außerhalb der Kunst. Deren Bereich betreten wir erst, wenn wir uns die Frage stellen, wie sich die Klänge in unsrer Seele zu geordneter Form gestalten. Gewiß sind sie vom Composer bereits geordnet, aber sie treffen das Ohr doch als ein rasch verfließendes Nacheinander, in dem ein Ton den andern verdrängt. In Wahrheit freilich schließen sich die Töne zu Formen zusammen, in denen Vergangenes nachklingt und Künftiges vorausgeahnt wird. Und in diesem ganzheitlichen Erfassen vieler Einzelheiten, das den Begriff der „Form“ ausmacht, erst beginnt das Kunstleben.

Der Begriff der „Form“ im Sinne der geordneten Form ist nicht in der Musik allein grundlegend, sondern in allen Künsten. Aus methodischen Gründen ziehe ich es vor, den Begriff der „Form“ im Kunstsinne zunächst an Beispielen aus der bildenden Kunst zu erläutern, da sich zweifellos der Begriff der Form zuerst auf dem Gebiet der Augenkünste geprägt hat, während er auf das Gebiet des Gehörsinns erst später übertragen wurde.

Nehmen wir zwei Gebilde wie die folgenden!



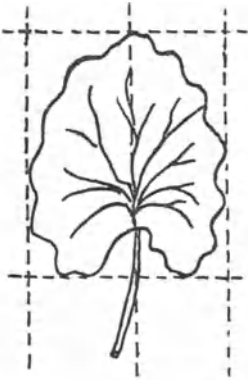
Das erste ist ein wirres ungeordnetes Gefirzel, das zweite ein ordnungshafte Gebilde! Wenn wir beiden „Form“ zuschreiben, so geschieht es in verschiedenem Sinn. Im ersten Fall bedeutet „Form“ nichts als die Tatsache, daß irgendwelche Umrisse vorhanden sind, wie sie jedes zufällige Ding hat, jeder Stein auf der Straße oder die absonderlichen Gebilde, wie sie beim „Bleigießen“ im Wasser entstehen. Im zweiten Falle jedoch brauchen wir Form im prägnanten Sinne als

geordnete Form, da wir hier eine Ordnung verspüren, die wir bei Gebilden von Menschenhand auf bewußtes Ordnungswollen zurückführen. Doch finden wir auch in vielen Naturdingen, in Kristallen, Pflanzen, Tierkörpern solche geordnete Form, die wir daher, ebenso wie die Kunstformen, ästhetisch bewerten. Wenn wir im folgenden von Form schlechthin sprechen, so meinen wir stets die „geordnete“ oder die „Ordnungsform“, deren erfahrungsgemäß größere Wohlgeälligkeit wir psychologisch zu erklären haben.

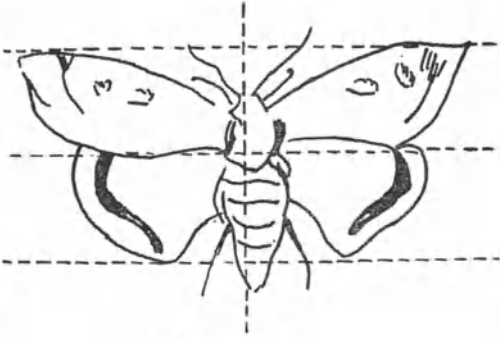
Was aber heißt Ordnung? Die älteste Formel, durch die man insbesondere auch die ästhetische Ordnung zu fassen suchte, erklärt sie als Einheit in der Mannigfaltigkeit. Diese Formel ist brauchbar, auch wenn sie sehr wenig Inhalt hat und genauere Bestimmung notwendig macht. Denn es fragt sich, worin die „Einheit“ besteht. Diese kann verschiedener Art, z. B. Unterordnung unter einen praktischen Zweck, sein. Hier interessiert uns nur die ästhetische Ordnung und Vereinheitlichung, wie wir sie an sichtbaren Formen feststellen können. Klingt unsere Erklärung zunächst auch nüchtern und mathematisch, so fassen wir doch eine nachweisbare Tatsache, wenn wir sagen, daß die Ordnung einer sichtbaren Form stets darin besteht, daß sich die Mannigfaltigkeit der Elemente einheitlich in ein unsichtbares, von uns herangezogenes System von Ordnungslinien eingefügt. Dieses System ist vor allem das in uns selbst kraft des angeborenen Gleichgewichtsinnes erlebte und an alle sichtbaren Gegenstände herangezogene System von senkrechten und waagerechten Linien. Wo sich danach die Formelemente vereinheitlicht auffassen lassen, sprechen wir von geordneter Form. Die folgenden Figuren mögen das veranschaulichen. Sie sind mit Absicht teils der Natur, teils der Kunst entnommen und sollen dartun, was sich für alle ästhetisch wohlgefälligen Formen der Natur wie der Kunst nachweisen läßt, daß eine Mannigfaltigkeit von Linien sich einordnet in ein zwar unsichtbares, aber von uns aus der Veranlagung der Seele heraus an die Dinge herangezogenes Ordnungssystem.

Vielleicht jedoch erwidert man uns, das Bewußtsein sage uns nichts von solchen Ordnungslinien, und wenn wir sie als „unbewußt“ einführten, so nähmen wir zu einer unbeweisbaren Annahme unsere Zuflucht, wie überhaupt das „Unbewußte“ ein beliebter Lückenbüßer sei. Das können wir nicht zugeben. Gewiß „sehen“ wir die Ordnungslinien nicht, sie sind nur die ins Bewußtsein erhobene Schematik für ein Gefühl, für unbewußte „forderungen“, die wir an die Gegenstände herantragen, die jedoch sofort bewußt werden, sobald sie unerfüllt bleiben. Man denke sich auf dem Bild des jonischen Kapitells die eine Schnecke um einen halben Zentimeter gesenkt oder denke sich bei dem Schmetter-

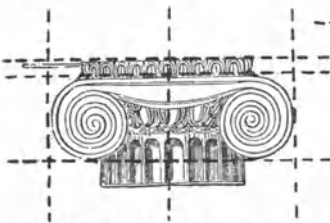
ling den einen Oberflügel fort, alsbald würden die Bilder von uns als verzerrt und unvollkommen höchst unlustvoll bewertet werden und zwar darum, weil sie gegen das Formgefühl, die Formforderungen verstoßen. Das unbewußte Formgefühl und seine Forderungen sind nicht Lückenbüßer, sie sind nachweisbare Voraussetzung alles künstlerischen Erlebens, für die wir auch in der Musik Belege erbringen werden.



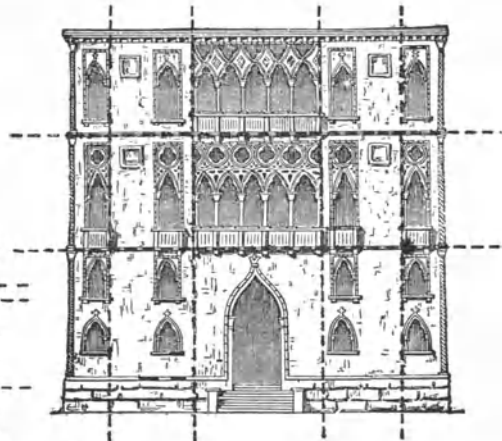
*Blatt
einer Wasserpflanze*



Schmetterling



Ionisches Kapitell



Palazzo Cavalli zu Venedig

Über die Herkunft dieses Formgefühls und seiner Forderungen ist zu sagen, daß es in seinen Grundzügen angeboren und allgemein menschlich ist. Die Formgebung aller Völker offenbart das. In den Einzelheiten freilich ändern sich die Forderungen je nach dem Kulturkreis. Das, was wir den „Stil“ einer Zeit oder eines Volkes nennen, ist erwachsen aus den jeweils kulturbedingten besonderen Forderungen. Es gibt Stilkreise,

die vor allem Klarheit, d. h. starke Unterordnung unter die Ordnungslinien verlangen, wie das Klassik und Renaissance tun. Andere Stile, wie das Barock, suchen eine gewisse Unklarheit, Bewegtheit, Verwirrung, wie das z. B. Wölflin in seinen „Kunsthistorischen Grundbegriffen“ gezeigt hat. In jedem Stil jedoch werden Formforderungen, meist unbewußt, gestellt. Ohne es zu merken, leben wir uns in das Formgefühl, das unsre Umwelt beherrscht, ein. Man erkennt es am deutlichsten am Beispiel der Kleidermode, der gegenüber das Formgefühl am raschsten wechselt. Ein Damenhut, der 1920 als „schön“ galt, war 1930 „unmöglich“, auch für Männer, die keine Ahnung von den Geheimnissen der Modeateliers hatten. Aber auch sie hätten den Hut von 1920 im Jahre 1930 als „geschmacklos“ empfunden, d. h. als widersprechend dem allgemeinen Formgefühl, wie es sich unbewußt in jeder Umwelt ausbildet.

Ich habe oben absichtlich einfache Beispiele der Formgebung zusammengestellt. In komplizierteren Gebilden, etwa Gemälden aus der Barockkunst, ist das Schema nicht immer so durchsichtig, vielfach auch verquickt mit einem Diagonalsystem oder anderem, aber vorhanden ist die unterbewußte Ordnungsschematik in allen Kunstwerken und auch Naturgebilden. In unseren Fällen haben wir die Ordnungslinien durch schraffierte Striche eingetragen, welche die vereinheitlichende Ordnung, die in der Mannigfaltigkeit der Formelemente herrscht, andeutend hervortreten lassen.

Zugleich aber offenbart diese Schematik, daß sie nicht starr ist, sondern in jedem Einzelfall mannigfach wechselt, und daß eben dadurch das Kunstwerk sich über ein mathematisches Schema erhebt. Man wird bemerken, daß zwar überall die Gebilde in ein senkrecht-waagerechtes Ordnungssystem hineingehen, daß aber die Verhältnisse der vorherrschenden Linien jeweils wechseln und daß durch Nebenlinien die Schematik mannigfach durchkreuzt ist. Verstandesmäßig faßbare Ordnung, aber innerhalb bewegter abwechslungsreicher Vielheit, das ist die allgemeinste Formel für die ästhetisch wirkende Form.

Natürlich kann man noch weitere formale Ordnungsmöglichkeiten unterscheiden, rhythmische Gliederung in waagerechter Richtung, meist durch Ordnung um eine Mittelachse (Symmetrie) vereinheitlicht; ferner rhythmische Gliederung in senkrechter Richtung (Staffelung), bei der sich die wichtigsten Linien leiterartig übereinanderbauen. Bei Bildern, die auch die Raumtiefe einbeziehen, herrscht ebenfalls ein schematisches Ordnungssystem, das perspektivische Zusammenstreben in einem Fluchtpunkt; doch führt uns das hier zu weit.

Aufgabe der Psychologie diesen Tatsachen gegenüber ist nicht bloß die Feststellung dieser Ordnung, sondern auch vor allem die Erklärung

ihrer ästhetischen Wirkung. Das heißt, wir müssen die Frage beantworten, warum solche geordneten Formen ordnungslos vorgezogen werden, warum jene gefallen, diese nicht. Wir antworten: alle so gestalteten Formen sind ungeachtet einer gewissen Fülle doch dank der klaren Ordnung leicht aufzufassen und leicht zu behalten. Wieder stehen wir damit vor dem Grundsatz des kleinsten Kraftmaßes, den wir als wesentliches Lebensgesetz unseres Organismus bereits kennengelernt haben und der auch für unser Geistesleben gilt. Es liegt in der angeborenen Anlage der Seele, daß sie stets eine Fülle von Reizen einheitlich zusammenfaßt zu Ganzheiten, die man neuerdings „Gestalten“ nennt. Das vollzieht sich selten mit Bewußtsein, sondern auf Grund unbewußter Voraussetzungen des Bewußtseins, die man mit Kant „Kategorien“ nennen kann, obwohl die von ihm aufgestellten Formen psychologisch nicht ausreichen. Vielmehr nimmt die neuere Psychologie, die sich mit dem Problem der „Gestaltqualitäten“ sehr ausführlich beschäftigt hat, weit mehr solcher „Gestalten“ an. Diese ordnende Zusammenfassung (die „Einheit der Apperzeption“, wie Kant sagte) ist zunächst erkennend; sie ist jedoch häufig auch von Lustgefühlen begleitet, wenn dem subjektiven Ordnungsbedürfnis eine objektive Geordnetheit entgegenkommt, also daß sich der Auffassungsakt mühelos vollzieht und die aufgefaßte Form sich leicht einprägt. Versuche mit dem Tachystoskop beweisen das. Mit diesem in psychologischen Instituten verwendeten Apparat werden nur für einen Augenblick den Versuchspersonen verschiedene Formen gezeigt; es ergibt sich, daß geordnete Formen weit leichter aufzufassen sind, als ungeordnete. Aber, wie schon gesagt, liegt die Bestwirkung nie im reinen Schema sondern dort, wo eine mannigfaltige Fülle von Eindrücken das Schema belebt. Das ästhetische Wohlgefallen ist dort am stärksten, wo die subjektiven Formforderungen im Gegenstand zwar Erfüllung in den Grundlinien, zugleich aber auch neue Bereicherung erfahren.

Unsre Aufgabe wird nun der Nachweis sein, daß wir auch an die Musik ein unbewußtes Formgefühl und bestimmte Formforderungen herantragen, die denen der bildenden Kunst entsprechen. Hier wie dort jedoch macht, das sei voraus bemerkt, die Formordnung allein nie die Kunst aus, sondern erst dann, wenn sie durchpulst ist von seelischem Ausdruck, der dem Formschematismus erst „Leben“ gibt.

Die unterbewußte Ordnungsschematik der Musik

Natürlich lassen sich die an der bildenden Kunst aufgezeigten Formprinzipien nicht ohne weiteres auf das Gebiet des Gehörsinns, insbesondere das der Musik übertragen. Denn während sich die

Augenformen als gleichzeitiges Nebeneinander im Raume entfalten, bieten sich die Gehörsformen überwiegend als aufeinanderfolgende, als ein Nacheinander in der Zeit dar. Und trotzdem gibt es auch da Ordnungslinien, was sofort heraustritt, sobald wir beginnen, die Musik sichtbar darzustellen, d. h. zu schreiben. Es ist, soviel ich weiß, noch nicht darauf hingewiesen worden, daß unsre Notenschrift, die ja die zeitlich nacheinander wirkenden Formelemente der Musik in Gestalt eines räumlichen Nebeneinander festhält, sich eines Ordnungssystems bedient, das aus senkrechten und waagerechten Linien besteht, wie wir sie kraft unsrer angeborenen Anlage an alle Raumformen herantragen. Und zwar gliedern wir den Rhythmus durch ein System senkrechter Linien, dagegen das Auf und Ab der Töne durch ein System waagerechter Linien, die beide sogar mitgeschrieben werden.

Ohne die Analogie mit sichtbaren Formen zu übertreiben, können wir sagen, daß wir damit zwei grundlegende Ordnungsformen aufgezeigt haben, die die Vielheit der Einzeltöne in schematische Ordnung bringen, also eine Ordnungsform schaffen, die in gewissem Sinne dem senkrecht-waagerechten Ordnungsschema der Bildkunst entspricht. Es ist kein Zufall, daß sich die Musikschrift dieses Liniensystems, wenn auch nur in übertragenem Sinne, bedient. Unsre Notenschrift erhebt die unterbewußte Ordnungsschematik ins Bewußtsein.

Objektiv sind beide Ordnungsformen genau festzustellen. Die rhythmische Gliederung können wir mit dem Metronom messen, die Intervalle, einerlei ob sie gleichzeitig oder nacheinander erklingen, durch ein in einfachen Zahlen ausdrückbares Verhältnis der Schwingungen festlegen. Objektiv besteht also zweifellos Ordnung in den musikalischen Formen, wobei wir zunächst davon absehen, daß in Wirklichkeit die mathematische Ordnung doch stets gefühlsmäßig belebt wird. Die psychologische Fragestellung ist nun, ob jener objektiven Ordnung eine subjektive Schematik des Erlebens entspricht, eine Frage, die wir bejahen müssen, auch wenn wir zugeben, daß in der Regel diese Schematik, wie in der bildenden Kunst, unterbewußt bleibt. Aber daß wir überhaupt Ordnung als solche wahrnehmen, setzt eine solche unterbewußte Schematik voraus und sie wird — als Erwartung des Kommenden — sogar deutlich sofort bewußt, sowie ein gestörter Rhythmus oder ein unrichtiger Ton auftritt, die wir eben darum als „falsch“ erkennen, weil sie gegen die in unsrer Erwartung lebendigen formforderungen verstoßen. In den folgenden Darlegungen werden wir zeigen, wie sich unser musikalisches Ordnungsschema als „Rhythmusgefühl“ und „Skalenbewußtsein“ auf Grund angeborener Voraussetzungen durch Gewöhnung in bestimmter Weise entwickelt. Zunächst

genüge die Feststellung, daß die musikalischen Ordnungsformen wie die der bildenden Künste als subjektive Anlagen und Gewöhnungen in der Seele nachweisbare Tatsachen sind.

Unter dem Gesichtspunkt der Ordnungsschematik ergeben sich die drei Grundarten der musikalischen Formgebung:

- a) Die Rhythmik, d. h. die Gliederung der nach unsrer Schreibweise waagrecht fortschreitenden Tonreihe.
- b) Die Melodik, womit ich die sich in Intervallen bewegende Folge der Töne bezeichne, die sich geschrieben als ein Auf und Ab innerhalb der senkrecht gestaffelten Ordnungslinien darstellt.
- c) Die Harmonik, worunter die senkrecht gestaffelte Ordnung von gleichzeitig erklingenden Tönen zu verstehen ist.

Daß die beiden ersten Ordnungsformen der Horizontal- und Vertikalgliederung in der bildenden Kunst entsprechen, ist offensichtlich. Man redet auch in der Bildkunst von „Rhythmik“ und „Linienmelodie“ und in der Musik von melodischer „Linie“ oder von „Symmetrie“ der Tonbewegung. Schwieriger ist die Frage, ob die Harmonik der Tiefendimension, der Perspektive, in der Malerei entspricht. Hier handelt es sich um ein nur ungefähres Entsprechungsverhältnis, das man nicht pressen sollte. Immerhin gibt zu denken, daß sich in der europäischen Kunst der Sinn für Harmonie etwa gleichzeitig mit der Fähigkeit zur perspektivischen Darstellung entwickelt, während alle Kulturen, die nur eine homophone Musik kennen, auch in der Malerei nicht perspektivisch gestalten.

Zuweilen pflegt man allerdings auch die Farbgebung in der Malerei mit der Harmonie der Musik zu vergleichen, indem man von Farbenharmonien oder -akkorden spricht. Daneben spricht man jedoch auch von „Klangfarben“ und meint damit die Geräuschbeimischungen in den Tönen. Diese Entsprechungen sind so lose, daß wir hier nur darauf hinweisen, aber keine weiteren Schlüsse daraus ziehen möchten, die leicht in unkontrollierbare Spekulation auslaufen.

Durch diese Ordnungsliniensysteme wird eine Mannigfaltigkeit zur Einheit gebunden. Psychologisch nimmt, da die Musik in der Zeit verläuft, die Einheit in der Mannigfaltigkeit die zeitliche Gestalt der Dauer im Wechsel bzw. der Wiederholung im Wechsel an. Nicht nur die Schematik dauert, sondern meist auch eine spezifische Erfüllung, eine besondere Rhythmusform, Intervallführung oder Harmonie, die sich wiederholen, obwohl mannigfach gewandelt. Es muß die Aufgabe einer Formenpsychologie sein, dies Grundgesetz der Dauer, resp. der Wiederholung im Wechsel allenthalben aufzuzeigen. Wir

können vorausgreifend sagen, daß wir als Kunst nur solche Tonfolgen auffassen, in denen durch geregelte Wiederkehr bestimmter Elemente, sei es des Rhythmus, der Tonart, des harmonischen Unterbaus eine gewisse Einheit in der Vielheit gewahrt ist, wodurch die Darbietung eben geordnete Form erhält.

Die Rhythmik als vormusikalisches Ordnungsschema

Die ursprünglichste Formbildung in der Welt der Töne ist der Rhythmus. Wenn Hans von Bülow sagt: „Im Anfang war der Rhythmus“, so hat er für die Musik zweifellos recht; es fragt sich jedoch, ob der musikalische Rhythmus selbst ein Anfang war oder ob er nur als Folgeerscheinung eines außermusikalischen Tatbestandes, nämlich des Bewegungsrhythmus, auftrat. Daß es sich so verhalte, ist die Lehre eines berühmten Buches von K. Bücher, einem Nationalökonom, der darlegte, daß der musikalische Rhythmus als Begleiterscheinung des Arbeitsrhythmus auftrate, also daß sich die Musik als Folgeerscheinung beim Rudern, Hämmern, rhythmischem Ziehen usw. gebildet habe. So interessant die Durchführung dieser Lehre ist, sie ist doch schief. Denn sie unterschiebt eine Sonderform der Bewegungsrhythmik, die praktische, wirtschaftliche Arbeit, an Stelle eines allgemeineren Begriffs, des der Bewegung überhaupt, die keineswegs immer „Arbeit“ zu sein braucht. Die Arbeit ist nicht die Wurzel der Musik, sondern ein Nebenstamm. Die Wurzel beider ist die allgemeine Körperbewegung, die sowohl in der Arbeit, wie in der Musikbetätigung wirksam wird, wenn auch — darin hat Bücher recht — beide vielfach in Verbindung stehen und sich gegenseitig unterstützen und in ihrer weiteren Entwicklung fördern. Denn schon im Individualleben zeigt, lange bevor der Mensch „Arbeit“ verrichtet, seine körperliche Betätigung rhythmische Gliederung. Das liegt im Wesen unsrer Muskulatur, die sich im Wechsel von Zusammenziehung und Ausdehnung betätigt. Daher finden wir schon beim Tiere und kleinen Kinde, welche eine „Arbeit“ im praktisch-wirtschaftlichen Sinne Büchers gar nicht kennen, rhythmische Bewegungen. Das Klopfen des Herzens, das Aus- und Einatmen, das Gehen, das Schwimmen und Fliegen vollziehen sich bereits bei den Tieren in regelmäßiger Rhythmik. Das ist eine in der angeborenen Anlage des tierischen Körpers bedingte Tatsache. Die strenge Regelmäßigkeit ist dabei weiter bedingt durch das von Mach und Uexküll hervorgehobene „Gesetz des kleinsten Kraftmaßes“, demgemäß sich die Betätigung unsrer Organe zumeist

in einer Weise auswirkt, daß mit einem Mindestmaß von Energieaufwand ein Höchstmaß von Leistung erzielt wird. Jedermann kann experimentell erproben, wie viel Kraftaufwand erspart wird, wenn man eine Tätigkeit rhythmisch ausführt im Vergleich zu einer un-rhythmischen Ausführung. Warum legen wir z. B. unsre Treppen mit regelmäßigen Stufen an? Weil es sich viel müheloser auf solchen Stufen emporsteigt als auf den unregelmäßigen Stufen eines steilen Bergspfadcs. Wenn wir etwa beschließen, mit unregelmäßigen Schritten zu gehen, so werden wir bald ermüden und ganz von selbst in regelmäßigen Rhythmus zurückfallen, weil dieser unsrer angeborenen Veranlagung entspricht.

Das zeigt sich jedoch nicht bloß bei praktischen Betätigungen, sondern auch bei jenen spielerischen, die wir als „Hörspiele“ kennzeichneten. Gibt man einem kleinen Kinde eine Rassel oder ein Glöckchen, so wird man bemerken, daß sich, ohne daß das Kind es beabsichtigt, ein gewisser Rhythmus einstellt, der noch sehr unvollkommen ist, aber durch die Muskelzusammenziehungen und -entspannungen bedingt ist. Ob dabei ein erhöhtes akustisches Wohlgefallen beim Kinde mitspielt, ist schwer zu entscheiden, aber wohl anzunehmen in Anbetracht der Tatsache, daß allen Erwachsenen ein regelmäßiger Rhythmus wohlgefälliger ist als eine ungeordnete Folge von Tönen. Der Grund dafür liegt ebenfalls darin, daß auch das Wahrnehmen von Tönen dem Gesetz des kleinsten Kraftmaßes unterliegt, daß wir auf diese Weise ein Höchstmaß von Reizen bei einem Mindestmaß von Anstrengung aufnehmen können.

Büchers Fehler liegt darin, daß er übersah, daß die Tonerzeugung sich nicht erst als Begleiterscheinung der Arbeit einstellt, sondern daß jede Musikerzeugung eine körperliche Betätigung voraussetzt und daß eine solche, ohne praktische Zwecke geübte Tonerzeugung als „Spiel“ lange besteht, ehe Arbeit geleistet wird, wie denn auch der Ausbau der rhythmischen Musik sich nicht in Verbindung mit praktischen, sondern entweder allein oder in Verbindung mit andern Kunstübungen, Tanz und Dichtung vollzieht, die jedenfalls nicht Arbeit sind, sondern zweckfreie, also „ästhetische“ Betätigung. Wir werden die Entwicklung der musikalischen Rhythmik weit besser aus ihrer Verbindung mit der tänzerischen und sprachlichen als mit der „Arbeits“rhythmik verstehen. Die Arbeit ist nicht die Mutter der musikalischen Rhythmik, sondern steht mit ihr nur in entfernter Verwandtschaft, während die tänzerische, dichterische und schauspielerische Rhythmik Schwestern der musikalischen Rhythmik sind. Die Mutter aller Rhythmik ist das allgemeine Lebensgesetz des kleinsten Kraftmaßes.

Die unterbewußte Bewegungswirkung des akustischen Rhythmus

An sich also ist die Rhythmisierung aller Tätigkeiten des Körpers wie der Seele eine vor-künstlerische und vormusikalische Tatsache, deren Grund darin liegt, daß sie bei einem Mindestmaß von Energieaufwand ein Höchstmaß von Leistung verbürgt. Sie kann sich in der Kunst, wo die Tätigkeit nicht einem äußeren Zwecke untergeordnet ist, sondern ihren Wert in sich selbst hat, sogar weit ungehinderter entfalten als bei Tätigkeiten, die einem äußeren Zweck dienen. Und hierin liegt der Grund, daß alle Betätigungen unseres Organismus, die sonst zu praktischen Zwecken verwendet werden, in viel stärkerer Weise rhythmisiert werden, sobald sie zu rein ästhetischen Zwecken geübt werden. Gewiß hat auch das außerästhetische Gehen, Laufen, Springen, Armbewegen usw. eine gewisse Rhythmik; diese kommt aber weit reiner heraus, sobald jene Tätigkeiten als Tanz nur um ihrer selbst willen geübt werden. Ebenso hat auch die Prosasprache eine gewisse Rhythmik, die sich jedoch in der Poesie straffer und regelmäßiger zusammenfaßt. Daher ist es nicht zu verwundern, daß auch die Tonerzeugung, sobald sie zweckfrei geübt wird, sich noch straffer rhythmisiert, als wenn sie äußeren Zwecken dient. Sowohl die Erzeugung wie die Wahrnehmung rhythmisierter Töne gestalten bei geringerer Anstrengung eine Erhöhung des Erlebens.

Diese auf den aufgezeigten gemeinsamen Grundlagen aller Rhythmik beruhende Verwandtschaft der Künste offenbart sich deutlich in ihrer Entwicklung, die nicht etwa völlig getrennt geschah, sondern eine gemeinsame Wurzel hat, wodurch sich das Gesagte bestätigt. Wenigstens die zeitlich verlaufenden Künste Tanz, Musik, Dichtung und Schauspiel sind nicht getrennt voneinander entstanden, sondern haben sich, wie die Ethnographie mit Sicherheit bei verschiedensten Völkern nachgewiesen hat, aus einer gemeinsamen Wurzel, die ich die „musische Urkunst“ nenne, erst allmählich herausentwickelt. Diese musische Urkunst ist zugleich Tanz, Musik, Dichtung und Schauspiel, und wenn die Reisenden sie kurzweg als „Tanz“ bezeichnen, so ist das eine unberechtigte Übertragung einer modernen Sondergattung auf einen weit umfassenderen Gesamtatbestand. Denn der „Tanz“ primitiver Völker ist fast nie rein körperliche Betätigung wie etwa ein moderner Walzer, sondern hat meist Schauspielcharakter mit geistigen Beziehungen und ist untrennbar auch mit musikalischer Betätigung verbunden. Es handelt sich um musikbegleitete Tanzbewegungen, die zugleich Kampf- oder Jagd- oder Werbungshandlungen schauspielerisch und oft auch sprachlich darstellen.

Unsere Fragestellung muß nun sein: wie sich aus dieser musischen Urkunst die Tonkunst allmählich herausgelöst bzw. wie sich der musi-

kalische Rhythmus allmählich verselbständigt hat. Dabei ist allerdings sehr wesentlich, daß diese Herauslösung des musikalischen Rhythmus nie in dem Sinne geschehen ist, daß alle Beziehungen abgebrochen worden wären. Im Gegenteil, es handelt sich nur um besondere Hervorhebung des rein klanglichen Rhythmus, der jedoch meist sowohl mit dem tänzerischen wie mit dem sprachlich-dichterischen Rhythmus verbunden bleibt. Auf diese Begleitererscheinungen der musikalischen Rhythmik gehen wir erst in den Kapiteln ein, wo wir vom Ausdruck und den Vorstellungswirkungen der Musik sprechen. Hier verweilen wir bei der untrennbaren Zusammengehörigkeit zwischen Bewegungsrhythmus und akustischem Rhythmus, die sowohl für die Erzeugung wie für das aufnehmende Erleben des scheinbar rein akustischen Rhythmus bestehen bleibt.

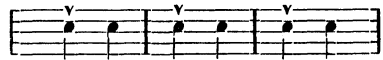
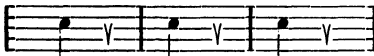
Für die praktische Erzeugung des Tonrhythmus ist die bewegungs-rhythmische Tätigkeit eine selbstverständliche Voraussetzung, sie ist jedoch theoretisch nicht überall genügend beachtet worden. Man kann sogar das Verhalten des Klavierspielers oder Geigenkünstlers, wenn sie stark rhythmisierte Musik aufführen, als eine Art Tanz ansehen, den sie vor oder mit ihrem Instrument ausführen. Ganz deutlich tritt das bei jeder Orchesteraufführung zutage, wo ja für die Regelung des Rhythmus eine besondere Person, der Kapellmeister, vorhanden ist, der im Grunde nichts anderes tut, als daß er den verborgenen Tanz, der in jedem Musikstück steckt, für seine Mitarbeiter sichtbar macht und ihr Spiel dadurch zusammenhält. Und nicht bloß für die Orchestermitglieder, auch für große Teile des Publikums ist dieser „Tanz“ des Kapellmeisters nicht unwesentlich, eben weil er ihnen die gehörte Rhythmik der Musik sichtbar durch Bewegungen verdeutlicht. Allzu derb aufgetragen, kann dieser „Tanz“ zwar stören; aber der Erfolg mancher Dirigenten, z. B. Nikischs, beruhte nicht bloß auf der musikalisch-geistigen Herausarbeitung der Werke, sondern auch auf ihrer tänzerisch-schauspielerischen Verdeutlichung und Verstärkung, die sie bewußt zu einem auch fürs Auge wohlgefälligen Tanze ausbauen. Die meisten Musiker pflegen sich die unterbewußte Rhythmusschematik dadurch zu verdeutlichen, daß sie den Takt mit dem Fuße oder durch Zählen verselbständigen, was beides durch Bewegungen geschieht und die Bewegungsgrundlagen aller akustischen Rhythmik heraushebt.

Aber nicht bloß die Erzeugung des musikalischen Rhythmus, auch seine Wahrnehmung ist stets wesentlich mit Bewegungen verbunden. Wir erleben den Rhythmus eines Musikstücks keineswegs bloß mit dem Ohr, sondern sozusagen mit dem ganzen Körper, im besondern durch mannigfache Begleitbewegungen. Zugespitzt formuliert ließe sich das aussprechen, daß wir nicht bloß mit Trommelfell und Gehörnerven den Rhythmus

wahrnehmen, sondern auch mit Herz und Lunge, mit Armen und Beinen. Die Volkssprache drückt das so aus, daß ein fester Walzer oder ein forscher Marsch einem „in die Glieder fahre“. Und man braucht nur ein naives Publikum beim Anhören stark rhythmischer Musik zu beobachten, um zu erkennen, wie da nur mühsam oder gar nicht die Neigung bekämpft wird, den Rhythmus mit Händen oder Füßen oder Kopfbewegungen mitzumachen. Das heißt: auch die Rhythmuswahrnehmung ist stets wesentlich ein Bewegungserlebnis; die Ordnungsschematik, auf Grund deren wir den Rhythmus als solchen erleben, ist eine unterbewußte Bewegungsbegleitung und dadurch eine Verstärkung des gehörten Rhythmus. Neuere Psychologen (Ribot, K. Groos, Müller-Freienfels) haben ausführlich dargelegt, daß alle Bewegungswahrnehmungen und -vorstellungen andeutende Mitbewegungen unfres Körpers, die durch besondere Apparate wissenschaftlich festzustellen sind, auslösen und daß diese Mitbewegungen den Gefühlscharakter des Erlebnisses mitbedingen und verstärken. Wir hören eine Tanzmusik nicht bloß, wir „tanzen“ unterbewußt innerlich durch andeutende Bewegungen mit; wir „verkörpern“ sogar den in jeder rhythmischen Musik steckenden unterbewußten Tanz durch Mitbewegungen. Unser Körper ist nicht bloß eine passive Antenne für die auf ihn einwirkenden Rhythmusreize, er ist auch ein aktiver Verstärker, der die akustischen Bewegungsantriebe in wirkliche, wenn auch vielfach nur andeutende Bewegungen überträgt. Rhythmuswahrnehmung ist stets ein, wenn auch unbewußtes Bewegungserlebnis.

Die rhythmischen Ordnungsformen der Musik

Nachdem wir den Bewegungscharakter aller Rhythmik, auch der scheinbar rein akustischen, kennen gelernt haben, wenden wir uns den Kunstformen zu, die in der Musik auf Grund dieser psychologischen Voraussetzungen entwickelt sind. Bezeichnen wir als Rhythmik jede geordnete Gliederung einer zeitlichen Tonfolge, so ist es an sich gleichgültig, wie diese Gliederung oder Abwechslung dargestellt wird, ob durch einfaches Aussetzen des Tones, ob durch dynamische Akzentgebung oder durch Veränderungen der Tonlänge oder der Tonhöhe.



Jede dieser Abwandlungen kann rhythmisierend wirken. In der neuuropäischen Musik (ebenso wie in der Poesie) überwiegt die dynamische Rhythmik, während in der antiken die quantitative, die Veränderung der Tonlänge, Rhythmusprinzip war. Indessen gibt auch in unsrer Musik das Zusammen- und Gegeneinanderwirken der verschiedenen Rhythmisierungsmöglichkeiten erst die lebendige Wirkung.

Die verschiedenen Elemente, deren regelmäßiger Wechsel den Rhythmus ergibt, werden nun im Hören zu Ganzheiten zusammengefaßt, zu Gruppen, die hier durch senkrechte Striche abgegrenzt werden und die wir Takte nennen. Man unterscheidet gerade und ungerade Taktarten, je nachdem es sich um Zweier- oder Dreiergruppen handelt. Vierer- und Sechsergruppen sind meist übergeordnete Zusammenfassungen jener Urgruppen, während fünfer- und Siebenergruppen in unsrer Musik nur ausnahmsweise verwendet werden. Das Überwiegen der dynamischen Rhythmisierung in unsrer Musik ist auch daran zu erkennen, daß wir im Takte zwischen schweren (betonten) und leichten (unbetonten) Taktteilen unterscheiden. Diese Art der Akzentuierung ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir auch eine gleichbetonte Tonreihe subjektiv akzentuierend als gegliedert auffassen, nicht nur in einfachen Taktgruppen, sondern auch in umfassenderen Gliederungen.

Wir sind damit bereits an die wichtige Tatsache herangekommen, daß jede rhythmische Reihe in größeren Gruppen weiter rhythmisiert wird, was die Theorie gewöhnlich, unter Einbeziehung der melodischen Linie, als Satz- und Periodenbildung bezeichnet, was man jedoch zunächst einmal als rhythmische Gliederung anzusehen hat, eine zeitliche dynamische Ordnung, von der die melodisch-harmonische Intervallfolge durchaus abhängig ist.

Wie es nämlich schwere und leichte Taktteile gibt, so gibt es auch schwere und leichte Takte, und die Zusammenordnung dieser zu einer rhythmisierten Gruppe gibt die sekundäre Rhythmisierung. Über dieser wölbt sich nun eine tertiäre, eine quartäre, wodurch die komplizierte Rhythmik unsrer Musik sich aufbaut. Diese rhythmische, d. h. dynamisch-zeitliche Gliederung ist die Grundvoraussetzung unsrer musikalischen Architektur, hier ist das Ordnungsschema geschaffen, dem sich die melodische Auf- und Abbewegung durchaus unterordnet.

Horch, was kommt von draußen rein? Holla hi, holla hol

The musical notation consists of a single staff in 2/4 time. The notes are: quarter note (H), quarter note (o), quarter note (r), quarter note (c), quarter note (h), quarter note (o), quarter note (m), quarter note (m), quarter note (t), quarter note (v), quarter note (o), quarter note (n), quarter note (d), quarter note (r), quarter note (a), quarter note (u), quarter note (s), quarter note (s), quarter note (e), quarter note (i), quarter note (n), quarter note (r), quarter note (e), quarter note (i), quarter note (n), quarter note (h), quarter note (o), quarter note (l), quarter note (l), quarter note (a), quarter note (h), quarter note (i), quarter note (h), quarter note (o), quarter note (l), quarter note (l), quarter note (a), quarter note (h), quarter note (o), quarter note (l). Below the staff are three empty lines for tablature or rhythmic notation.

Wird wohl mein Feins - liebchen sein. Holla hi a hol



In obigem einfachen Studentenlied heben wir das sich staffelnde rhythmische, d. h. zeitlich-dynamische Ordnungsschema heraus, das sich nochmals einem übergeordneten Schema einfügt. Hinzuzufügen ist, daß die weitergespannte rhythmische Gliederung der Musik sich wohl in der Regel in der Textmusik durch Verbindung mit der Textgliederung in Sätzen, Versen und Strophen ausgebildet hat, was Bezeichnungen wie „Satz“ und „Periode“ für Tongruppen noch festhalten. Das hat sich auch in die Instrumentalmusik übertragen, die bei uns meist ebenfalls die sich staffelnde Ordnung von Zweier-, Vierer- oder Achtergruppen aufweist, die das Grundschema unserer Musik bildet.

Die lebendige Bewegtheit des Rhythmusschemas

Allerdings nur das Grundschema, in dem die Regelmäßigkeit, die Einheit allein herausgehoben ist! Alle Form jedoch ist, das sehen wir: Einheit in der Mannigfaltigkeit, und erst das Hinzutreten der Mannigfaltigkeit macht das Schema zur Kunstform. Ich hebe daher zunächst einige der Mannigfaltigkeitsmomente heraus, die jenes Schema beleben.

Zunächst gibt es da dynamische Abwandlungsmöglichkeiten, die meist nicht notiert werden, die gefühlsmäßig und dem individuellen Ausdruck des Vortragenden überlassen sind. Die Staffelung des rhythmischen Gefüges ist nicht so zu verstehen, daß der Akzent der zweiten Stufe nun etwa genau doppelt so stark wie der der ersten sein müsse; im Gegenteil, auch hier gibt es mannigfache Änderungsmöglichkeiten, zum Teil bei Textmusik auch durch die Schwere der Worte mitbedingt, die ja beim Strophenliede nicht überall gleich ist, also daß die dynamische Rhythmisierung auch als Ausdruck des Textsinnes stark wechseln wird.

Neben die Stark-Schwachabwandlung tritt die Lang-Kurzabwandlung. Im allgemeinen hat im rhythmischen Gefüge die längere Note mehr Gewicht als eine oder mehrere kürzere. Dies Verhältnis, an sich der rein dynamischen Akzentgebung an Wucht nicht gewachsen, kann doch zu interessanten und prickelnden Belegungswirkungen führen.

So fällt in unserm Beispiel in Takt 2, 4, 6 die längere Note gerade auf den unbetonten Taktteil, und erst in Takt 8 fällt sie auf den betonten, damit dessen Charakter als Abschluß einer Periode verstärkend. Außerdem kommt in diesen Takten noch die melodische Hebung hinzu, die jene Durchkreuzung des Grundschemas noch verstärkt.

Damit sind wir bereits an die dritte, die Hoch-Tiefabwandlung herangekommen, die wir ausführlich erst später besprechen. Vorwegnehmend sei hier nur bemerkt, daß im allgemeinen hohe Töne bei gleicher Dynamik als betonter empfunden werden als die tieferen, und daß einem aufsteigenden Intervall als solchem stärkere Dynamik innewohnen scheint als einem niedergehenden (mit Ausnahme allerdings des Schlußtaktes, wo gerade das niedergehende Intervall einen Akzent im Sinne eines Zurruhekommens mit sich bringt). Indem nun in unserm Beispiel die in dem Auf und Ab der Melodie liegenden Schwereverhältnisse die rein dynamisch-zeitliche Rhythmik durchkreuzen, wird ebenfalls der Schemacharakter des Rhythmus gemildert.

Nehmen wir nun noch hinzu, wofür unser einfaches Beispiel keine Belege gibt, alle jene häufig verwendeten rein rhythmisch-dynamischen Abwandlungsmittel wie Auftakt, Synkopen, ferner bei polyphoner Musik den Zusammenklang mehrerer rhythmischen Reihen, so erkennen wir, welche außerordentliche Möglichkeiten unsre Musik bietet, um das Ordnungsschema zu beleben und zu bereichern. Denn dabei bleibt es: die Schematik ist eine Voraussetzung der Kunst, nicht selbst Kunst. Daher ist metronomische Genauigkeit nicht das Ideal, sondern Zerstörung der Kunst.

Wie aber im einzelnen die Rhythmik sich ausgestalten mag, stets finden wir die Grundlage aller Kunstform, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, in ihrer zeitlichen Gestalt als Dauer resp. Wiederholung im Wechsel wieder. Schon der einfache Rhythmus wiederholt sich zwar, aber in wechselnder Weise. Diese Abwandelbarkeit wird jedoch in ihren Möglichkeiten außerordentlich bereichert durch die Formengruppe der Melodik, der wir uns jetzt zuwenden. Jedenfalls aber ist die Rhythmik die erste „Formforderung“, die wir unbewußt an jede Tonfolge herantragen. Schon nach den ersten Takten, die wir hören, stellt unsre Seele in Gestalt unbewußter Erwartungen ihre Forderungen, die sofort negativ und unlustvoll ins Bewußtsein treten, sobald sie nicht erfüllt werden.

Die Melodik und die Hauptstadien ihrer Formentwicklung

Von so grundlegender Wichtigkeit die Rhythmik ist, die Musik fast aller Völker ist über sie hinausgeschritten, indem sie noch in einer zweiten Dimension die Vielheit der Töne in geordneter Reihung zusammenfügte: als Melodie. Ob es ganz unrythmische Melodien überhaupt gibt,

kann fraglich bleiben: es handelt sich stets nur um sehr freie, unregelmäßige Rhythmik, aber nicht um Rhythmenlosigkeit: auch die freiesten Rezitative und Kadenzen machen nur eine scheinbare Ausnahme, und ganz ohne rhythmische Akzente ist auch der Vogelsang nicht.

Jedenfalls ist für formstrenge Melodiebildung, wie sie in unserer Musik vorherrscht, geregelte Rhythmisierung Voraussetzung. Änderung der Rhythmik verändert eine Melodie weit mehr als Änderung der Intervalle.

Die in der Melodieform zur Rhythmik neu hinzukommende Dimension ist die der „Höhe und Tiefe“, wobei wir vorläufig von der raumbezogenen Bildhaftigkeit dieser Begriffe absehen, da wir das erst im nächsten Kapitel behandeln. Einerlei wie es mit dem Raumerlebnis bei den Tönen steht, wir verfügen jedenfalls über keine anderen Ausdrücke, um die Mannigfaltigkeit der durch größere oder geringere Schwingungszahl verschiedenen Töne und deren Beziehungen zueinander, die Intervalle, in Kürze zu bezeichnen.

Vier Tatbestände müssen jedenfalls auseinandergehalten werden, wenn wir die Entwicklung der Melodieform verfolgen wollen:

1. Das Festhalten und Wiederholen bestimmter Intervalle, auch in weitergespannter Zusammenfügung.
2. Die Einordnung der Intervalle in ein Skalensystem und der daraufhin entstehende Sinn für „Reinheit“ der Töne.
3. Die Festlegung der absoluten Tonhöhe.
4. Die schriftliche Fixierung der Melodie.

Die Intervalle der primitiven Melodik

Das Herausheben und Wiederholen bestimmter Intervalle, das keineswegs ein durchgebildetes System und vollkommene Reinheit der Intonation voraussetzt, findet sich bereits in der Tonerzeugung der Tiere und in der außerkünstlerischen Tonerzeugung des Menschen, in Sprache und Signalgebung. Schon der Umstand, daß wir das Singen verschiedener Vogelarten unterscheiden, beruht außer auf der Eigenart der Klangfarbe und der besonderen Rhythmik darauf, daß sich gewisse Tonfolgen, wenigstens ungefähr, wiederholen. Die Intervalle des Kuckucksrufs, des Hahnenkrähens vermögen sogar recht unmusikalische Menschen nachzuahmen, obwohl jene Intervalle stärker variieren, als man gemeinhin annimmt. Wieweit für die Tiere selbst das Wiederholen der Intervalle oder das wiederholte Hören gleicher Intervalle lustbetont ist, können wir nicht entscheiden.

Auch in der menschlichen Tonerzeugung spielten Intervalle, Formen der relativen Tonhöhenverschiedenheit, schon in außerkünstlerischer Ver-

wendung eine Rolle. Die Prosasprache hat eine „Satzmelodie“. Diese Bezeichnung ist anfechtbar, wenn man dabei an Melodie im Sinne unserer leitergebundenen Kunstmusik denkt; richtiger wäre es zu sagen, sie kennt Intervalle. Jede Volkssprache hat ihre eigne Tonhöhenabwandlung. Die Lautmelodie des Französischen ist eine andere als die des Russischen oder Deutschen. Ja, innerhalb des Deutschen gibt es eine Menge mundartlicher Melodieformen, von denen manche wie die sächsische, die nieder-rheinische, die ostpreussische besonders stark ins Ohr fallen. Genaue Untersuchungen dieser Satzmelodik bestehen kaum. In manchen Sprachen, besonders im Chinesischen, bedingen die Tonhöhenverschiedenheiten sogar — bei sonst gleicher Lautgebung — ganz verschiedene Bedeutung, und die Kunstform der Chinesischen Dichtung ist zum Teil auf den Wechsel zwischen hoher und tiefer Tonlage der Silben, also auf Intervalle, gestellt, wofür wir in europäischen Sprachen keine Analogie haben. Aber auch wir verwenden im Sprechen Intervalle zur Ausdruckswandlung des Gedankeninhalts, so z. B. im Fragesatz, indem wir die Stimme in die Höhe gehen lassen. Ebenso werden viele militärische Kommandos in deutlicher Intervallform gesprochen. Bei „Rechts-schwenkt“ steigt in der Regel die Stimme, bei „Still-gestanden“ senkt sich der Tonfall zumeist. Wieweit diese außermusikalisch-sprachliche Tonhöhenänderung auf die musikalische Einfluß geübt hat, wird später untersucht werden, wenn wir den Ausdrucksgehalt der Melodik erörtern.

Alle diese Intervalle sind jedoch nicht an eine feste Leiter gebunden, sie sind nicht „rein“ im Sinne unsres Tonsystems, und es ist nicht falsch, diese Forderung nach Reinheit überhaupt auf die systemfreie Intervallbildung zu übertragen, wie wir sie in der Musik primitiver Völker finden. Obwohl ein ziemlich monotones Singen die Musik der Primitiven weitgehend charakterisiert, findet sich daneben zumeist ein Abwandeln der Tonhöhe, wenn auch überwiegend in kleinen Tonschritten, die dann in hartnäckiger Wiederholung etwas wie eine primitive Melodie ergeben. Auch wo keinerlei Skalenbildung vorliegt, bilden sich doch feste Prägungen heraus, also daß jeder Kulturkreis eine charakteristische Intervallbildung hat, nach der man ihre Gesänge unterscheiden kann wie die der Vogelarten. Erst wenn größere Intervalle, Oktave, Quint und Quart regelmäßig verwendet werden, darf man annehmen, daß ein unterbewußtes Skalengefühl mitgespielt hat, demzufolge sich diese Intervalle leichter und mit einer gewissen Regelmäßigkeit treffen lassen. Solche Intervalle, meist absteigend, charakterisieren die Indianermelodien.

Es kann hier nicht Aufgabe sein, in vergleichender Absicht primitive Gesänge zusammenzutragen: psychologisch wichtig ist vor allem die Frage,

weshalb denn Tonfolgen mit fester Intervallbildung der willkürlichen Tonabwandlung vorgezogen werden. Handelte es sich bloß um Ausdruck, so hätte unregelmäßiges Schreien oder Heulen genügt; die Gründe für die Formgebung liegen also im Eindruck, darin, daß ein geformter Schallausdruck angenehmer empfunden wird. Wieder haben wir auch hier auf das Grundgesetz des kleinsten Kraftmaßes zurückzugreifen, demgemäß wir als Vorzüge einer geordneten Form die Möglichkeit leichten Auffassens und leichten Behaltens erkannten. Verwendet das Singen ungefähr gleiche Tonstufen, so ist jede neue Melodie, die sich deren bedient, leichter aufzufassen und zu behalten, weil ihre Elemente ja bekannt sind. Das kann jeder leicht nachprüfen; denn wir erfassen und behalten eine in diatonischer Leiter sich bewegende Melodie weit leichter als einen primitiven Gesang oder auch modern-atonale Tonfolgen. Das Wechselspiel zwischen Neuheit in der Wiederholung, von Neuerregung und Wiedererkennen aber löst Lustgefühle aus. Ferner hat eine geprägte Melodie den Vorzug, daß sie sich mühelos stets jedem, dem sie sich eingepägt hat, zur Verfügung stellt. Dazu kommt das gesellschaftliche Moment, daß ein Zusammensingen sich weit besser in geprägten Formen vollzieht. Und außerdem geschieht dadurch, daß überhaupt feste Formen beachtet und behalten werden, eine Auswahl dahin, daß eindrucksvollere Melodien sich fester und dauernder einprägen als matte, und sie gewinnen wiederum dadurch, daß sie oft gesungen werden. Auch bei uns ist oft nicht leicht zu entscheiden, ob wir eine Melodie darum behalten, weil wir sie hübsch finden, oder ob wir sie darum hübsch finden, weil wir sie oft hören und sie sich darum einprägt. Kurz, die Bevorzugung von bestimmten Intervallfolgen vor ganz ungeordnetem Singen hat nicht einen Grund, sondern mehrere, die bei aller Formgebung eine Rolle spielen: Leichtauffaßbarkeit, Leichtbehaltbarkeit, Freude am Wiedererkennen, Bewertung der eindrucksvollsten Tonfolgen. So können sich auch ohne bewußte Systematik rein aus der Praxis heraus gewisse feste Tonstufen herausbilden, die, wenigstens für die größeren Intervalle Oktave: Quinte, Quarte schon eine Stütze in jenem Konsonanzgefühl, dem Bewußtsein für Verwandtschaft, finden, auf dem dann die systematische Leiterbildung aufbaut.

Die Ausbildung fester Tonleitern

Die Kunstmusik der meisten Kulturvölker erhebt sich dadurch über die außerkünstlerische und primitiv-musikalische Tonhöheabwandlung, daß sie die Intervallbildung in ein System bringt, was Heraushebung bestimmter Intervalle und eine „Tonleiter“ einschließt.

Wie diese Systematisierung der Tonmannigfaltigkeit historisch vor sich gegangen ist, kann nicht überall mit Sicherheit festgestellt werden, weil sie in Frühzeiten geschah, in die unsre Urkunden nicht hinabreichen. Als sicher darf man nur annehmen, daß sich dieser Vorgang nicht an der Vokalmusik, sondern an der Instrumentalmusik zuerst vollzogen hat, und zweitens, daß überall verstandesmäßige Berechnung eingegriffen hat, die zunächst gewisse „natürliche“, d. h. physikalisch feststellbare Intervalle heraus hob, in der weiteren Gliederung der Tonkala aber frei konstruierend verfuhr.

Nach Ausweis der verschiedensten exotischen Musiksysteme kann angenommen werden, daß die Systematisierung der Tonhöhe, die Gliederung der ungebrochenen Tonreihe nicht an den kleinen Intervallen (Sekunde, Terz), sondern den großen (Oktave und Quint), zuerst eingesetzt hat, in denen sich eine natürliche Gliederungsmöglichkeit der Tonreihe besonders in der Instrumentalmusik aufdrängen mußte. Denn es ist bedingt in der Eigenart der verschiedensten Musikinstrumente, daß sich daran die deutlichsten Gliederungen der Tonreihe herausheben mußten: Oktave und Quinte, später auch Quarte und Terz. Der Flöten- oder Schalmeyenspieler mußte bemerken, daß er bei stärkerem Anblasen ohne Änderung der Fingerstellung auf den Tonlöchern einen Ton erzeugte, der dem ersten sehr ähnlich, jedoch in der Tonhöhe verschieden war. Diese Ähnlichkeitsbeziehung der Oktave zum Grundton wird durch unser Gehörorgan unmittelbar erkannt. In höherer Tonlage kann in gleicher Weise auch die Quinte erzeugt werden. Noch deutlicher mußten die Saiteninstrumente dazu führen, diese Intervalle herauszuheben. Durch leichtes Aufsetzen des Fingers an bestimmten Punkten lassen sich auf einer gestrichenen Saite die Flageolett-Töne erzeugen, Oktave, Quint in höherer Lage usw. Ebenso merkte man, daß jede Kürzung der Saite in dem mathematischen Verhältnis von 1 : 2 oder 1 : 3 ebenfalls Oktave und Quinte, d. h. Töne von einer hohen Ähnlichkeit bei wechselnder Tonhöhe, bewirkte. Der Überlieferung nach ist es Pythagoras gewesen, der diese Tatsachen im Abendland als erster studierte und dem dabei eine Ahnung der mathematisch berechenbaren Naturgesetzlichkeit überhaupt aufgegangen sein soll. Aber da die meisten exotischen Tonleitern, auch die von Völkern, die keinerlei Beziehungen zum abendländischen Kulturkreis haben, bei sonstiger Verschiedenheit der Skalen doch Oktave, Quint und manchmal auch Quartan hervorheben, so ist anzunehmen, daß sich diese Heraushebung im Anschluß an die genannten physikalischen Beobachtungen vollzogen hat.

Indessen wären jene physikalischen Verhältnisse nie beachtet worden, wenn jene Intervalle nicht auch psychologisch herausgehoben wären.

Wenn man in der Psychologie den Begriff der „Converwandtschaft“ einführt, so ist damit der Tatbestand nur bezeichnet, nicht erklärt. Wir bezeichnen damit den Umstand, daß nicht nur im gleichzeitigen Erklingen Oktaven und Quinten vielfach für einen Ton gehalten werden, sondern daß sie auch bei aufeinanderfolgenden Ertönen einander ähnlich erscheinen. Daß das Zusammenfallen der Obertöne dabei eine Rolle spielt, kann zugegeben werden, doch ist fraglich, ob es allein die Tatsache begründet. Der Ähnlichkeitseindruck ist offenbar ein im Bau unsres Gehörorgans angelegter Tatbestand, den wir vorläufig nicht weiter erklären können, der jedoch seinerseits mancherlei zu erklären vermag.

Er erklärt zunächst, daß auch im vokalen Gesang jene physikalisch herausgehobenen Intervalle bequemer zu treffen sind, was man leicht feststellen kann, indem Leute, die eine Sext oder Septime nicht treffen würden, eine Oktave als solche sofort erkennen und singen können. Jedenfalls haben wir die physikalische und psychologische Verwandtschaft des Grundtons zu Oktave und Quinte als natürliche Unterlage der Skalenbildung anzusehen, was durch die fast universelle Verbreitung dieser Intervalle als Ecksteine der Skalen bestätigt wird.

Allerdings geht die „natürliche“, d. h. physikalisch-psychologische Verankerung der Tonleitern nur soweit. Denn in der weiteren Aufteilung der Oktave oder Quinte unterscheiden sich die einzelnen Kulturkreise so, daß wir auf willkürliche, errechnete Teilung schließen müßten, selbst wenn wir nicht wüßten, daß vielfach zahlenmystische Vorstellungen eingegriffen haben. Besonders die heiligen Zahlen 5 und 7 haben da eine Rolle gespielt, die z. B. mit der Zahl der Finger oder der Planeten in Beziehung gesetzt wurden. So ist die älteste Tonleiter Chinas eine halbtönefreie, fünfstufige Gliederung der Oktave gewesen, der erst später noch zwei Halbtöne eingefügt wurden. In Java gibt es unter anderen die siebenstufige Pelog-Tonleiter, die in für unser Ohr „unreinen“ Stufen die Oktave in sieben Abschnitte teilt, während die siamesische Oktaveskala in sieben gleiche Tonschritte aufgeteilt ist. Das indische und auch das arabische System verwenden Vierteltöne in der Gliederung der Oktave. Überhaupt spielen in viele exotische Skalen, von uns aus gesehen, „enharmonische“ Töne hinein. Auch das griechische System war von unserm stark verschieden. Wohl verwendet es auch die Oktave als Abgrenzung der Skalen, die von oben nach unten gerechnet wurden, sich jedoch von einander durch die Lage der Halbtöne unterschieden und zunächst wieder in zwei Tetrachorde und im ganzen in acht Tonschritte gegliedert waren.

Auch die neuuropäische Tonleiter ist nicht völlig auf „natürlichen“, d. h. physikalischen Grundsätzen aufgebaut, obwohl sie sich mehr an die als Obertöne gegebene Konsonanzordnung hält als die meisten exotischen

Skalen. Bekanntlich ist sie durch den sog. Quintenzirkel gewonnen; doch ist dieser Ausbau der diatonischen und dann der chromatischen Tonleiter nicht konsequent, denn in der Mitte des Quintenzirkels läßt man die enharmonische Verwechslung eintreten; d. h., man vertauscht Ges und fis usw. Damit wird zwar die gleichschwebend „temperierte“ Stimmung unsrer Musik gewonnen, es wird jedoch die streng musikalische Exaktheit durchbrochen, also daß sich auch unsre Skala nicht rühmen darf, auf rein physikalischen Maßverhältnissen aufgebaut zu sein. Die Gewöhnung, die Kultur, erweist sich auch bei uns stärker als die Natur; unsre Tonleiter ist nicht ein rein physikalisches, sondern auch ein kulturell-historisches Erzeugnis.

Das verhindert jedoch nicht (so wenig wie bei den noch freier mit den „natürlichen“ Tonbeziehungen umspringenden erotischen Völkern), daß ästhetisch diese Tonleiter zum vollwertigen Formschema wurde. Hatte man erst eine als allgemein anerkannte Tonleiter, so war damit auch die Möglichkeit gegeben, die Intervallgebung und damit eine Melodie weit bestimmter festzulegen, als das ohne solche unterbewußte Systematik möglich war. An Stelle des ungefähren Höher oder Tiefer hatte man jetzt ein festes Ordnungssystem, das wir als Voraussetzung jeder künstlerischen Formbildung erkannten. An Stelle unübersichtlicher Mannigfaltigkeit trat die Tonkala mit festen Stufen als Ordnungs- und Einheitsregelung. Der daran sich entwickelnde Sinn für Reinheit der Töne gab die Möglichkeit einer einheitlichen Kontrolle der Intervallführung. Durch Übung in solchem leitergebundenen Musizieren wurde ein unterbewußtes Skalengefühl Allgemeingut, wie wir es in Kulturkreisen zwar nicht als theoretische Erkenntnis, aber als praktische Voraussetzung alles Musizierens finden. Unter dem Einfluß systematisierten Musizierens pflegen bei uns auch Kinder und ganz ungebildete Leute, die nie etwas Theoretisches von einer Tonkala gehört haben, dennoch ganz im Sinne dieser Tonleiter zu singen und unreine Tongebung als solche zu erkennen.

Werfen wir von hier aus einen Blick auf die in unserer Zeit viel erörterte Frage, ob es möglich sei, statt der bisher üblichen diatonischen und chromatischen Skalen ganz neue Skalen, etwa gar Viertel- und Achteltonskalen, einzuführen, so darf man diese Versuche nicht etwa unter Hinweis auf die „natürliche“ Grundlage der alten Skalen zurückweisen. Denn erstens ist, wie gezeigt, auch unsre Gebrauchsskala nur zum Teil „natürlich“; sie ist zum Teil auch verstandesmäßig erdacht; zweitens aber beweist der Umstand, daß sich unser Ohr an erotische Tonarten gewöhnen kann, daß grundsätzlich die Möglichkeit besteht, auch neue Skalen bei uns einzuführen. Die Einführung ganz neuer Tonleitern ist keine Rechtsfrage, sondern eine Machtfrage. Das heißt,

es wird sich darum handeln, ob es den Neutönern gelingt, ihre Skalen dem Publikum aufzuzwingen. Haben sie diese Macht, dann wird sich das Publikum an die neue Musik gewöhnen, und deren „Recht“ ist erwiesen. Psychologisch besteht diese Möglichkeit; die Entscheidung aber ist eine soziologische Frage, d. h. die, ob das Publikum mitgeht. Die Musikgeschichte beweist, daß das Publikum, wenn auch zögernd und widerstrebend, sich von der Diatonik immer mehr zur Chromatik hat hinführen lassen. Immerhin handelt es sich bei der Einführung der heute vorgeschlagenen Skalen um so radikale Änderungen, daß es fraglich ist, ob sich das Publikum diese aufrötigen lassen wird, zumal die Revolutionäre selbst nicht einig in ihren Umsturzwersuchen sind. So stehen wir heute vor der Tatsache, daß eine ganze Reihe von Komponisten mit neuen Skalen auftreten, für die sie jeweils auch einen kleinen Kreis von Anhängern finden; aber es erscheint fraglich, ob sie gegen die Macht der Überlieferung durchdringen. Zur Zeit jedenfalls sieht es nicht so aus. Alle Kultur wandelt sich, aber nicht willkürlich, sondern mit einer gewissen „Stetigkeit“. Nur was auf dieser stetigen Linie liegt, setzt sich durch. So kühn die Neuerungen etwa des späteren Beethoven oder R. Wagners den Zeitgenossen schienen, rückblickend sehen wir sie als Stufen einer stetigen Entwicklung. Dieses Fehlen der „Stetigkeit“ ist es, was die Neuerungen der meisten „Atonalen“ als willkürlich erscheinen läßt.

Die Festlegung der absoluten Tonhöhe

Das in der beschriebenen Weise entstandene System der relativen Tonmannigfaltigkeit hinge jedoch in der Luft, wenn ihm nicht ein absoluter Halt gegeben würde. Diese absolute Festlegung der Tonstkalen ist bei uns durch Übereinkunft im sog. Kammerton geschaffen. Die Griechen sollen einen solchen nicht gehabt haben, und es bleibt dann fraglich, ob wir ihre Melodien in Hinsicht ihrer absoluten Höhe richtig wiedergeben. Als psychologischer Tatbestand ist bei uns die absolute Tonhöhe nur für jene Personen lebendig, die das „absolute Gehör“ haben, das selbst bei Berufsmusikern sich nicht überall findet und vermutlich mehr mit der Klangfarbe als den rein tonalen Eigenschaften zusammenhängt, da viele Musiker das absolute Gehör zwar für ihr Instrument, nicht aber für andere Instrumente oder für Gesang haben. Dagegen spielt in andern Musikulturen — z. B. in China — auch die absolute Tonhöhe eine größere Rolle. Auch hier griff die Berechnung ein, da man das musikalische System der gleichen Maßnorm unterwarf wie die Feldabmessung oder die kultische Architektur. Die Messung von Instrumenten ergibt, daß — wie v. Hornborstel

zeigte — in Ostasien, in Ägypten, in Peru die gleiche Norm (230 mm) herrschte, was auf uralte Verbundenheit dieser Kulturen hinweisen mußte. In China heißt die akustische Norm Huang-chung (Gelbe Glocke) und entspricht einem Ton von 366 Schwingungen. So wichtig für die Praxis des Musizierens die Festlegung der absoluten Tonhöhe ist, psychologisch kommt eine Änderung der absoluten Höhe, worin sich eine Melodie bewegt, für die meisten Hörer erst dann zum Bewußtsein, wenn es sich um sehr große Verschiedenheiten handelt (wenn etwa eine Sopranarie in Altlage gesungen wird). In solchem Falle ändert sich die Klangfarbe und damit auch die Stimmung. Man könnte paradox sagen, zumeist wird die absolute Tonhöhe einer Melodie nur in ihrer Bezogenheit auf eine andere Tonlage bewußt.

Die schriftliche Festlegung der Melodie und ihre Wirkung

Einen bedeutsamen Schritt der Festlegung der Töne und damit auch der Formgebung vollzog man mit der schriftlichen Erfassung von Tonfolgen. Die Griechen schrieben die Intervalle mit Buchstaben, die in wechselnden Stellungen und Formen die diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne mehrerer Oktaven bezeichneten, allerdings verschieden für Instrumental- und Vokalmusik. Die frühmittelalterlichen Neumen (deutsch „Winkel“) waren wesentlich Anweisungen für den Vortrag, die jedoch weder Intervalle noch Tondauer genau bezeichneten. Die heutige Linearnotation knüpft man an den Namen des Guido d'Arezzo (um 1000). Da ich keine Geschichte der Noten schreibe, habe ich nur den Einfluß der Schrift auf die Musikentwicklung psychologisch festzustellen. Dieser besteht erstens in der Ermöglichung einer geschlosseneren Überlieferung, zugleich aber auch einer weiteren Verbreitung des Melodienschatzes, und in erhöhter Individualisierung der Musik. Wir können das durch Vergleich der in schriftloser Überlieferung sich forterbenden „Volks“liedkunst mit der aufgezeichneten Kunstmusik feststellen. Das ungeschriebene Volkslied erbt sich gewiß auch über viele Geschlechterfolgen fort, aber doch nur in begrenzter Zahl von Melodien, die zudem stark schwanken, zugleich aber auch stark vereinfacht werden. Wie Münzen, die viel umgehen, verlieren sie die ursprüngliche Prägung. Dabei ist die Auswahl des Wertvollen stärker, da Unlebendiges rasch verstimmt. Anders in der notierten Musik. Hier wird weit mehr erhalten, als auch das stärkste Gedächtnis zu bewahren vermag, und zwar in der besonderen Form, die der Schöpfer geprägt hatte. Daher ist die ungeschriebene Musik meist anonym und vereinfacht, erst die Notenschrift gibt die Möglichkeit, persönlich geprägte Musik zu bewahren

Wegen der Akzentuierung kann es nicht in $\frac{4}{4}$ -Takt geschrieben werden. Das Prinzip der Wiederholung ist psychologisch=ästhetisch durch die erhöhte Einprägbarkeit begründet und spielt auch in der bildenden Kunst, vor allem der Ornamentik, eine sehr wichtige Rolle. Die Musik der meisten Völker, auch des unsrigen, bedient sich der Wiederholung in mannigfachster Verwendung. Bis in unsre Rondo- und Sonatenform spielt sie hinein. Ein auf jede Wiederholung verzichtendes, immer neue Motive verwendendes Musikstück würde verwirrend wirken.

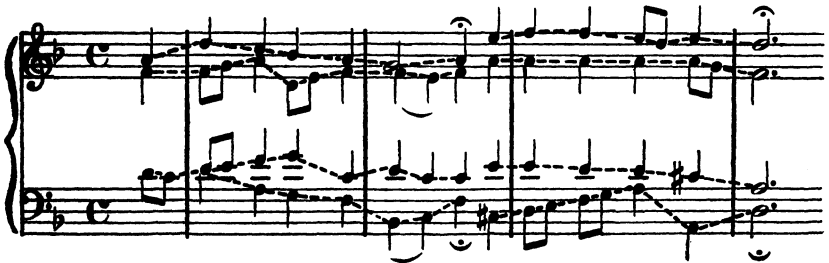
Indessen ist die genaue Wiederholung der Tonfolge bereits in der primitiven Musik vielfach durchbrochen und ist systematisch in unsrer Tonkunst ersetzt durch die variierte Wiederholung. Wir erkannten als Grundgesetz aller ästhetischen Ordnungsform die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Die Motiv- und Melodiebildung unsrer Musik verwendet daher wenigstens in kleinern Formen selten die getreue Wiederholung, sondern die Variation innerhalb einer gewissen Einheit und zwar so, daß sich oft eine gewisse Gegensätzlichkeit der Melodieteile ergibt. Daher spricht man zuweilen mit Übertragung eines Formgesetzes aus der bildenden Kunst von „Symmetrie“. Das ist nur unter Einschränkungen zulässig; denn eine genaue Symmetrie gibt es in der Musik nur sehr selten. Zumeist handelt es sich um „gegenläufige Entsprechung“, wobei ein zweiter Teil eines Motives nur in ungefährrer Gegenbewegung gegen einen ersten Teil kontrastiert ist. Diese Grundform der kontrastierenden Entsprechung herrscht auch in der bildenden Kunst. Sehen wir von Ornamentik und Architektur ab, wo die genaue Symmetrie überwiegt, so finden wir als Formprinzip fast aller gegenständlichen Gemälde das der gegenläufigen Entsprechung. Genaue Symmetrie wäre langweilig und gewaltsam; sie wird ersetzt durch eine Ordnung der Linien und Bewegungsantriebe, die sich einerseits entsprechen, andererseits jedoch stark abgewandelt und kontrastiert sind. Ich gebe als typisches Beispiel, an dem diese gegenläufige Entsprechung deutlich wird, eine Skizze des Westgiebels des Athenatempels in Agina.



Obwohl in diesem archaischen Gebilde die Darstellung sich stark der Symmetrie annähert, ist diese doch nirgends genau durchgeführt, sondern in die Form freier gegenläufiger Entsprechung aufgelöst. Man beachte z. B. die stark kontrastierenden Linien der Speere oder die Entsprechung

der Schilde und Bogen, während die freiere Bewegung des in der Mitte dem Verwundeten zu Hilfe Eilenden die reine Symmetrie durchkreuzt, die andrerseits durch die in der Mittelachse stehende Göttin besonders betont ist.

Ganz Ähnliches finden wir, wenn wir ein Gebilde unsrer Musik betrachten: auch hier nirgends schematische Symmetrie, wohl aber gegenläufige Entsprechung der Linienführung und damit der Bewegungsrichtungen. Ich nehme einen Bach'schen Choral und ziehe dabei durch Linien die Stimmführung nach:

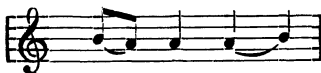


Vergleicht man dies Musikstück mit dem Relief, so fällt auf, daß in beiden Fällen die Formwirkung durch ein geordnetes Spiel von Linien erreicht wird, das hier in der Mitte durch die Fermate gegliedert ist, im übrigen aber nicht genau, sondern nur ungefähr in beiden Hälften sich entspricht. Eben durch diese innerhalb einer gewissen Ordnung freiere Bewegung wird der Eindruck des Lebendigen in beiden Künsten mit völlig verschiedenen Mitteln erweckt.

Indessen müssen wir noch eine wichtige Ergänzung machen. Wenn wir von „Nacheinander“ der Töne sprechen, so ist damit nicht gemeint, daß wir die objektiv einander folgenden Töne auch subjektiv nur nacheinander auffassen, nein, eine Melodie ist nicht eine bloße Folge vereinzelter Töne, sondern eine Ganzheit, bei der in den Einzeltönen doch das Ganze mitgehört wird. Denn unsre Seele hat ja nicht bloß die Fähigkeit eine Folge von Einzelreizen wahrzunehmen, sie hat auch die Fähigkeit, das eben Gehörte nachklingen zu lassen und das Vergangene mit Gegenwärtigem zu verschmelzen. Jeder Eindruck wirkt als „Nachbild“ und als „Erinnerung“ über die Zeit des augenblicklichen Reizes hin nach; eine Melodie wird zur Melodie, d. h. einer Ganzheit, erst dadurch, daß in uns die früheren Töne irgendwie im Bewußtsein nachwirken, auch wenn die folgenden bereits ertönen. Der Gesamteindruck einer Melodie ist mehr als zusammenhangslose Summierung ihrer Teile, vielmehr wird alles Spätere auf das Frühere zurückbezogen, ja es wird

Kommendes erwartet, d. h. vorweggenommen, so daß uns die Melodie doch ungeachtet der objektiven Aufeinanderfolge subjektiv eine gleichzeitige Ganzheit ist. Wir würden die Gegenbewegung nicht als Gegenbewegung empfinden, wenn die Urbewegung nicht im Bewußtsein nachwirkte. Durch diese unterbewußte Nachwirkung wird uns eine Folge von Tönen erst zur „Form“, d. h. zur Einheit in der Mannigfaltigkeit, wobei die Rhythmus- und Skalenordnung das unbewußte, aber das Bewußtsein doch beeinflussende Ordnungsschema abgeben. Nur auf Grund dieses rückgreifenden Bewußtseins wird eine Variation erst als „Variation“ erlebt. Wir werden später sehen, wie im „Harmoniebewußtsein“ diese Verganzheitlichung zu weiteren Formen geführt hat.

In der bildenden Kunst hat das System der Ordnungslinien aber nicht nur die Aufgabe der inneren Gliederung, sondern auch der äußeren „Rahmung“. Man beachte, welche formgebende Bedeutung bei den meisten Tafelbildern der Rahmen hat, der das senkrecht-waagrechte Ordnungssystem nicht bloß nach innen verdeutlicht, sondern auch das Bild nach außen hin abschließt. Auch die Melodieform kennt eine „Rahmung“, insofern Anfang und Schluß als solche hervorgehoben und aufeinander bezogen werden. Wichtiger noch als der Anfang ist der Abschluß. Schon in der primitiven Musik finden wir daher bestimmte, typische Schlußformen. So gibt es schon in der Weddamusik Schlußformeln, denen ein „Vorbau“ vorausgeht, dessen leichter Ton regelmäßig der tiefste ist, während der Schluß oft in dem mittleren Ton erfolgt, z. B.



Solche stereotypen Schlußformeln dienen der Rahmung, d. h. dem Abschluß der Form und fehlen auch in andern Musikkulturen nicht. Man denke z. B. an die pompösen Schlüsse, wie sie besonders die Barockmusik liebt.

In unsrer Musik haben wir die Rückkehr in den Ausgangston, der zumeist der Grundton der verwendeten Skala, resp. Tonart ist, wobei allerdings der harmonische Unterbau mitwirkt. So entsteht eine „Bogenwirkung“, die dadurch als Abschluß wirkt, daß die melodische Linie sozusagen in die Ausgangslage einmündet. Auch hierfür bietet die bildende Kunst bezeichnende Entsprechungen.



Von diesen beiden Linien empfinden wir die erste als abgeschlossen, als in sich ruhend, während der zweiten der Eindruck des Unabgeschlossenen, nicht zur Ruhe gekommenen anhaftet. Ähnlich ist's in der Musik, wo der Grundton kraft der durch ihn charakterisierten Tonart in der Erinnerung festgehalten wird und die Einmündung der Melodie in die Ausgangslinie jenes Bewußtsein der „Gerahmtheit“ der Form erzielt.

Natürlich ist die Bezeichnung der Melodie als Folge von Tönen nur mit Einschränkung richtig; denn ganz abgesehen von der gefühlshaften Belebung und Ausdeutung, wovon später zu sprechen sein wird, besteht nicht nur im Ganzen der Tonfolge, sondern auch zwischen allen Einzeltönen ein bestimmtes Spannungsverhältnis, das man psychologisch auf ein unterbewußtes Skalengefühl zurückführen könnte, von dem sich alle Einzeltöne abheben wie von dem unterbewußten Linien-system, das wir an alle Raumformen herantragen.

In allen musikalischen Formeln kehrt das Grundprinzip der zeitlichen Ordnung: Dauer, resp. Wiederholung im Wechsel wieder. Und zwar bewirkt der Rhythmus in der Regel das Vereinheitlichend-Dauernde, die Melodie den Wechsel. Aber beides nicht in einseitiger Weise; denn wie der Rhythmus selbst auch Wandlungsmöglichkeiten in sich birgt, so die Melodie auch Wiederholungsmöglichkeiten. Erst das Zusammenwirken von Rhythmik und Intervallführung macht die Tonfolge zur Melodie.

Vorharmonische Gleichzeitigkeitsformen

Die Tonkala und die in ihr sich bewegende Melodie sind — wenigstens in der abendländischen Musik — Auseinanderlegung der im Grundklang mitschwingenden Obertöne. Indem als Erinnerung und Erwartung Grundton und Skala aus dem Unterbewußtsein ins Bewußtsein wirken, ist die Melodie, wie wir sahen, nicht bloß Formung einer Folge von Tönen, sondern Gleichzeitigkeitsform. Jedenfalls ist sie aus derselben Quelle, der unterbewußten Harmonie des Einzelklangs, entsprungen, aus dem sich das dritte Formsystem unserer Musik, das in Gleichzeitigkeit wirkende Harmoniesystem ableiten läßt. Unser Akkordsystem beruht, ebenso wie die Skala, auf gewissen, bereits in den Einzeltönen gegebenen „natürlichen“ Verhältnissen, wenn diese auch auf Grund künstlicher Übereinkunft ausgebaut sind. Und wie wir zeigten, daß in der Melodie neben dem Nacheinander auch Gleichzeitigkeitswirkungen mitspielen, so werden wir zeigen können, daß auch in den Akkorden ein Streben nach Weiterführung steckt, das in unserer Harmonielehre systematisch entwickelt ist.

Dabei wäre es irrtümlich zu meinen, daß primitive und erotische Kulturen keinerlei Gleichzeitigkeitsformen in ihrer Musik besäßen. Nur eine Systematisierung der Zusammenklänge im Sinne unsres Harmoniesystems fehlt. Vor allem als dynamische Abänderung findet sich auch in der primitiven Musik die Gleichzeitigkeitswirkung mehrerer Töne. Wenn ein Gesang durch begleitende Pauken- oder Beckenschläge rhythmisiert wird, so ergibt sich dabei ein Gleichzeitigkeitsklang, der jedoch nur nach seinen dynamischen, nicht nach harmonischen Werten geschätzt wird. Sogar grellste Disharmonien stören dabei nicht. Psychologisch dürfte der Fall ähnlich liegen wie etwa in unsrer Militärmusik, wo die Töne der großen Trommel oder der Becken auch vom naiven Hörer nicht als Teile eines Akkords, sondern einfach als dynamische Akzente erlebt werden. Manchmal scheint bei primitiven Völkern in Sekundengängen geradezu die „Rauhigkeit“ der Töne gesucht zu werden.

Das folgende, von Boas phonographierte Bruchstück eines Tanzgesangs der Kakiutl zeigt außer der interessanten Rhythmik auch Zusammenklänge, die aber sicher nicht als „Akkorde“ gehört werden:



Immerhin, so gewiß der primitiven und der erotischen Musik ein Harmoniesystem in unserm Sinne fehlt, es gibt doch Vorstufen dazu, wie ja auch in der europäischen Musik dem ausgebauten Harmoniesystem eine Polyphonie und Kontrapunktik vorausging, aus denen sich allmählich unser Harmoniesystem entwickelt hat.

Eine einfache Polyphonie stellt sich ohne, ja gegen die Absicht ein, wenn Männer und Frauen die gleiche Melodie singen wollen und sich dabei in Oktaven bewegen. Für unkritisches Hören ist das Homophonie; erst wenn die Doppelheit der Tonbewegung bewußt als reicher und schöner erlebt wird als wirkliche Homophonie, stehen wir am Anfang eines polyphonen Formbewußtseins. Über diese Stufen sind viele erotische Tonssysteme und auch das griechische kaum hinausgelangt; denn was die Griechen Instrumentalbegleitung des Gesangs nannten, war im wesentlichen eine der Gesangsmelodie gleichlaufende Begleitung in der Oktave durch Flöten oder Kithara. Quinten- und Quartensparallelen werden auch in der Musik der Neger und Indianer beobachtet und spielten in der frühmittelalterlichen Musik eine große Rolle, obgleich sie später verboten wurden, wohl darum, weil sie nicht ganz leicht als Doppelführung zu erkennen waren und die Klarheit der polyphonen Stimmführung dadurch beeinträchtigt wurde.

Die Polyphonie als Polymelodie

Die Entwicklung der Nebeneinanderform in der europäischen Musik hat sich nicht direkt als Affordbildung vollzogen, sondern sozusagen auf dem Umweg über die melodische Nacheinanderform. Die mittelalterliche Polyphonie — richtiger Polymelodie — ist in erster Linie durch die Gesetzmäßigkeit eines allerdings mehrstimmigen Nacheinanders und nur nebenher durch Gleichzeitigkeitswirkungen charakterisiert, und wir können ziemlich deutlich die historische Stelle bezeichnen, wo das Bewußtsein für eine vom Nacheinander unabhängige Formgesetzmäßigkeit der Gleichzeitigkeit überwiegt. Man darf sich, wie bereits kurz betont, durch den Ausdruck „Kontrapunkt“ (punctus contra punctum) nicht irreführen lassen; nicht Punkt gegen Punkt, sondern Linie wurde gegen Linie gesetzt. Sehr richtig erkennt Kurth den Kern der Kontrapunktik darin, daß „zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können nicht durch die Zusammenklänge, sondern trotz der Zusammenklänge“. Strenggenommen geht es also nicht so sehr um Gleichzeitigkeit von Tönen, sondern von Melodien. Neben den „antiphonen“, in Oktaven verlaufenden Gesang der Antike tritt der „paraphone“, d. h. Quinten- und Quartengänge. Bei dieser Art Musik wurde neben der Einheit weit stärker als im antiphonen Gesang die Vielheit bewußt, wofür wir einen literarischen Beleg aus der „Musica Enchiridis“ besitzen: „Singen zwei oder mehrere . . . zusammen, so wirst du sehen, daß aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang entsteht.“ Immerhin hörte man die einzelnen Stimmen noch getrennt, als Ganzheit im Nacheinander, höchstens im Nebeneinander, noch nicht im Miteinander, so sehr, daß man auch Zusammenklänge vertrug, die unserm Ohre völlig unerträglich sind. Man hörte vorwiegend „horizontal“, nicht „vertikal“, wie wir heutigen; psychologisch exakter würde man sagen, man hörte die einzelnen Stimmen isolierend, nicht affordierend. Ungemein interessant ist dafür eine Stelle, in der Luther das Musik-hören seiner Zeit schildert und worin deutlich das isolierende, horizontale Hören charakterisiert wird, während vom affordierenden Zusammenhören gar nicht die Rede ist: „Ist es nicht seltsam und zu verwundern, daß einer eine schlichte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings umher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, gleichsam einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich Herzen und sich lieblich umfangen, daß also

diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt.“

Man darf es aussprechen, daß die meisten heutigen Hörer, soweit sie nicht historisch geschult sind, mittelalterliche und selbst noch Bachsche Musik stilwidrig hören, indem sie das Tongewebe statt horizontal-isolierend vertikal-affordierend auffassen. Auch unsre modernen Flügel verfälschen den Eindruck; denn die polyphone Musik müßte eigentlich auf den alten Instrumenten gespielt werden, die mit ihrem dünnen, kurzen Klang die linearen Stimmen deutlicher hervortreten ließen, oder gar die Möglichkeit geben, die einzelnen Stimmen mit besonderer Klangfarbe — wie auf der Orgel — nebeneinander zu spielen und so zu sondern, daß sie nicht affordierend miteinander verschmelzen wie auf modernen Instrumenten. Es ist sehr bezeichnend, daß das Lieblingsinstrument der letzten Jahrhunderte der Flügel ist, der für die Sonderung der Stimmen wenig, um so mehr für das Affordieren geeignet ist.

Die Harmonie als System der Gleichzeitigkeitsformen

Das erste Verlassen des isolierenden Stimmenprinzips ist wohl das „Organum suspensum“, in dem sich eine Melodie über durchgehaltenem Grundbaß bewegt, der nicht eigentlich als selbständige Stimme empfunden worden sein kann. In der Dudelsackmusik südslawischer Musikanten und im Orgelpunkt unserer Kunstmusik haben wir noch ähnliche Wirkungen. Als Beispiel aus dem Mittelalter diene folgendes:

Vox principalis



Vox organalis

Sex-ta ho - ra se - dit su-per pu-te-um. ———

Die Ausbildung der Harmonie im modernen Sinne beginnt in der florentinischen Musik der Renaissancezeit und ist historisch als Gegenbewegung gegen die überhäufte Polyphonie des Spätmittelalters, andererseits als antikisierendes Streben zur Einfachheit zu verstehen, da man wußte, daß die antike Musik homophon war. Weil man indessen das Bedürfnis einer volleren Reizung des Ohres nicht mehr ausschalten konnte, so hielt man zwar an der homophonen Melodie fest, unterbaute sie jedoch durch Begleitafforde, die sich nicht in selbständigen „Stimmen“ bewegten, sondern säulenartig die Melodiestimme, die jetzt überwiegend

die oberste ist, trugen. Natürlich erforderte die klare Durchführung des Affordsystems lange Zeit, und erst Rameau hat 1722 in seinem „Traité de l'harmonie“ die Grundzüge entscheidend festgelegt.

Die psychologisch wichtigste Frage der modernen Affordlehre gegenüber ist die, ob ihre Gesetze „natürlich“, d. h. physikalisch bedingt, oder künstlich, d. h. soziologisch, durch Übereinkunft und Gewöhnung bedingt sind. Es ist ähnlich wie bei den Tonskalen: gewisse Grundtatsachen sind naturhaft bedingt, der weitere Ausbau ist jedoch Übereinkunft, wenn auch darum nicht willkürlich, sondern in gewisser Stetigkeit verlaufend, also daß die Entwicklung der neueren Harmonie eine allmähliche Einbeziehung immer fühnerer Tonverbindungen ist, die jedoch der Generation, die mit ihnen aufwächst, durchaus „natürlich“ vorkommen. Es handelt sich letztlich um die durch Erziehung stark beeinflussbare Fähigkeit, auch wenig verwandte Töne noch als Einheit zu erleben. Historisch feststehend ist, daß die Antike und auch zum Teil noch das Mittelalter die Terz als dissonierend empfanden. Daher findet man in der älteren Musik so häufig Schlässe, in denen die Terz neben Oktave und Quinte fehlt, und die uns deshalb als „leer“ vorkommen. Die Versuche der neuesten Musik gehen vielfach dahin, die bisherige Richtung, die den Ausgang vom Dreiklang stets beibehielt, durch völlig andre Systeme zu ersetzen.

Das Vorwärtsdrängen der Afforde

So bequem es indessen wäre, ein vertikales oder affordierendes einem horizontalen oder isolierenden Formsystem gegenüberzustellen, in der Praxis gehen beide ineinander über. Denn wie in der Melodie unserer Musik eine unterbewußte Harmonie steckt, also daß man die Melodie als auseinandergezogenen Afford kennzeichnen könnte, so ist der Afford zusammengefaßte Melodik oder Polyphonie. Wenn wir die harmonische Musik auch zunächst als Gleichzeitigkeitsform kennzeichneten, so ist also hinzuzufügen, daß vielfach in ihr ein unterbewußtes Streben zum Nacheinander steckt, insofern nur die volle Harmonie in sich ruht, während alle Disharmonien ein Spannungsmoment enthalten, das in bestimmter Richtung vorwärts drängt. Jedenfalls ist ein wesentlicher Zug der in unserm Harmoniesystem verwendeten Dissonanzen, daß sie nicht nur überhaupt nach Auflösung drängen, sondern daß diese Auflösung in gewissen Grenzen bestimmt wird und daß in der Lösung die vorausgegangene Spannung noch nachklingt. Diese Vorwärts- und Rückwärtsbeziehung der Harmonie verstärkt die Geschlossenheit der neueren Musik außerordentlich. Dieser Spannungscharakter eignet bereits der Terz, die zwischen Harmonie und Disharmonie steht und

deshalb, weil ihr eine in bestimmter Richtung vorwärtstreibende Tendenz innewohnt, auch „Leitton“ heißt. Eine Folge von Akkorden, in denen ein in bestimmte Richtung weisendes Vorwärtsdrängen lebt, nennt man Kadenz, und in gewissem Sinne beruht alles auf harmonischer Grundlage aufgebaute Musizieren auf solchen Kadenz, die sich im Laufe der Entwicklung immer kühner ausgestaltet haben. Es kann natürlich nicht Aufgabe dieses Büchleins sein, das in den Einzelheiten nachzuweisen, da jede Harmonielehre den ausführlichen Beweis dafür erbringt.

Jedenfalls aber sind auch Polyphonie und Harmoniesystem Formgebung in dem Sinne, daß darin eine Mannigfaltigkeit zu einer Einheit geordnet ist. Das gleichzeitige Zusammenklingen mehrerer Töne steigert zunächst die Mannigfaltigkeit des Eindrucks; insofern die Seele jedoch teils auf Grund natürlicher Veranlagung teils auf Grund kultureller Bildung imstande ist, diese Vielheit als Einheit zu erleben, ergibt sich ein Formerlebnis. Nochmals können wir auf Entsprechungen in der bildenden Kunst verweisen: einerseits auf die Farbgebung in Gemälden, in denen ja auch nicht beliebige Farben nebeneinandergestellt, sondern eine Auswahl aufeinander abgestimmter Farbtöne zu einer Einheit gebunden werden; andererseits kann man auf die perspektivische Darstellung verweisen, die eine Vielheit von Gegenständen in ein System von zusammenstrebenden Fluchtlinien ordnet und so einen einheitlichen Raumeindruck erzielt. Insofern ist es nicht bloß ein historischer Zufall, daß sich das Harmoniesystem zu gleicher Zeit und in derselben geographischen Abgrenzung wie die moderne Perspektive entwickelt hat. Liegen auch keine bewußten Beziehungen vor, so doch eine unbewußte, gemeinsame seelische Voraussetzung, das Streben, die Vielheitlichkeit der Eindrücke zu steigern und doch in Einheit zu binden.

Die nach Auflösung drängende Disharmonie ist also nicht ein reines Gleichzeitigkeitserlebnis, sondern — als Erwartung der Lösung auf Grund mannigfacher Erinnerung und Gewöhnung — zugleich die Gesetzmäßigkeit eines Nacheinander. Insofern diese Erwartung eine, wenn auch mannigfach wandelbare Erfüllung findet, erweckt die nach den harmonischen Grundsätzen gestaltete moderne Musik das beglückende Gefühl innerer Gesetzmäßigkeit und Ordnung. Die aus bestimmten harmonischen Voraussetzungen zielstrebig sich entwickelnde Musik ist daher nicht nur bloße Aufeinanderfolge oder zufälliges „Geschehen“, sondern ist an bestimmten Voraussetzungen mit gewisser Notwendigkeit erwachsende zielstrebige „Handlung“.

Wir erläutern auch dies aus einer Nachbartkunst, der Dichtung, die interessante Parallelentwicklungen zeigt. Die primitiven Melodien wie die primitiven Erzählungen geben ein willkürliches Nacheinander wieder.

Nehmen wir etwa das Märchen vom Dornröschen, so ist das Geschehen nicht im Charakter der Heldin angelegt, es ist eine Folge von zufälligen Ereignissen, die zu einem Abschluß geführt werden. Vergleichen wir damit eine moderne Novelle, so wird uns zu Beginn ein klar umrissener Charakter (oder mehrere) vorgestellt, aus dem heraus die Handlung mit psychologischer Notwendigkeit erwächst. Nehmen wir als Beispiel Kleists „Michael Kohlhaas“, so ist hier die Handlung feinhautig in dem ganz auf strenges Rechtsbewußtsein gestellten Charakter des Helden vorangelegt und entwickelt sich so, daß der Leser stets das Gefühl hat, so mußte es kommen; es wird eine unbewußte Erwartung erfüllt. Hebbel sagt einmal: das Was muß seine Schatten vorauswerfen, nicht aber das Wie. In der harmonisch begründeten Melodie ist es ähnlich: auch hier ist die musikalische „Handlung“ psychologisch vorangelegt, sie wird unbewußt erwartet und erweckt das beglückende Gefühl innerer Notwendigkeit. Die Ausbildung des Harmoniegefühls, die sich in jedem musikalischen Europäer unbewußt vollzieht, gehört auch zu dem unbewußten Formgefühl, das bestimmte Forderungen stellt, deren Erfüllung als beglückend empfunden wird. In der modernen Melodie wie in der psychologischen Handlung moderner Dichtung folgen die Wandlungen nicht bloß nacheinander, sondern auseinander.

Die Großformen der Musik

In dem Grundsatz der Einheit in der Mannigfaltigkeit, für die zeitlichen Formen also der Dauer im Wechsel oder der abgewandelten Wiederholung, haben wir auch die Grundlage für alle weitergespannten Formen der Musik. Die psychologische Voraussetzung ist die, daß der Geist des Hörers nicht über eine unbegrenzte Aufnahmefähigkeit verfügt, daß eine beständige Neubeeindruckung ihn ermüden, verwirren, unbefriedigt lassen würde. Erforderlich ist daher eine gewisse Sparsamkeit in den verwendeten Mitteln, ganz abgesehen davon, daß auch der Tonschöpfer solche Sparsamkeit üben muß; denn auch der reichste Geist kann nicht beständig Neues erfinden, ohne ins flache zu verfallen. So kommen sich also die Bedürfnisse des Schaffenden und des Nacherlebenden entgegen. Dazu tritt, daß die objektive Wiederholung für das subjektive Erleben nicht einfach eine Wiederkehr des Gleichen ist. Wenn wir zweimal „dasselbe“ erleben, ist es seelisch nicht „dasselbe“: zum mindesten tritt das Erlebnis des „Wiedererkennens“ auf, das eine ganz neue geistige Färbung und einen ganz anderen Gefühlston hinzubringt. „Wir steigen niemals in denselben Strom; wir sind es, und wir

sind es nicht“ sagt schon Heraklit. Dazu kommt, daß ein wiederholtes Erleben zumeist Verstärkung, Bereicherung und Vertiefung des Erlebens ist, daß Einzelheiten bewußt werden, die man beim ersten Wahrnehmen nicht beachtete. Die Kunst des Conschöpfers muß nun die sein, herauszuspüren, wieweit er in der Wiederholung gehen darf und wann und in welchem Ausmaß er einen Wechsel der Eindrücke eintreten lassen muß. Alle größeren Musikformen sind daher festgewordene Prägungen, die auf reicher Erfahrung beruhen hinsichtlich des Gradanteils an Wiederholung und Neuerung, der dem auffassenden Geiste am angemessensten ist. In den Formen der Variation, des Rondos, der Sonate haben wir typische Gestaltungen, die jene Forderungen zu einer gewissen Norm geführt haben. Diese Formen haben sich durchgesetzt und erhalten, weil sie am besten der seelischen Veranlagung der Hörrerschaft angepaßt sind. Zugegeben, daß diese Formen nach ihrer Prägung übernommen werden, ohne daß sich der Schaffende immer ihrer seelischen Voraussetzungen bewußt wird; sie sind vielleicht niemals mit voller Bewußtheit „gemacht“ worden, aber instinkthaf hat doch ein Erfühlen der Wirkung bei ihrer Ausgestaltung mitgesprochen, und sie haben sich gegenüber anderen Formen als die bestangepaßten durchgesetzt, genau so wie sich von den Naturformen nur die bestangepaßten im Kampf ums Dasein erhalten. Nicht Willkür oder verstandesmäßige Berechnung, sondern feinstes Kunstgefühl, das stets instinkthafte Berücksichtigung der seelischen Gesetzmäßigkeit ist, haben sie hervorgebracht.

Am Anfang aller größeren Formung steht die einfache Wiederholung, die bei primitiven Völkern in einer für uns ermüdenden Weise fortgesetzt wird. In unsrer Textmusik bedingt dort, wo der Text fortschreitet, auch wenn er strophisch mit dem gleichen Musikmotiv unterlegt ist, ausdrucksvolles Singen von sich aus bereits Wandlungen des Tempos, der Dynamik, der Rhythmik, ohne daß die Intervallführung verändert wird. Auch in der modernen Instrumentalmusik finden wir bei einfacher Wiederholung zuweilen die Vorschrift, daß ein zunächst forte vorzutragendes Motiv bei der Wiederkehr pianissimo zu spielen sei. Die höhere Kunst verwendet bei strophisch gegliederten, aber inhaltlich fortschreitenden Liedern in der Vertonung selten genau den gleichen Tonsatz, vielmehr bringt sie in Melodie und Begleitung, wenn nicht ein ganz neues Motiv eintritt, das erste Motiv in einer dem Gehalt des Textes angepaßten Umformung. Die „durchkomponierten“ Lieder sind meist textbedingte Variationswerke oder Kompositionen mit einander ablösenden Motiven, die allerdings das Gesetz ihrer Form wesentlich vom Gedichte empfangen. Kein musikalisch gesehen ist auch das Musikdrama Wagners aufgebaut auf Wiederholung und Varia-

tion weniger „Leitmotive“, deren Auftreten zwar durch das Geschehen auf der Bühne bedingt ist, die jedoch kraft ihrer durchgehenden Wiederkehr die Musik als einheitliches Ganzes erleben lassen. Man darf neben dem dramatischen Wert der Leitmotive ihre rein musikalische Formbedeutung nicht übersehen. Sie schaffen eine verganzheitlichende Verbindung auch bei fortschreitender Handlung, eine Dauer im Wechsel, die dem Musikdrama über die Einheit der Handlung hinaus eine Einheit der musikalischen Form geben, welche der nach Nummern gegliederten alten Oper fehlt. An Stelle des Kunstprinzips der Abrundung der Teile ist die „unendliche Melodie“ getreten, deren Name jedoch nur zum Teil berechtigt ist, insofern sie in Wahrheit Wiederholung und Variation durchgehender Leitmotive ist, obwohl sich auch im Musikdrama gelegentlich gerundete Formen herausheben, die jedoch dann wieder durch die Wiederkehr früherer Motive eingegliedert werden in das Ganze. Als „Gesamtkunstwerk“ ist das Musikdrama die höhere Einheitsform gegenüber der „Oper“. Die alte Oper befolgt den Rat des Direktors aus Goethes „Vorspiel auf dem Theater“ zum „Faust“: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken.“ Im Musikdrama Wagners ist die Musik auch insofern eine psychologische Vertiefung und Vereinheitlichung der Dichtung, als sie deren auf den durchgehenden Charakteren aufgebaute Einheit der Handlung auch musikalisch ausgestaltet. Die durchgehende psychologische Motivation spiegelt sich auch in den musikalischen „Motiven“.

Ist in der Textmusik die musikalische Form meist durch außermusikalische Rücksichten mitbedingt, so entwickelt die absolute Musik ihre Formen rein auf Grund musikalischer Voraussetzungen, d. h. der Wiederholung und Abwandlung eines oder mehrerer Motive.

Aus einem einzigen Thema wurden zunächst die „Variationswerke“ im engeren Sinn entwickelt, bei denen ein gut Teil des künstlerischen Reizes im Wiedererkennen des Themas in mancherlei Abwandlungen beruht, die sich zugleich als Bereicherung und Vertiefung des Themas darstellen. Die Variation kann sich auf sämtliche Teilfaktoren der Musik erstrecken: Abänderung der Dynamik, der Tonart, des Tongeschlechts, des Tempos, der Rhythmik, der Harmonie, aber auch der Melodieführung, die mannigfach ausgeschmückt und figuriert wird.

Die Abwechslung kann jedoch auch durch Einführung eines zweiten Themas erzielt werden, das äußerlich dadurch in eine Ganzheit eingegliedert wird, daß das erste Thema am Schlusse wiederkehrt. Das geschieht in der verbreiteten dreiteiligen Form, die für kürzere Stücke oft verwandt wird, häufig auch in den Scherzi unserer Sonaten, in denen der Mittelteil als „Trio“ herausgehoben ist. Eine Erweiterung der

dreiteiligen Form ist die Rondoform, deren schematischer Grundriß etwa folgendermaßen anzugeben wäre: I—II—I | III | I—II—I.

Auch die Sonatenform ist, obgleich in feinerer Weise, nach dem Grundsatz der Wiederholung und Abwechslung gestaltet. Zumeist sind es zwei Themen, die abwechseln; sie werden aufgestellt und zunächst unverändert wiederholt, dann aber „durchgeführt“, d. h. ganz oder in Teilen in wechselnden Tonarten und Stimmen verarbeitet, wobei weitgehende Freiheit besteht, die sich jedoch gewisse Grenzen setzt, also daß stets eine Einheit in der Mannigfaltigkeit gewahrt bleibt.

Psychologisch interessant ist bei allen mehrthematischen Formen das Verhältnis der Themen untereinander. Als ausgeschlossen kann die reine Willkürlichkeit gelten; aber es ist nicht immer leicht, die Beziehung verstandesmäßig festzuhalten, zumal sie oft die des „Kontrastes“ ist. Unter „Kontrast“ verstehen wir nicht eine beliebige Verschiedenheit, sondern eine Gegensätzlichkeit innerhalb einer übergreifenden Einheit. Unter Farben bilden in der Regel nicht beliebige Farben Kontraste; Schwarz und Weiß, Blau und Gelb sind Kontraste, nicht aber Blau und Violett oder Gelb und Orange. Bei Schwarz und Weiß ist das bei aller Verschiedenheit vereineitlichende die Polarität der Helligkeitsstufen, bei Blau und Gelb ist es das Komplementärverhältnis, Gelb und Orange dagegen sind sich zu nahe, um wirklich Kontraste zu bilden. Eine gewisse Verwandtschaft durch Tonart, Rhythmus usw. besteht zwar in der Musik oft zwischen beiden Themen, daneben jedoch ein Kontrast des Stimmungsgehalts, der schwer mit dem Verstande festzulegen ist.

Man hat zwar zuweilen versucht, aus dem Gefüge der Themen heraus das Verhältnis zu bestimmen, doch ist es fraglich, ob den Tonschöpfern selbst das bewußt war, und genau zu belegen ist es selten. Vermutlich handelt es sich meist um Stimmungskontraste, die man höchstens durch Vergleiche wie „dramatisch-lyrisch“, „männlich-weiblich“ oder ähnlich charakterisieren kann. Ein ähnliches nur gefühlsmäßiges Gegensatzverhältnis besteht auch zwischen den einzelnen Sätzen der Sonate, der Suite usw.

Ein genaueres Eingehen auf die Formgesetzmäßigkeit der Kunstmusik würde sich nur an Hand einzelner Werke durchführen lassen, da bei aller festen Überlieferung die Verhältnisse in jedem Einzelwerk besonders liegen. Durchgehend ist nur die psychologisch-ästhetische Grundforderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Wiederholung im Wechsel, die gewiß nur selten bewußt wird, aber unbewußt die Musik den Erlebnisbedingungen der Seele aufs Beste anpaßt. Wiederholung ohne Abwechslung wäre ermüdend, Wechsel ohne Wiederholung ebenfalls ermüdend oder doch verwirrend und würde den Eindruck eines Chaos hinterlassen. Das „Gesetz des kleinsten Kraftmaßes“, das wir schon im

Einzelton und in den Kleinformen fanden, beherrscht auch die Formen der hohen Kunstmusik, und in der jahrhundertelangen Praxis haben es die Kunstformen jenem Gesetz gemäß zu festen Formen gebracht, die ein Höchstmaß von Erleben bei einem Mindestmaß von geistiger Anspannung gewährleisten und deshalb wohlthuend empfunden werden. Indessen ist die Vermeidung zu starker oder zu geringer geistiger Inanspruchnahme sozusagen nur die negative Voraussetzung für das Kunsterleben; es treten als positive formale Faktoren das Wohlgefallen an der Ordnung, an der Wiederkehr und zugleich der reichen Abwandlung hinzu, was alles auf das Gefühlsleben wirkt. Für alles das besteht ein unterbewusstes Formgefühl, das bestimmte Forderungen stellt, und ohne das die Formwirkung nicht zu verstehen ist. Darüber hinaus jedoch kommt neben der Form auch der seelische Gehalt der Musik in Betracht, durch den die Formen erst zu inhaltlich erfülltem seelischen Erleben werden. Jenes unterbewusste Formgefühl ist es, was die musikalische Erziehung dem Menschen zu vermitteln hat. Es äußert sich in einem überaus feinen Gefühl für jede Art von Verstoß gegen die auf Grund jahrhundertelanger künstlerischer Erfahrung ausgeprägte Gesetzmäßigkeit. Wenn von Chopin berichtet wird, daß das Lob, das er ihm vorgespielten Tonwerken gegenüber zu äußern pflegte, lautete: „Rien ne me choque“ (Nichts stört mich), so wollte er damit sagen, daß wenigstens in formaler Hinsicht das Werk die niemals genau zu formulierende Gesetzmäßigkeit erfülle.

Der Stilwandel in der Musik

Überblicken wir die Entwicklung der musikalischen Formen, so ergibt sich ein gegenläufiges Streben einerseits nach größerer Vielheit, die jedoch andererseits durch neue Formen der Vereinheitlichung wieder gebunden wird. Die Mittel der Vermannigfaltigung wie der Vereinheitlichung wechseln. Die primitive Musik ist eintönig in der Intervallführung und in den Gleichzeitigkeitseffekten der Klänge, dafür jedoch sehr reich an rhythmischer Bewegtheit. Die festere Melodiebildung bringt eine Vereinheitlichung des Rhythmus mit sich, wofür größerer Reichtum der verwendeten Intervalle eintritt. Die polyphone Musik vereinheitlicht die Rhythmik noch mehr und schränkt die Freiheit der Melodieführung ein, gewinnt dafür jedoch größere Mannigfaltigkeit aus dem Wechselspiel der Linien und der Gleichzeitigkeit der Töne. Die neuere, harmonisch unterbaute Musik vereinfacht die Linienführung, bereichert sie jedoch durch die harmonische Begleitung.

In seinen „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ hat H. Wölfflin die Formgebungsmöglichkeiten der bildenden Künste auf folgende Gegensätzlichkeiten gebracht, die in wechselnder Weise hervortreten:

- a) Einheit und Vielheit,
- b) Klarheit und Unklarheit,
- c) Geschlossene und offene Form,
- d) Das Lineare und das Malerische,
- e) Fläche und Tiefe.

Für diese Gegensatzpaare bietet die Musik deutliche Entsprechungen, die je nach dem Gesamtstil mehr nach der einen oder der andern Seite hinneigen. Bald wird mehr die Einheit, bald wird mehr die Vielheit gesucht; bald herrscht Klarheit vor, bald eine gewollte Unklarheit, ein Zerfließen und Verdämmern der Formen. Bald wird eine streng „geschlossene“ und gerundete Form erstrebt, bald eine „offene“ Form, die ins Unbegrenzte, Unendliche hinausweist. Bald wird eine lineare Formgebung gesucht, bald eine „malerische“, die nicht in Linien sondern in „Massen“ gestaltet. Jede Musik, die nicht auf Melodie allein gestellt ist, in der die Harmonie vorherrscht und die Melodie sich unterordnet, ist ein malerischer, ein auf Massen gestellter Stil. Und letztlich entspricht dieser Gegensatz auch dem von Fläche und Tiefe. Wie in den Bildern der Barockzeit der Hintergrund oft gegenüber dem Vordergrund weit mehr betont wird, wie dort der landschaftliche Hintergrund die Hauptsache ist, so wird in vielen neueren Musikwerken der harmonische Unter- oder Hintergrund die Hauptsache. Daß es sich bei diesen Parallelen nicht um Zufälligkeiten sondern um einen psychologisch bedingten, wenn auch nicht immer bewußten Zusammenhang handelt, wird dadurch erwiesen, daß die Betonung der einen oder andern Formengruppe in der Musik wie in der bildenden Kunst ziemlich gleichzeitig auftritt.

Was man den „Stil“ in der Kunst nennt, ist eine in bestimmten Zeitaltern oder Kulturkreisen, bei Einzelpersonen oder in Volksgruppen einheitliche Formgebung. Diese wird jedoch nicht bewußt „gemacht“ (so kommt es höchstens zu einer „Manier“); jeder echte Stil weist vielmehr auf ganzheitliche seelische Voraussetzungen hin, die teils biologisch in persönlicher Anlage und Rasse, teils kulturell durch Bildungsgrad und Bildungsgehalt bedingt sind. Was den Stil in den einzelnen Künsten anlangt, so beruht er auf Besonderheiten jenes unterbewußten Formgefühls, auf das wir uns überall hingewiesen sehen, und auf Grund dessen wir die Formen bejahen oder verneinen. Der Wandel der Stile setzt einen Wandel des Formgefühls voraus bei Schaffenden wie

bei Empfangenden, die es teils aus ihrer Anlage, teils aus ihrer Umwelt empfangen. Denn in aller Formgebung, das zeigten wir, wirken Natur und Kultur zusammen. Daher gehört mehr als „natürliche Musikalität“ dazu, um die Kunst als Kunst zu erfassen. Gewiß wird einem musikalisch empfänglichen Menschen, der sich hauptsächlich an neuzeitlicher Musik gebildet hat, ein Werk von Palestrina oder von Schütz einen Eindruck machen, aber um in die Besonderheit ihres Stils einzudringen, bedarf es einer Schulung des Ohrs und des Geistes, die erst erworben werden muß. Man muß ihre formalen Voraussetzungen erlernen, wie man ja auch die Besonderheit der Sprache Walthers von der Vogelweide erst erlernen muß, um seine Lyrik zu verstehen. Die Sprache der Töne wie die der Worte hat ihre Grammatik, ihre Formenlehre und ihre Satzbildungslehre, die gewiß an sich noch nicht Kunst sind, aber Voraussetzungen für künstlerisches Erleben. Sie brauchen nicht bewußt zu sein, im Gegenteil, wie man eine Wortsprache nur beherrscht, wenn man unbewußt ihre Gesetze befolgt, genau so ist es in der Kunst. Erst wo das Formgefühl unbewußt geworden ist, ist es wirklich lebendig.

Pädagogisch ist wichtig vor allem, daß ein solches unbewußtes Formgefühl erzogen werde. Bewußt kennt nur der Fachmusiker dessen Gesetzmäßigkeit, wie nur der grammatisch Gebildete um die Gesetze der Sprache weiß. Aber wie man eine Sprache auch aus Gewöhnung lernen kann, so auch den Stil der Musik. Man kann mit der Formsprache alter oder fremdländischer Musik gewohnheitsmäßig vertraut werden; indessen wird die Einsicht in ihre Gesetzmäßigkeit das Erleben beträchtlich klären und vertiefen.

formschönheit als Angepaßtheit an das unterbewußte formgefühl

Wir fassen rückblickend die Hauptergebnisse unserer Psychologie der musikalischen Formgebung zusammen. Alle Form zielt auf das Wie, nicht auf das Was des Erlebens. Vom besondern Inhalt abgesehen, wirken nur solche Eindrücke ästhetisch wohlgefällig, die der besonderen Anlage und Bildung der Seele gut angepaßt sind. Alles Zuviel oder Zuwenig, alles zu Starke oder zu Schwache wird unlustvoll bewertet. Als Hauptgrundsatz für alle Mehrheit von Eindrücken fanden wir vor allem die Forderung nach Ordnung, d. h. nach einer Einheit in der Mannigfaltigkeit. Das hat schon Kant ausgesprochen, es wird

von der neueren Psychologie bestätigt, die uns belehrt, daß schon in jeder außerkünstlerischen Wahrnehmung eine Vereinheitlichung der vielheitlichen Eindrücke stattfindet. Im formal-ästhetischen Erleben nun, in dem das Inhaltliche zurücktritt, wird diese Vereinheitlichung des Mannigfaltigen besonders wichtig, und die Kunst kommt dieser seelischen Veranlagung entgegen, indem sie Eindrücke in geordneter Form darbietet. Dieser Wille zur geordneten Form ist nicht immer klar bewußt, er besteht nur als unterbewußtes Formgefühl, dessen Nachweis das Hauptziel dieses Kapitels war. Das unterbewußte Formgefühl ist nicht eine willkürliche Annahme, sondern ein nachweisbarer Tatbestand, der sofort in Wirksamkeit tritt, sobald seine Forderungen verletzt werden. Diese negative Wirksamkeit ist deutlicher als die positive: denn wir verspüren sofort eine lebhaftere Unlust, wenn in einem Musikstück, auch wenn wir es zum erstenmal hören, ein falsches Intervall oder ein unrichtiger Akkord gespielt werden. Vom Negativen dürfen wir daher auf das Positive schließen. Denn das Erkennen des Falschen ist nur möglich auf Grund einer Erwartung des Richtigen, die wiederum jene unterbewußte Ordnungsschematik voraussetzt, die wir an die Eindrücke herantragen. Diese Ordnungsschematik ist, wie wir zeigten, in ihren Grundzügen Natur, und soweit ist sie allgemein wesentlich. Aber sie unterliegt darüber hinaus kultureller Ausbildung. Das, was wir musikalische Bildung nennen, ist die Anpassung des natürlichen Formgefühls an jene besonderen künstlerischen Formen, die jeder Kulturkreis in eigener Weise ausbildet. In jedem Menschen bildet sich zunächst ein Formgefühl aus auf Grund des Stils, in dessen Bereich er aufwächst. Ein um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufgewachsener Mensch war unmittelbar befähigt, Schuberts oder Schumanns Musik zu erfassen; er mußte jedoch, um Bach zu verstehen, sich erst einleben in den Barockstil; und ebenso war dem damals revolutionär wirkenden Wagner gegenüber eine Umstellung des Formgefühls notwendig, die nicht jedem gelang. Noch schwerer ist die Anpassung des Formgefühls an exotische Stilformen, die nur nach jahrelanger Gewöhnung zu erreichen ist.

Im einzelnen stellten wir drei Hauptgruppen der unterbewußten Ordnungsforderungen fest, denen die Hauptgruppen der künstlerischen Formgebung entgegenkommen. Das Wohlgefallen an geordneter Rhythmik, an leitergerechter Melodik und an harmonischen Zusammenklängen führten wir darauf zurück, daß alles das den unterbewußten Ordnungsforderungen der Seele in besonderem Maße gerecht wird. Wir zeigten, daß für alle diese Formen eine natürliche Anlage der Seele besteht, daß aber die kulturellen Einflüsse die unterbewußte Ordnungsschematik in besonderer, dem jeweiligen Stil gemäßer Weise ausbauen.

Von hier aus werfen wir einen Blick zurück auf die Untersuchungen über das Material der Musik. Wenn wir dort feststellten, daß die unterbewußte Rhythmik, die unterbewußte Harmonie und die unterbewußten Stellenwerte der Klänge Wohlgefallen erwecken, so liegt das daran, daß dort in mikroskopischen Ausmaßen und rein psychologisch die gleiche Gesetzmäßigkeit wirksam wird, die wir in höherer Klarheit in jeder rhythmisch gegliederten, skalenbedingten und harmonieunterbauten Melodie erleben.

Die gleiche Gesetzmäßigkeit kehrt jedoch auf einer dritten Stufe in noch umfassenderer Weise in den Großformen unsrer Musik wieder. Auch sie sind durchweg Gebilde, die nach dem Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Dauer im Wechsel gebaut sind, nur daß die Rhythmik, die Skalenbewegung und die harmonische Einung hier nicht einzelne Klänge sondern Motive und Themen in geordnete Form bringen. Die gegliederte Wiederkehr der Themen in der Sonate ist eine Rhythmik auf höherer Stufe, die Überführung der Themen in verwandte Tonarten oder ihre Modulation bewegt sich in den Intervallen der Skala, und es besteht bei allen Abwandlungen doch eine unterbewußte Einheit der Harmonie, die in der Rückkehr in die Grundtonart offenbar wird. Auch solche Formen, welche wie die polyphone Linienführung, die Variationen, die „Durchführung“ des Themas mehr die Mannigfaltigkeit in der Einheit betonen, werden doch letztlich als Einheit in der Mannigfaltigkeit, d. h. als Teile einer ganzheitlichen Form erlebt.

Literatur

Die Grundtatsachen der musikalischen Formenlehre sind in allen Handbüchern der Harmonielehre und Kompositionstechnik zu finden. Ausführliche Literaturangaben über die Psychologie der musikalischen Formengebung bei R. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst Bd. III (gesondert erschienen im Verlag E. Reinhart, München 1933). Hier besonders herangezogen: Bücher: Arbeit und Rhythmus 1909⁴; Wallaschek: Anfänge der Tonkunst 1903; E. Stumpf: Die Anfänge der Musik 1911; Kurth: Musikpsychologie 1930. Derf.: Grundlagen des linearen Kontrapunkts 1917.

Der Vorstellungsgehalt der Musik

Gehörsreize und Vorstellungswelt

Man hört zuweilen, daß das Reich der Musik „nicht von dieser Welt“ sei, daß die musikalischen Töne und Formen einer Sphäre angehörten, die nichts mit der übrigen Wirklichkeit zu tun habe, und daß jeder Versuch, Beziehungen zwischen Musik und Wirklichkeit zu schaffen, widerästhetisch sei. Viele Musikästhetiker, wie Hanslick, haben das theoretisch verfochten und die „Absolutheit“ der Musik zum Dogma erhoben. Dem steht gegenüber, daß seit ihren Anfängen die Musik mannigfach mit Tanz, Schauspiel, Dichtung und dadurch mit außermusikalischen Darbietungen eng verbunden war, ja daß sogar die reine Instrumentalmusik seit alters versucht hat, eine außermusikalische Wirklichkeit, Natur oder Menschenleben, zu „malen“. Seit jenem flötenspieler Sakadas, der bei den pythischen Spielen durch eine Schilderung von Apolls Drachenkampf den Sieg gewann, über Kuhnaus Darstellung des Kampfes zwischen Goliath und David bis zu den symphonischen Dichtungen von Berlioz, Liszt und Richard Strauß besteht eine reiche Musikkultur, die in die außermusikalische Welt hinübergreift. Die Psychologie hat nicht die ästhetische Berechtigung dieser Kunstart zu verfechten oder zu bekämpfen, sondern ihre Möglichkeiten und seelischen Voraussetzungen zu prüfen.

Zuzugeben ist zunächst, daß die musikalischen Töne und Formen nicht so nahe Beziehungen zur Wirklichkeit unsres Lebens haben wie etwa Farben oder Tasterindrücke. Töne werden nie so verdinglicht und verräumlicht, wie das mit Farben oder Tasterindrücken geschieht, die wir (mit wenigen Ausnahmen) stets als „Eigenschaften“ bestimmter räumlicher „Dinge“ ansehen. Blicke ich um mich, so sehe ich zwar allerlei Farben, aber ich würde doch nicht sagen: ich sehe Gelb und Violett, sondern ich sage, daß ich einen gelben Lampenschirm, violette Vorhänge sehe. Töne sind nicht im gleichen Sinne „Eigenschaften“ von Dingen, sondern erscheinen uns höchstens als deren gelegentliche „Wirkungen“, vor allem darum, weil sie nur in seltenen Fällen immer erklingen. Das Krähen des Hahns ist nicht eine dauernde Eigenschaft des Hahns wie das Goldrot seiner Federn, das Klingen der Glocke nicht eine Eigenschaft wie deren Schwere oder Härte. Infolgedessen ist der

geistige Antrieb zur dingbezogenen Ausdeutung eines Tonerlebnisses nie so stark wie das eines Gesichtse- oder Tasterindrucks: sehe ich auf einer Leinwand Umriß und Farbe eines Hahns dargestellt, so sage ich „ein Hahn“; höre ich im Orchester durch eine Oboe das Hahnenkrähen noch so deutlich nachgeahmt, so sage ich nie „ein Hahn“, sondern höchstens „Hahnenkrähen“. Daher vermag die Musik nicht in gleicher Weise die dinglich-räumliche Wirklichkeit darzustellen wie etwa die Malerei; auch die beste „Tonmalerei“, wie man das Anrufen der Vorstellungswirkungen der Töne nennt, bleibt an Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit der Wirkung weit hinter Farbenmalerei oder Zeichnung zurück; dazu kommt, daß zwar fast alle Dinge sichtbare Formen und Farben haben, aber nur wenige durch charakteristische Töne darzustellen sind. Und selbst da fehlt die „Vorstellungsnötigung“. Gemalte Meeresbrandung erkennt jeder normale Mensch sofort; bei musikalisch dargestellter Brandung kann er es erraten, aber vielfach merkt er gar nicht, daß überhaupt etwas „dargestellt“ sein soll; hier besteht höchstens Anregung, nicht Nötigung zum Vorstellen.

Trotzdem wäre es irrtümlich, den Tönen alle dinglich-substanzhaften, räumlichen und sonstigen Vorstellungswerte abzustreiten; wir werden im Gegenteil nachprüfen, wie weit solche ihnen zukommen und für die Psychologie der Musik in Betracht gezogen werden müssen, wobei sich zeigen wird, daß alles das zwar weit unbestimmter bleibt als etwa in der Malerei, daß aber die Anregung des künstlerischen Phantasie- und Gefühlslebens auf Grund dieser Unbestimmtheit nicht etwa schwächer, sondern oft gerade stärker ist, weil Phantasie und Gefühlsleben des Hörers nicht fest gebunden, sondern nur in unbestimmter Weise ange-regt werden und sich deshalb frei entfalten können. Soweit die Töne auf Inhalte der Außenwelt hinweisen, tun sie es nicht als feste Eigenschaften, oder als auf wirklicher Ähnlichkeit beruhende Bilder, sondern als Symbole. Das Wesen des künstlerischen Symboles ist es, daß es etwas in der Seele heraufbeschwört, aber nicht auf Grund äußerer Ähnlichkeit wie das Bild, auch nicht auf Grund verstandesmäßigen Wissens wie die Allegorie, sondern auf Grund gefühlsmäßiger Einstellungen. Die aufsteigenden und gleichsam zerfließenden Gänge im Vorpiel zum dritten Tristanakt symbolisieren die unendliche Weite des Meeres (Meißche), die feste Rhythmik und Melodik des Schumannschen Karnevals beschwören gefühlsmäßig Karnevalstimmung herauf, aber es besteht keine reale Ähnlichkeit oder verstandesmäßige Beziehung zwischen den Tönen einerseits und Meer oder Karneval andererseits. Nicht die ähnliche Vorstellung weckt das Gefühl, sondern eine primäre Gefühlswirkung beschwört Vorstellungen herauf, dort die unendlicher Weite, hier die lustigen Trubels.

Auf Grund dieser primären Gefühlsregung wirken alle Symbole so unmittelbar, während Allegorien, die nur verstandesmäßig begriffen werden, kalt bleiben. Wir werden im nächsten Kapitel zeigen, worauf die Gefühlswirkungen von Tönen, Rhythmen und Harmonien beruhen und damit ihren Symbolwert erklären. Zunächst aber gehen wir der Frage nach, ob nicht dennoch auch wirkliche Beziehungen zwischen Tönen und Außenweltsinhalten bestehen, auf Grund deren die Musik die Außenwelt „malen“ könnte. Wir leugnen diese Möglichkeit nicht ganz, wir werden jedoch zeigen, daß die tatsächliche Ähnlichkeit der Töne mit Außenweltsinhalten weit geringer ist, als gemeinhin angenommen wird, ja daß selbst dort, wo die Sprache solche Beziehungen zu festen Prägungen hat erstarrten lassen, doch nicht wirkliche Ähnlichkeit oder Bildhaftigkeit vorliegt, sondern nur Gleichheit der Gefühlswirkung, also Symbolik.

Als Material für solche Untersuchungen halten wir uns nicht zunächst an die absolute Musik, bei der ja mögliche Vorstellungswirkungen nur schwer festzulegen sind, sowohl als Absicht des Komponisten wie als Wirkung beim Hörer. Material muß hier vor allem die Lied- und Opernmusik sein, worin durch Begleittext und Handlung deutlich wird, welche Vorstellungen der Komponist mit seiner Musik heraufbeschwören wollte. Wenn solche musikalische „Illustration“ jedoch möglich ist, so ist offensichtlich, daß gleiche Formen auch in absoluter Musik imstande sein können, Vorstellungen, wenn auch weniger bestimmte, auszulösen. Als Tatsache haben wir zunächst festzustellen, daß die Absicht vieler Tonsetzer auf „Tonmalerei“ ging, also Vorstellungserweckung, was sie durch Titelgebung wie „Von fremden Ländern und Menschen“, „Hunnenschlacht“, „Alpensymphonie“ oder gar durch ein ausführliches Programm kundtun. Es ist auch hinzuzufügen, daß große Teile des Publikums sehr empfänglich für solche Hinweise sind, also daß z. B. die „Mondschein“sonate (deren Titel ja nicht von Beethoven selbst herrührt) ihre Beliebtheit nicht zuletzt der durch den Namen gegebenen Vorstellungsanregung verdankt.

Tast- und Helligkeitssymbolik der Töne

Sehr geläufig und auch als feste Gleichnisse in die Sprache übergegangen sind die Beziehungen zwischen Tönen und Tast- resp. Gewichtsvorstellungen. Ganz allgemein werden tiefe Töne als breiter, voller, voluminöser, dagegen hohe Töne als dünner, spitzer, feiner gekennzeichnet. Die Töne des Kontrabasses scheinen uns wuchtig und schwer, die Töne der Violine leicht und zierlich. Und doch besteht eine reale Ähnlichkeit im Sinne von Gemeinsamkeit gewisser Teilbestandteile der Eindrücke gar

nicht. Möglicherweise hat höchstens die Wahrnehmung, daß Tieftöne erzeugende Instrumente voluminöser und schwerer sind als diejenigen, die Hochtöne erzeugen, zur Ausbildung dieser Erlebnisweise beigetragen; bewußt sind uns diese Vorstellungen in der Regel nicht; die Töne selbst scheinen uns schwerer oder leichter zu sein. Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir nicht in Eigenschaften der Eindrücke selbst, sondern in deren Gefühlswirkung das Bindeglied suchen. Denn mindestens Gewichtseindrücke werden auch auf Gefühle übertragen. Wir sprechen ganz allgemein von schwerer und leichter Gemütsart. Da nun außerdem hohe Töne uns heiter, tiefe uns düsterer vorkommen, so mag gerade diese Gefühlswirkung dazu beigetragen haben, jene Beziehungen zwischen tief und schwer, hoch und leicht zu knüpfen. Jedenfalls aber handelt es sich bei den Beziehungen zwischen Tönen und Gewichtsvorstellungen nicht um eine wirkliche Ähnlichkeit, sondern um eine höchst verwickelte und unbestimmte symbolhafte Entsprechung, die auch zur künstlerischen Wirkung nur als Symbolik gelangt, nicht etwa daß reale Gewichtsvorstellungen erregt wurden.

Ähnlich wie Tastvorstellungen werden auch Helligkeitseigenschaften unmittelbar auf Töne übertragen. Ganz allgemein werden hohe Töne als heller und leichter, tiefe Töne dagegen als dunkler oder düsterer empfunden. Nur wenige Menschen sind sich überhaupt bewußt, daß es sich dabei um Vorstellungsübertragungen handelt, und sie vermögen auf Befragen auch keinerlei Auskunft zu geben, weshalb ein flüsternd „heller“ (im Sinne hellerer Farbe genommen) sein soll als ein fagotton. (Übrigens ist nicht uninteressant zu bemerken, daß „hell“ von „hallen“ herkommt, also ethymologisch eine akustische Bezeichnung ist, worauf schon Stumpf aufmerksam macht.) Bei manchen Menschen treten solche Vorstellungen sogar mit halluzinatorischer Kraft auf; das Hell und Dunkel wird wirklich anschaulich gesehen. Die Psychologie spricht in solchen Fällen von „Synästhesien“, d. h. Mitempfindungen, die sogar zuweilen bestimmte Farbcharaktere mit einzelnen Tönen verbinden (audition colorée). Indessen treten diese Erscheinungen doch nur bei so wenigen Personen auf, daß sie nicht als allgemeine Tatsachen für das Musikerleben in Betracht kommen.

Die psychologische Frage bei der Verknüpfung von Helligkeitsvorstellungen mit Tönen ist die, wie sie zustande kommt, obwohl auch hier eine Ähnlichkeit im Sinne der Übereinstimmung von Teilbestandteilen objektiv nicht nachzuweisen ist angesichts der Einfachheit sowohl der Ton- wie der Lichtempfindungen. Auch hier ist die Verknüpfung vermutlich nicht unmittelbar, sondern mittelbar, d. h. vermittelt durch gleichartige Gefühlsbeeinflussung. Auch hier zeigt die Sprache den Weg, da sowohl

hohe Töne als auch helle Farben beide als heiter, tiefe Töne wie dunkle Farben als ernst, traurig erlebt werden, und hell und heiter ebenso wie düster und traurig geradezu als gleichbedeutende Ausdrücke gebraucht werden. Sogar für ausgesprochene Synästhesien (das Farbenhören und Tonsehen) nimmt Wehhofer gemeinsame Gefühlswirkung an. Also nicht im objektiven Tatbestand, sondern im subjektiven Erleben, einem ähnlichen Gefühl, beruht die „Ähnlichkeit“ von Tönen mit Licht oder Farbbeimpfindungen, so daß die Erweckung von Vorstellungen nicht die Ursache, sondern die Folge eines gefühlshaften Erlebnisses wäre. Das heißt, es handelt sich nicht um eine Bildwirkung, sondern um Symbolik. Von den meisten Menschen, die hohe Töne als hell, tiefe als dunkel bezeichnen, werden gar keine wirklichen Vorstellungen erlebt, sondern nur Gefühle, die dann nachträglich gleichnishaft als Helligkeitsgrade charakterisiert werden. Nicht Töne und Farben an sich sind ähnlich, sondern weil sie beide gemeinsame Gefühlswirkungen haben, schreiben wir ihnen lag selbst eine Ähnlichkeit zu.

Die Raumsymbolik der Töne

Sehr verbreitet ist es ferner, räumliche Eigenschaften auf Töne zu übertragen. Hier müssen wir einen Unterschied machen zwischen wirklichen Raumbeziehungen, die nachweisbar oft vorhanden sind, und übertragenen, die ebenfalls sehr häufig vorkommen.

Raumeigenschaften im Sinne wirklicher Ortverbundenheit haben die Töne nämlich insofern, als wir sie sehr häufig nach ihrem Entstehungsorte festlegen können. Wir hören ziemlich genau, woher ein Glockenton oder ein Vogelruf kommt, und blicken im Konzert unwillkürlich auf den Künstler und sein Instrument. Indessen ist die Räumlichkeit des objektiven Tones mit seinem Entstehungsorte nicht identisch; im Gegenteil er breitet sich aus, was physikalisch nachgewiesen werden kann. Der Geigenton scheint uns nicht, wie etwa die Farbe der Geige, an dem Instrumente zu haften, sondern er „erfüllt“ den ganzen Konzertsaal, und scharfe Ohren hören gelegentlich sogar Schwingungen mit, wenn er von den Wänden zurückkehrt. Eben diese Ausbreitung der Töne gibt ihnen den Charakter der Unräumlichkeit, der für die Gefühlswirkung der Musik nicht gleichgültig ist. Wir vergessen beim Anhören eines Konzerts zumeist die örtliche Entstehung; die Gelöstheit vom Raum und aller Erdschwere wird ein positiver Charakter der Musik.

Das alles schließt jedoch nicht aus, daß reale Raumwirkungen durch die Musik erzielt werden, die vorstellungsmäßig wirksam werden. Die räumliche Trennung zweier Chöre kann die Wirkung stark beeinflussen.

Das „Fernspiel“ der Orgel oder eine in entferntem Teile des Saales aufgestellte Trompete kann Echowirkungen erzielen. Im ersten Akte von Pfitzners „Palästrina“ werden die einzelnen Stimmen räumlich dadurch betont, daß die jeweils singenden Engel durch Scheinwerfer aus dem übrigen Dunkel einzeln und abwechselnd hervorgehoben werden und so das „Nebeneinander“ der Stimmen räumlich veranschaulicht wird. Manchmal haben solche realen Raumwirkungen auch noch vorstellungshafte Gefühlswirkungen, wie z. B. der Chor „In Glaube selig . . .“, der aus der Höhe der Gralskuppel herniederdrönt und damit jene besonderen Gefühlserlebnisse der „Höhe“ auslöst, denen wir gleich begegnen werden. Damit aber verquickten sich die realen Raumeigenschaften bereits mit übertragenen.

Das Gebiet dieser übertragenen Raumcharakteristik der Töne betreten wir mit der Bestimmung der Töne an sich als „hohe“ und „tiefe“. Hier wie bei der Schwere- oder Helligkeitscharakteristik sind sich Sprecher und Hörer in der Regel gar nicht bewußt, daß es sich um gleichnishafte Bezeichnungen handelt, ja diese sind geradezu zu festen Begriffen geworden, neben denen die Umgangssprache überhaupt gar keine nichtbildhaften Bezeichnungen zur Verfügung hat. Denn die rein sachlichen Bestimmungen der Physiker nach der Schwingungszahl sind in die Umgangssprache nicht eingegangen. Und doch ist es eine psychologisch interessante Frage, woher jene gleichnishafte Übertragung kommt. Nur Vermutungen können uns da helfen. Es mag, wie M. Pilo meint, der Umstand mitwirken, daß der Sänger die hellen Töne höher intoniert als die dunklen. Man könnte auch an Instrumente, wie Klarinette und Oboe denken, wo beim Hinabsteigen in der Skala stets tiefer gestellte Finger herangezogen werden müssen, wogegen freilich einzuwenden ist, daß der Violoncell- oder Kontrabaßspieler gerade tiefer gehen muß, wenn er höhere Lagen spielt. Vielleicht hat auch die Aufstellung der Frauen- und Männerstimmen in Konzerten mitgewirkt, obwohl heute meist die Männerstimmen höher stehen als die Frauenstimmen. Auch die Notenschrift könnte eingewirkt haben, in der wir ja die Skala aufsteigend darstellen, obwohl es hier fraglich sein kann, was Ursache, was Folge ist. Eine systematische Untersuchung der Frage, wobei auch erotische Sprachen heranzuziehen wären, existiert noch nicht und ist vielleicht nicht möglich, weil sich jene Übertragung vermutlich schon in Zeiten gebildet hat, für die uns alle Urkunden fehlen¹⁾. Für unser Kulturgebiet müssen wir die Verknüpfung der hellen Töne mit Höhe, der dunkleren mit Tiefavorstellungen als psychologische Tat-

¹⁾ Die Griechen bezeichneten die Tiefe durch das Wort βαρύς (schwer) und die Höhe durch ὕψος (scharf).

sache ansehen. Und in der Tat lassen sich Beispiele aus dem Schrifttum genug anführen, wo diese räumlichen Vorstellungen zu „malerischen“ Wirkungen angerufen werden. Die tiefen Es-Dur-Akkorde im Anfang des „Rheingold“ malen die Tiefen des Stroms, in denen die Szene sich abspielt. Fast überall, wo ein Liedtext einen Aufschwung, ein Emporstreben oder Schweben enthält, werden Töne in hoher Lage oder eine aufsteigende Intervallfolge genommen. Das psychologische Problem ist hier das gleiche wie bei der Taster- oder Lichtcharakteristik der Töne: eine nachweisbare „Ähnlichkeit“ zwischen Ton- und Raumeigenschaft ist direkt nicht festzustellen; wir haben also wohl in einer Ähnlichkeit der Gefühlswirkung den Grund zu jener Verknüpfung zu sehen, also letztlich eine gefühlsmäßige Verwandtschaft, die allerdings durch die Sprache besonders verfestigt ist. Denn die durch hohe Töne vorwiegend erregte heitere Stimmung wird auch als „erhöhte“, „gehobene“ Stimmung bezeichnet, ebenso wie umgekehrt die durch tiefere Töne ausgedrückte ernstere Stimmung als „gedrückt“, „niedergeschlagen“ charakterisiert wird. Das Bindeglied zwischen Ton und Räumlichkeit ist also auch hier ein Gefühl, dessen tatsächliche Unterlagen wir später in Bewegungen kennen lernen werden. Liegt es aber so, dann haben wir es auch hier mit Symbolik zu tun; nicht als wirkliche Räumlichkeit, sondern als Symbolik erlebt der durchschnittliche Musikhörer die Raumbeziehung der Töne. Ich habe deshalb Bedenken dagegen, wenn neuere Tonpsychologen von einem „Tonraum“ sprechen. Eine solche Bezeichnung legt die Gefahr nahe, daß die symbolische Räumlichkeit als reale gefaßt wird, was dem allgemeinen Erleben jedenfalls nicht entspricht.

Die Bewegungssymbolik der Töne

Eine Sonderform der Raumvorstellung, verquickt allerdings mit zeitlichen Eigenschaften, ist die Bewegungsvorstellung, die so stark ist, daß man fast von Bewegungsillusion sprechen könnte. Ganz ursprünglich ist auch der Bewegungscharakter der Töne nicht; denn wenigstens der einzelne Ton „bewegt“ sich ja nicht, er ist da oder er ist nicht da, und wenn er sehr lange ausgehalten wird, scheint er dem Hörer zu „ruhen“. Dagegen erweckt eine Folge von Tönen den Eindruck der Bewegung, obwohl es sich in Wahrheit nur um eine zeitliche Folge von an sich unbewegten Einzeltönen handelt. Aber man spricht ganz allgemein von stark- und schwachbewegten Melodien, und unsere Tempoangaben Andante, Adagio, Presto sind Bewegungsbezeichnungen. Damit kommen wir auf den Vergleichspunkt, die Brücke für die Darstellungs-

verknüpfung: diese liegt nicht im Räumlichen, sondern im zeitlichen Verlauf, bei dem die Einzelakte schneller und langsamer sich folgen. Nehmen wir hinzu, daß wir den Rhythmus in der Musik nicht als rein akustisches, sondern beim Erzeuger wie beim Hörenden auch als Bewegungshandlung erkannt haben, so wird uns der Bewegungsfaktor in der Melodie psycho-physiologisch verständlich. In jeder rhythmischen Tonfolge steckt ein realer Bewegungsantrieb, den wir mit den Bewegungsorganen unsers Körpers verstärken und dann in der Vorstellung den Tönen selbst zuschreiben. In Wahrheit bewegen sich die Töne nicht im Raume, wohl aber bewegen wir uns selbst als Wahrnehmende innerlich im Rhythmus der Töne und schreiben diese Bewegung den Tönen selbst zu. Dazu kommt, daß der Musikerzeuger bei Hervorbringung einer Tonfolge sichtbare Bewegungen ausführen muß, schon beim Gesang, noch mehr jedoch bei den meisten Instrumenten, und daß man diese Bewegungen mit Bewegungen der Töne gleichsetzt. Eine Psychologie der Musik muß ja überhaupt, wie wir früher zeigten, nicht vom Musikhörer ausgehen, sondern vom Musikerzeuger, der der „musikalische“ Mensch schlechthin ist. Als Parallele sei die bildende Kunst herangezogen, wo wir ja auch von ruhigen und unruhigen, von stark und schwach bewegten Linien sprechen, obwohl hier noch mehr als in der Musik die Formen unzweifelhaft unbewegt sind; aber auch hier versetzen wir uns unbewußt einfühlend in den Zeichner hinein, der, um jene Linien und Formen herzustellen, ruhigere oder unruhigere Bewegungen ausführen mußte, die wir aus der fertigen Form herausspüren.

Die reale Unterlage der „Bewegtheit“ einer Melodie ist also das Tempo, d. h. die größere oder geringere Zahl von Tönen, die in einer Zeiteinheit ausgeführt wird, und die an tatsächliche größere oder geringere Bewegung bei den Musikerzeugern geknüpft ist. Indessen ganz so einfach ist die Sachlage nicht. Denn es gibt Adagiomelodien, die sich in Zweiunddreißigstel-Noten bewegen, und doch als „langsam“ empfunden werden, und Prestomelodien, die in ganzen Noten gehen, und doch als schnell erlebt werden. Kein metronomisch ist dann die Folge der Zweiunddreißigstel weit schneller als die ganzen Noten. Aber unser Ohr mißt die Bewegtheit der Melodie nicht an den Tonelementen überhaupt, sondern an der Folge der betonten Takteile. Diese entscheidet über den Bewegtheitsgrad, an ihr messen wir auch *accelerando* und *ralentando* ab.

Neben dem Tempo spielen auch die Intervalle beim Bewegtheitseindruck einer Melodie eine Rolle. Im meßbar räumlichen Sinne genommen sind natürlich die Quinte oder Septime als Ton nicht „weiter“

vom Grundton entfernt als Sekunde oder kleine Terz. Indessen bietet auch hier die Hervorbringung auf den Instrumenten eine objektive Unterlage für jene Raumvorstellung. Bei fast allen Instrumenten ist für die Hervorbringung eines größeren Intervalles eine weiterausgreifende Bewegung nötig. Der Klavierspieler, der Geiger, der Klarinetist müssen entferntere Finger benutzen, wenn nicht gar die gesamte Hand fortbewegen, um ein großes Intervall zum Erklingen zu bringen. Eine bewegtere Melodie erfordert daher stärkere Bewegung der Hände, eine Tatsache, die auch der Hörer zumeist sieht. Diese tatsächliche Bewegung ist vielleicht nicht der einzige Grund, wohl aber eine starke Stütze der erhöhten Bewegtheitsvorstellung bei größeren Intervallen.

Daher wird Bewegtheit oder Unruhe einerseits durch lebhaftes Rhythmus, daneben aber auch durch springende Intervallführung „gemalt“:

Allegro molto



Kei - ne Ruh bei Tag und Nacht, nichts was mir Ver-gnü-ge[n] macht

Neben dem allgemeinen Bewegtheitseindruck ergibt dann die Unterscheidung der „hohen“ und „tiefen“ Töne auch den Eindruck einer bestimmten Richtung der Bewegung. Eine Tonfolge wie die von Siegfrieds „Schwertmotiv“ erweckt den Eindruck des Emporstrebens, des hochgeschwungenen Schwertes:



Umgekehrt erweckt eine Folge wie die des „Götterdämmerungsmotivs“ den Eindruck des Absinkens, des Niedergangs:



Abwechselndes Steigen und Fallen der Melodie erweckt dagegen den Eindruck des Schaukelns, Auf- und Niederwogens, wofür als Beispiel etwa das „Rheintöchtermotiv“ Wagners dienen möge.

Schwieriger ist die Frage, ob auch die dritte Dimension, die der Raume tiefe, mitspielt. Auch diese Frage möchte ich bejahen, insofern ganz zweifellos die Töne manchmal sich uns zu nähern scheinen, manchmal jedoch gleichsam in der Ferne entschwinden. Psychologisch ist dies Phänomen

dadurch zu erklären, daß die größere oder geringere Dynamik der Töne räumlich gedeutet wird. Da wir gewohnt sind, daß sich entfernende Musik leiser wird, während sich nähernde stärker anschwillt, so scheinen sich die Töne einer anschwellenden Melodie uns zu nähern, während ein allmähliches Decrescendo gleichsam sich im weiten zu verlieren scheint, wofür sich ebenfalls reizvolle Beispiele in der Opern- und Liedliteratur finden. Ich erinnere an Löwes Hochzeitslied, wo man das Verschwinden des Zwergenzuges „hören“ kann.

Indessen besteht auch den Bewegungserlebnissen der Musik gegenüber die Frage, die wir bei den andern Darstellungsverknüpfungen verneinen mußten, ob es sich um wirkliche objektivierte Bewegungsvorstellungen handelt, oder ob nur ein Bewegtheitsgefühl, also ein unanschauliches subjektives Erlebnis dabei mitschwingt. Die Frage ist nicht einfach zu lösen. Werden im Text oder in dramatischer Darstellung bildhafte Bewegungsvorstellungen beschworen (etwa das Reiten in Schuberts „Erkönig“ oder in Wagners „Walkürenritt“) so verschmilzt die Bewegtheit der Töne mit den vorgestellten Bewegungen. Anders liegt es jedoch bei absoluter Musik, bei der die Mehrzahl der Menschen wohl gefühlsmäßig die Bewegtheit spürt, aber sie sich nicht objektiv-räumlich klar vorstellt. Aber selbst wenn Bewegungsvorstellungen, etwa eines Tanzes oder eines wogenden Meeres, anschaulich gesehen werden, ist das nicht die Ursache, sondern die Folge des subjektiven Bewegtheitsgefühls. Wiederum sehen wir uns also auf die Erkenntnis gestoßen, daß die Darstellungswirkungen der Töne nicht direkt von den Empfindungen erzeugt werden, sondern ihren Weg über die gefühlsmäßigen Mitterregungen nehmen. Aus dieser Subjektivität erklärt sich denn auch, daß viele Personen gar keine Bewegungsvorstellungen beim Musikhören erleben. Sie fühlen die Bewegtheit, sie sehen sie jedoch nicht und stellen sie auch nicht sichtbar-räumlich vor. Personen, bei denen das doch der Fall ist, sind Ausnahmen. Für die Mehrzahl der Menschen dürfte gelten, daß das Bewegungserlebnis beim Musikhören rein gefühlsmäßig ist und symbolisch bleibt, sich aber nicht zu deutlichen Vorstellungen verdichtet. Bewegtheit der Musik ist nur als gefühltes Erlebnis, nicht als räumlich-vorgestelltes Erlebnis anzusprechen, d. h. nur als Symbol für wirkliche Bewegung im Raume.

Die Kraft- und Willenssymbolik der Töne

Nicht immer scharf geschieden ist von der Bewegungsvorstellung die Kraftvorstellung. Beides hängt zusammen, ist aber nicht dasselbe. Auch in der Physik ist ja Bewegung nicht identisch mit Kraft: Kraft ist Ursache der Bewegung oder der Beschleunigung. Auch die Musik-

psychologie muß hier Unterschiede machen. Im Leben wird keineswegs jede Bewegung, die wir sehen, dynamisch erlebt, obwohl es sehr oft geschieht. Es tritt vielmehr, damit wir eine Bewegung als Kraftäußerung erleben, eine besondere Einfühlung hinzu, durch die wir uns gleichsam als Urheber der Bewegung miterleben. Ob und wie weit das der Fall ist, hängt von mannigfachen Umständen ab, einer persönlichen Einstellung, die nicht überall gleich ist. Sehen wir Blätter im Winde treiben oder Schneeflocken durcheinander wirbeln, so nehmen wir zwar Bewegungen wahr, aber wir fühlen normalerweise keine Krafterlebnisse in die Gegenstände ein. Sehen wir dagegen eine Lerche gen Himmel steigen oder Pferde einen schweren Wagen einen Abhang hinaufziehen, so haben wir meist bestimmte Krafterlebnisse dabei, dort ein Gefühl spielender Leichtigkeit der Raumüberwindung, hier ein entgegengesetztes Gefühl schwerer Energieanspannung.

Ist die Kraftanstrengung beabsichtigt, gewollt, so kann man auch statt von Kraftvorstellung von Willensillusion sprechen, wie das manche Theoretiker tun. Beides geht ineinander über, obwohl es das Erleben der Kraftvorstellung, die meist unbewußt bleibt oder als Teilbestand in zusammengesetztere Erlebnisse eingeht, allzusehr auf die Bewußtseins ebene rückt. In der Regel spüren wir in den Tönen wohl eine größere oder geringere Kraft heraus, während die Ausdeutung als bewußtes Willenserlebnis zum mindesten weit seltener ist.

Die Kraftvorstellung im Musikhören knüpft natürlich in erster Linie an die tatsächliche Dynamik des Tonreizes an. Ein forte wird als Kraftauswirkung, ein Pianissimo als Schwäche, Ohnmacht, Zurückhaltung dynamisch ausgedeutet. Im Crescendo spüren wir Zunahme der Kraft, im Decrescendo Abnahme. Auch hier ist beim Tonerzeuger wirkliche Kraftanspannung vorhanden, und auch der Hörer sieht ja meist im Orchester oder beim Solisten die körperliche Anstrengung, was sein dynamisches Miterleben verstärkt. Viele Virtuosen lassen sogar mit Absicht ihre Kraftanspannung sehen, um den Eindruck zu verstärken. Natürlich ist für die subjektive Dynamik nicht die absolute Stärke der Töne, sondern ihre relative entscheidend.

Aber auch die Beziehungen der Einzeltöne untereinander, die Intervalle, werden nicht bloß als größere oder geringere Bewegtheit, sondern auch als Kraftausdruck erlebt. Auch hier liegt beim Gesang wie bei vielen Instrumenten ein durchaus reales Erleben zugrunde. Sowohl im Gesang wie bei allen Blasinstrumenten erfordern hohe Töne, speziell aber ein Sprung aus niederer in hohe Tonlage, beträchtliche Lungenanstrengung, die sich vielfach dem ganzen Körper mitteilt. Unter die „ästhetischen“ Wirkungen ist das nicht immer zu rechnen, aber es ist doch

ein Hebel für die Kraftvorstellung. Daher können wir zusammenfassend sagen, daß im allgemeinen kleine Tonschritte als geringe, große dagegen als starke Kraftanspannung gedeutet werden, wobei wiederum wichtiger als die absolute Größe die relative Größe des Tonschrittes ist. Wir kommen auf diese Fragen im nächsten Kapitel zurück, da das Kraft-erlebnis, weit mehr als ein Vorstellungserlebnis, ein Gemüts-erlebnis ist.

Noch mehr nämlich als beim Bewegtheitserlebnis müssen wir beim Kräfteerlebnis hervorheben, daß es sich nicht um objektive Vorstellungen, sondern um subjektive Einfühlungen handelt. „Kraft“ kann ja überhaupt nicht eigentlich „vorgestellt“, sondern nur mitführend erlebt werden. Wo irgendwelche Kraftanspannungen anschaulich vorgestellt werden, handelt es sich um sekundäre Wirkung eines subjektiven Erlebens. Wir werden daher gerade für die Kraftvorstellung im nächsten Kapitel den subjektiven Charakter zu erörtern haben. Schon hier jedoch können wir feststellen, daß alle Übertragung von Kräfteerlebnissen auf Töne wiederum wesentlich symbolhaft ist: die Töne klingen uns, als ob eine größere oder geringere Kraft sich darin offenbarte, die wir einfühlend in die Töne hineinlegen.

Speziellere Ähnlichkeiten zwischen Tongebilden und Vorstellungen

Mußten wir also bisher die vielfach irrtümlich angenommene Vorstellungswirkung der Töne stark einschränken, so können wir doch zugeben, daß auf Grund der gefühlshafte-subjektiven Verknüpfung musikalischer Formen mit außermusikalischen Vorgängen sich speziellere Erlebnisse einstellen, die als Ähnlichkeiten wirken. Bedeutungsträger in diesem Sinne ist allerdings fast nie der Einzelton, sondern Rhythmus, Dynamik oder Intervallführung der Musik, meist sogar miteinander verbunden. Allerdings kann die Beziehung nur dort bestehen, wo die Objekte dieser Vorstellungen selbst Rhythmus, Dynamik oder Intervalle haben.

Durch die Rhythmik wird z. B. musikalisch zu „malen“ sein: der Rudererschlag, die Brandung, das Schreiten, das Laufen, das Tanzen, das Hämmern (etwa im „Siegfried“); durch die Dynamik zu „malen“ ist ein Knall, der Donner, ein starker Schlag, eine Explosion; durch Intervalle: Kuckucksruf, Hahnenkrähen, Lerchentrillern, Jagd- oder Postsignale, Glockenläuten usw.

Überblicken wir die Musikliteratur auf Beispiele dieser Art, so finden wir, daß zwar häufig solche Ähnlichkeitswirkungen gesucht werden, daß jedoch fast nirgends völlige Eindeutigkeit und Genauigkeit der Nachahmung besteht, ja daß sie offenbar nicht einmal erstrebt ist, sondern

daß selbst dort, wo exakte Nachahmung möglich gewesen wäre, eine freie Andeutung vorgezogen wird. Bei vielen Instrumenten ist allerdings eine ganz getreue Nachahmung nicht möglich. Nur in jenem Zeitalter, in dem auch in der Literatur der „Naturalismus“ blühte, gefiel man sich darin, wirkliche Glocken, Umboffe, Donnermaschinen im Orchester zu verwenden. In der Regel dagegen wird, was auch ästhetisch aus Gründen der Stileinheit vorzuziehen ist, statt genauer Nachahmung eine freie „Übersetzung“ in das rein musikalische Tonmaterial gewählt.

Eine kleine psychologische Abschweifung ins Gebiet der Farbenmalerei mag hier erläuternd eingreifen. Nur ein Laie meint, der Maler male die Dinge so, wie sie „wirklich aussehen“. Jeder Kenner weiß, daß auch der Maler nur „übersetzt“. Er hat gar nicht die Möglichkeit, etwa die Helligkeitsgrade der Wirklichkeit getreu wiederzugeben, vielmehr hat er in Wahrheit, um die Stufen der natürlichen Helle, die etwa von 1—80000 gehen, darzustellen, nur eine Skala, die von 1—100 reicht, zur Verfügung. Das ist nicht mehr, als etwa der Orchesterkomponist an Möglichkeiten hat, um die Mannigfaltigkeit der wirklichen Geräusche wiederzugeben. Der Maler hilft sich nun so, daß er anstatt der absoluten Helligkeit nur die relativen Helligkeitsunterschiede gibt, daß er ferner die quantitativen Unterschiede durch qualitative ersetzt, etwa das Sonnenlicht weit gelber, das Mondlicht weit bläulicher malt, als sie in Wirklichkeit sind. Das sind durchaus berechnete Kunstmittel, weit künstlerischer, als wollte er etwa wirkliche Rubine in sein Bild einsetzen, um ein Geschmeide darzustellen.

Ist man sich der nicht getreu nachahmenden, sondern zu übersetzenden Art der Farbenmalerei bewußt, so wird man auch die „Tonmalerei“ des Musikers anders ansehen als bloß unter dem Gesichtspunkt getreuer Wirklichkeitskopie. Gewiß macht er wegen seiner begrenzten Mittel aus einer Not eine Tugend, aber man muß dabei nicht die Not, sondern die Tugend betonen. Denn höher als die außerästhetische Genauigkeit steht die ästhetische Einheit, d. h. der künstlerische Stil. Hätte Wagner im zweiten Akt des Siegfried einen wirklichen Waldvogel singen lassen oder einen Mechanismus verwandt, der getreu etwa den Nachtigallengesang nachgeahmt hätte, der Erfolg wäre nur Lächerlichkeit gewesen, da solches Verfahren im höchsten Grade stilllos wirken müßte. Der Hörer tritt an die Kunst ja nicht mit wissenschaftlichen, auf Exaktheit gerichteten, sondern mit ästhetischen Forderungen heran; er will nicht so sehr ein Bild der Wirklichkeit als ein Bild der Wirklichkeit, d. h. eine Wiedergabe, die eigenen ästhetischen Gesetzen gehorcht. Daher ist es nicht als Ungeschick, sondern als künstlerischer Geschmack zu werten, wenn die

großen Musiker das Hahnenkrähen oder den Glockenklang mit ihren Kunstmitteln nur andeuten, nicht kopierend darstellen.

Außer den in den musikalischen Tönen selbst liegenden rhythmischen, dynamischen und intervallmäßigen Möglichkeiten hat jedoch der Musiker noch eine weitere Möglichkeit, eine Brücke zwischen seinem Material und der außerkünstlerischen Wirklichkeit zu schlagen und Vorstellungen zu wecken. Er kann sich der neben den Tönen stets vorhandenen Geräusche, d. h. der Klangfarbe seiner Instrumente bedienen, um dadurch Vorstellungen zu erwecken. In der Tat geschieht auch das vielfach, allerdings unter den gleichen Vorbehalten gegenüber einem rohen Naturalismus, den wir bei den Tonwirkungen im engeren Sinne aufzeigten. Auch hier ist genaue Nachahmung nur selten möglich und künstlerisch nicht das Bestmaß an Wirkung. Allzu getreue Nachahmung wirkt leicht lächerlich und wird daher höchstens in bewußt humoristischer Kunstabsicht verwendet.

Berührungsverknüpfungen in der Musik

Die Vorstellungswirkungen, die wir soeben besprachen, beruhten zu meist auf Ähnlichkeit, so gering auch die Übereinstimmung oft zwischen den Tönen und dem, was sie vorstellen sollen, ist. Unfre Phantasie arbeitet jedoch auch mit einer andern Form der Verknüpfung, die auf „Berührung“ beruht (also mit Berührungsassoziationen), wobei die Vorstellung a die Vorstellung b nicht auf Grund einer Ähnlichkeit, sondern auf Grund früheren Zusammenauftretens hervorruft. Fällt mir bei Nennung des Namens Goethe der Schillers ein, so nicht darum, weil sie „ähnlich“ wären, sondern darum, weil sie oft zusammen gehört wurden; also eine Berührungsverknüpfung! Auf solchen beruht z. B. alles Sprachverständnis, insofern gewisse Laute dem Kinde beim Anblick bestimmter Gegenstände vorgesprochen und so durch Berührung damit verknüpft werden. Die Frage ist: kommt auch in der Musik derartiges vor? Zweifellos werden außerhalb der Kunstmusik an gewisse Töne bestimmte Bedeutungen geknüpft, so z. B. an militärische Signale, die ähnlich wie bestimmte sprachliche Kommandos etwa „Angreifen!“ oder „Rückzug!“ bedeuten. Hier werden die Töne zu einer Art Begriffssprache. In unserer Kunstmusik werden solche Berührungsverknüpfungen kaum verwendet. In gewissem Sinne sind höchstens die Leitmotive Wagners zu nennen, die zwar an sich durch ihren Ausdruckscharakter an bestimmte Personen oder Vorgänge gebunden sind, jedoch in ihrer Verwendung, ihrer Wiederholung, auch durch Berührungsverknüpfung wirken.

Der Vorstellungsgehalt ganzer Tonwerke

Vielleicht gibt man zu, daß die Vorstellungsbedeutung der einzelnen Töne oder kleiner Tongebilde in der Tat unbedeutend sei, man betont jedoch, daß in größeren Tonwerken durch Zusammenkommen vieler Einzelwirkungen immerhin eine gewisse eindeutige Stimmung erzeugt werden könne, also daß in ihrer Gesamtheit Werke wie Smetanas „Moldau“ doch ein Landschaftsbild oder der „Carneval de Rome“ von Berlioz doch Szenen aus dem Leben wiedergäben. Dafür scheint zu sprechen, daß in der Tat viele Komponisten durch Bilder, Dichtungen, Landschaften usw. sich anregen ließen, wie z. B. neuerdings Schering dargelegt hat, daß die meisten Werke Beethovens in solcher Weise angeregt seien. Das kann man zugeben, aber man kann bestreiten, daß darum etwa im Hörer mit Eindeutigkeit die vom Komponisten in die Tongebilde hineingelegten Vorstellungen lebendig werden müßten, ja man kann bezweifeln, ob zur künstlerischen Wirkung das nötig sei. Ich habe versuchsweise nicht-bekannte Werke der Programm-Musik vor musikalisch gebildeten Hörern spielen lassen und diese zur Niederschrift ihres Erlebens veranlaßt. Das Ergebnis war, daß viele überhaupt keine anschaulichen Vorstellungen erlebten und daß bei den andern die auftretenden Vorstellungen nur ganz ungefähre Beziehungen zu dem Programm hatten, Beziehungen, die jedoch meist rein stimmungsmäßig blieben. Es sind zumeist sogar Leute von geringer Musikalität, denen ein Tonwerk nur gefällt, wenn sie sich dabei „etwas denken“ können. Ein Werturteil soll damit nicht gefällt sein. Es hängt vom psychologischen Typus des Schaffenden wie des Hörers ab, wieweit in ihm ein Bedürfnis lebt, die Töne als Anregung der nicht rein akustischen Phantasie zu erleben. Beim Schaffenden führt diese Typusanlage meist zu Programm-Musik, Textmusik, Oper. Aber auch als Interpreten und Genießende verhalten sie sich ähnlich. Richard Wagner, der ja nicht bloß Musiker war, sondern zugleich auch Dichter und — nach Nietzsche — vor allem eine Schauspielerbegabung, deutete, wofür seine Schriften reichlich Zeugnis geben, absolute Tonwerke gern dichterisch-dramatisch aus. Man vergleiche z. B. seine Andeutung des Beethovenschen Cis-Moll-Quartetts in seiner Schrift über „Beethoven“. Man kann das mit Interesse lesen; ob es jedoch jeden Leser überzeugt, ist eine andere Frage.

Das gedankliche Erfassen von Musikwerken

Nicht mehr um bloße Vorstellungs- und Phantasieanregung, sondern um eine durch die Musik bewirkte Verstandesanregung handelt es sich, wenn wir die Frage aufwerfen, ob es zum Musikverständnis ge-

höre, daß man ein gebotenes Tonwerk in seinen Einzelheiten denkend zergliedern und in seinen Formen erkennend erfassen solle. Die feelische Einstellung in diesem Falle ist ein begriffliches, urteilendes Verstehen, ein intellektuelles Verhalten. Diese Einstellung wird sehr erleichtert, wenn man das Werk nicht bloß hört, sondern in Notenschrift anschaulich vor sich sieht, weshalb viele Musikfreunde am liebsten die Partitur mit in den Konzertsaal nehmen und darin mitlesen. Daß viele Hörer und gerade oft Musiker und Musikgelehrte so verfahren, ist sicher. Sie wollen nicht bloß einfach hören, sondern wollen wissen was sie hören; sie zergliedern daher begrifflich und urteilend ihren Eindruck. Der Begriffe und Urteile, die dabei herangezogen werden, sind viele. Man denkt etwa beim Anhören eines Musikwerks: „Ein pompöser Eingang!“ „Ein festes Motiv!“ „Interessant, wie hier mit Tonenakkorden gearbeitet wird, obwohl diese Lösung gewaltsam war!“ „Aha, jetzt moduliert die Melodie nach H-Moll hinüber!“ „Banaler Übergang!“ „Harte Instrumentation!“ „So, jetzt kommt das erste Motiv wieder! Nicht übel mit dem zweiten kontrapunktiert!“ „Da spürt man Bachschen Einfluß!“ „Machtvoller Orgelpunkt!“ usw. — Ein solches Musikaufnehmen, wie ich es hier andeute, wird von vielen als besondere „Kennerschaft“ verratend erstrebt, und sicherlich muß einer, der „Kennerschaft“ beansprucht, zu solcher Analyse fähig sein, die treffende Sachurteile, aber auch treffende Werturteile einschließt. Ob es das Ideal wäre, daß alle Musikhörer sich so verhalten, ob die großen Meister wirklich in erster Linie für ein solches Publikum geschaffen haben, ist eine andere Frage. Es wäre „Kunst für die Kunst“, richtiger noch „Kunst für die Wissenschaft!“ Daß selbst viele Musiker sich so verhalten, beweist noch nicht, daß es das Idealverhalten ist. Denn so wenig, wie Dichter immer die besten Leser sind, so wenig sind Musiker immer die besten Hörer, vielmehr stellen sie oft technische, artistische und sogar wissenschaftliche Probleme in den Vordergrund. Zum mindesten handelt es sich dabei um ein „gedankliches“ Musikgenießen, das vom „naiven“ Musikgenuß stark verschieden ist. Daß es möglich und zuweilen interessant ist, die Töne sich anschaulich im Notenbild vorzustellen oder sie begrifflich zu erfassen, ist kein Beweis dafür, daß dies ein kunstgemäßes Verhalten der Musik gegenüber ist. Zugegeben selbst, daß die geistige Einsicht in den Aufbau eines Musikwerks den Kunstgenuß bereichern und vertiefen kann, wir wissen doch aus den Äußerungen der meisten großen Musiker, daß sie ihre Werke nicht für solche verstandesmäßige Zergliederung, sondern für ein gefühlmäßiges Erleben geschaffen haben. Sie soll, um ein Wort Beethovens zu zitieren: „Dem Manne Feuer aus der Seele schlagen!“ Oder, nach Schumann: „Licht

senden in die Tiefe des menschlichen Herzens.“ Im übrigen braucht ein geistiges Erfassen das Mitschwingen des Gefühls nicht auszuschließen, es kann durchaus nebenhergehen.

Der Symbolcharakter der Vorstellungen in der Musik

Überblicken wir die Feststellungen dieses Kapitels, so ergibt sich, daß es irrtümlich ist, alle Beziehungen der Musik zur außermusikalischen Welt und die gegenständliche Bedeutung der Töne ganz zu leugnen; aber nicht minder irrtümlich ist es, von der Musik zu erwarten, daß sie imstande sei, die ganze Natur und Menschenwelt zu „malen“. Wir haben gezeigt, daß die Töne und ihre Formen allerlei Darstellungsbeziehungen zur außermusikalischen, tastbaren, sichtbaren, räumlichen Wirklichkeit haben, daß sie gelegentlich auch Bewegungs- und Kraft-erlebnisse auslösen, aber einzeln genommen bliebe das alles recht dürftig, und es erwies sich uns zudem als abhängig von der gefühlshaftern Wirkung der Töne, die nicht die Folge, sondern die Ursache jener Darstellungswirkung der Töne ist. Es wäre Verkennung des eigentlichen Wesens der Musik, wenn man von ihr erwartete, daß sie in Wettbewerb mit der bildenden Kunst „Gemälde“ der Außenwelt liefern oder in Wettbewerb mit der Dichtung menschliche Schicksale episch oder dramatisch gestalten solle; dazu reichen ihre Mittel nicht aus. Gewiß befähigen ihre Mittel sie, das Wort des Dichters oder die Gesten des Schauspielers zu unterstützen, zu bereichern und zu vertiefen, aber das Wesen der Tonkunst kann nicht bloß die akustische Verdeutlichung und Unterstreichung dichterischer oder mimischer Darstellungen sein. Daß die Musik vielfach das hat leisten sollen und geleistet hat, ist Tatsache; nicht minder aber ist es Tatsache, daß sie selbst dort, wo sie das leisten sollte, zugleich mehr geleistet hat, und daß alle Musik, die als höchste Kunst gewirkt hat, das nicht durch ihre reinen Darstellungswirkungen vermocht hat. Wer wollte im Ernste behaupten, es beruhe der Kunstwert von Beethovens Pastoral-symphonie oder der „Domestica“ von Strauß, also selbst von Werken, die nach dem Willen ihrer Schöpfer anschauliche Vorstellungen anregen sollen, ausschließlich darauf, daß sie anschaulich-räumliche Bilder auslösen oder ein Geschehen mit dramatischer Deutlichkeit herausbeschwören? Es ist zuzugeben, daß in Lied und Opernmusik „malerische“ Wirkungen der Tonformen sehr reizvoll sein können und von den Komponisten beabsichtigt sind, aber die stärksten Kunstwerte liegen nicht in den äußeren Beziehungen der Töne, sondern in ihren inneren Wirkungen aufs Gefühl. Der Musiker stellt

gewiß auch die Welt dar, aber nicht nach äußerer Ähnlichkeit wie der Maler, sondern von innen her, insofern seine Töne Ausdruck des seelischen Erlebens sind. Gerade die Besprechung der Vorstellungswirkung der Töne hat uns gezeigt, daß es sich überwiegend nicht um objektive Ähnlichkeit dabei handelt, sondern um Ähnlichkeit der subjektiven Wirkung, d. h. des Gefühlserlebens. Das ist eines der Hauptergebnisse unsrer Untersuchungen, daß man streng genommen überhaupt nicht von Vorstellungsbedeutung, sondern nur von Gefühlsbedeutung der Tongebilde reden darf. Nur in sehr seltenen Fällen werden beim Hören von Tönen Licht und Farben innerlich gesehen, werden Hoch und Tief, Bewegung oder Kraft irgendwie anschaulich vorgestellt; sie werden nur gefühlsmäßig erlebt. Falls Vorstellungen (oder bei Synästhesien, dem „Farbenhören“, sogar Empfindungen) auftauchen, so sind sie nicht die Ursache, sondern die Folge jener subjektiven Gefühlswirkung der Töne. Vor allem aber sind sie nicht das Wesen des Musikgenusses, sondern Begleiterscheinungen, die für einzelne Personen bedeutsam sein können, aber die nicht als typisch angesehen werden dürfen. Soweit beim Musikhören außer den Tonerlebnissen selbst Vorstellungen außermusikalischer Wirklichkeit auftauchen, haben sie nur Bedeutung als Symbol. Alle künstlerische Symbolik aber wurzelt, wie wir sahen, im Gefühlsleben. Selbst wenn manche Personen beim Hören von Musik Landschaften oder Gestalten sehen, so liegt nicht in diesen Vorstellungen an sich der Kunstgenuß, sondern in den Gefühlen, von denen jene Vorstellungen getragen werden und als deren Symbole die Vorstellungen zu gelten haben. So weist uns also die Analyse der beim Musikhören auftretenden Vorstellungen auf das Gebiet hin, wo die eigentliche Wirkung der Musik gesucht werden muß: auf das Gebiet des Gefühlslebens.

Literatur

E. v. Wölfflin: Zur Geschichte der Tonmalerei. S.-B. bayr. Akad. d. W. 1897; Wallaschek: Psychologie und Pathologie der Vorstellung 1905; R. Bärwald: Zur Psychologie der Vorstellungstypen 1916; Wehofer: Farbenhören (chromatische Phönopstien) bei Musik (Zf. ang. Psych. VII); Anshütz: Kurze Einführung in die Farbe-Tonforschung 1927.

Der Gefühlsgehalt der Musik

Allgemeine und bestimmte Gefühlswirkung der Musik

Mit allen bisherigen Untersuchungen haben wir nur die Voraussetzungen und gewisse Teilwirkungen der Musik kennen gelernt. So wichtig das Klangmaterial und seine Ausgestaltung zu Formgebilden sind, auch beides zusammen macht die Tonerzeugung noch nicht zur Kunst, selbst wenn man noch die unbestimmten und schwer greifbaren Vorstellungen hinzuzieht, die zuweilen von der Phantasie an die Töne herangetragen werden. „Kunst“ im vollen Sinne ist niemals bloß wohlgefällige Reizung der Sinnesorgane oder ein kühlgeistiges Erfassen wohlgeordneter Formen, entscheidend ist, daß in diesen Eindrücken ein seelisches Erleben zum Ausdruck kommt und im Hörer kraft dessen Einfühlung zur Wirkung gelangt. Dieses die Klangformen durchpulsende Erleben aber ist vor allem ein Gefühlsgehalt, der in den Tönen und Formen an sich nicht vorhanden ist, der sich darin nur „ausdrückt“ und vom Hörer herausgeföhlt werden muß.

Damit erst kommen wir an das Wesen der Musik heran. Die Töne und ihre Formen, ohne diesen Gefühlsgehalt, wären nur ein sinnlich-angenehmes oder geistig-anregendes Spiel; erst in ihrer Gefühlswirkung erschließt sich ihre Tiefe und ihr wahrer Sinn. Im Gefühl verspüren wir, daß in den Klängen und ihren Verbindungen ein wunderbares Leben quillt, das nicht bloß die Gehörsorgane angenehm beröhrt, sondern alle Tiefen der Seele aufzuwöhlen vermag. Mit so oberflächlichen Bezeichnungen wie „Lustwirkung“ ist dies Erleben nicht erschöpfend zu begründen. Die Musik erregt auch jene bestimmteren und umfassenderen Gemütsbewegungen, die schon das musikalische Schrifttum der Barockzeit als „Affekte“ bezeichnet: Trauer und Freude, Liebe und Haß, Verzweiflung und Seligkeit. Sie erregt sie allerdings nicht als auf die Wirklichkeit bezogene Zustände, sondern in künstlerischer Loslösung von der Wirklichkeit, als „ideale“ Erlebnisse. Die Aufgabe des Psychologen nun ist es, die Gefühlswirkung der Töne, die an sich nichts sind als bewegte Luft, auf eine seelische Geseklichkeit zurückzuführen, eine Fragestellung also, die einer von Shakespeares geistreichen Narren einmal auf die scherzhafte Formel bringt: wie es möglich sei, daß man mit Schafs-därmen dem Menschen die Seele aus dem Leibe ziehen könne?

Wir gehen zunächst auf die Tatsachen ein. Wenn wir ein Musikstück hören, so hören wir normalerweise (wenn wir uns nicht künstlich nur-sachlich einstellen) keineswegs ausschließlich aufeinander folgende Töne ohne Gemütsbeteiligung, sondern wir werden durch diese Töne in eine Stimmung versetzt, die zunächst ganz allgemein (von bestimmteren Beeinflussungen abgesehen) unsere Gemütslage lustvoll modifiziert, sie gleichsam aus dem Einerlei des Alltags heraushebt und alles seelische Leben auflockert und freier macht. Diese allgemeine lustvolle Höherstimmung der Seele ist es, was die Musik für alle Gelegenheiten heranziehen läßt, wo es gilt, eine gehobene Gemütslage zu schaffen: bei Festen und Feiern jeder Art, bei denen es oft ziemlich gleichgültig ist, was gespielt wird, wenn nur überhaupt Musik ertönt. Freilich kann man fragen, ob solches ganz allgemeine und gestaltlose Musikerleben schon Kunst sei, ob diese nicht erst dort anfängt, wo die Musik auch in bestimmterem Sinne „verstanden“ wird. Jedenfalls ist es möglich, aus der Musik auch bestimmteren Ausdruck herauszuhören und den Tönen gleichsam als objektive Eigenschaft zuzuschreiben, weshalb man auch sagt, ein Musikstück als solches sei heiter oder schwermütig, erregend oder beruhigend. Es wird also den geordneten Tonformen über das rein Akustische hinaus noch ein Gefühlsausdruck zugeschrieben, der mit den ihn erregenden Tongebilden in eindeutiger Beziehung stehen soll. Es ist daher eine der wichtigsten Aufgaben aller Musikpsychologie, die gesetzliche Zuordnung von Tonfolgen zu Gemütsbewegungen klarzulegen, durch die das Tonwerk erst einen bestimmten „Charakter“ erhält. Hinter dem Charakter des einzelnen Werkes aber erschließt sich uns zugleich der Charakter seines Schöpfers, wir fühlen uns von einem bestimmten Menschen und seinem Innenleben angesprochen. In einer einzelnen Sonate von Beethoven spüren wir den „ganzen“ Beethoven, den Ausdruck eines Charakters, der weit hinausgeht über den Charakter des einzelnen Werkes. Ja wir spüren sogar, über den Charakter des Einzelmenschen hinausgehend, darin eine überpersönliche Lebenshaltung, eine „Weltanschauung“, die unendliche Fernsichten zu eröffnen scheint.

Die allgemeine Gefühlsbelebung

Wir behandeln zunächst die Tatsache der allgemeinen, unbestimmten Gefühlsbeeinflussung durch die Musik, dabei vorerst davon absehend, daß in diese immer auch speziellere Affekterregungen eingehen, auch wenn sie nicht gesondert die Bewußtseinschwelle überschreiten.

Indessen ist auch die allgemeine Musikwirkung ihrem Ursprung nach nicht ganz einheitlich, vielmehr möchten wir drei Teilwirkungen unter-

scheiden, die je nach Person und Umständen verschieden stark hervortreten. Diese sind:

a) eine durch die gutangepasste Reizung der Gehörorgane vermittels der Töne bedingte Luststimmung;

b) eine durch die Rhythmik bedingte Erregung, die rausch- oder hypnoseartigen Charakter annehmen kann;

c) eine so entfesselte, traumähnliche Phantasiebelebung, die ihrerseits wieder Gefühle und Stimmungen, die jedoch nur zum Teil im Musikstück bedingt sind, auslöst.

Diese drei Teilwirkungen der Musik sind jedoch nur ideell zu trennen; in Wirklichkeit bilden sie ein Ganzes, das vom Bewußtsein normalerweise nicht weiter zerlegt wird, wodurch jener Charakter des Allgemeinen und Unbestimmten, ja des Körperlosen und Zerfließenden entsteht.

Bereits oben haben wir hervorgehoben, daß musikalische Töne, besonders wenn sie in gefälliger Ordnung die Seele treffen, eine gutangepasste Betätigung der beteiligten Organe und Gehirnzentren darstellen und darum Betätigungslust erregen. Diese rein sinnliche Lustwirkung ist eine Tatsache, die jeder überhaupt für musikalische Reize empfängliche Mensch an sich feststellen kann. Sie tritt bereits bei einfachen gehaltenen Gesangs- oder Waldhorntönen auf und verstärkt sich natürlich sehr, wenn die Gehörsreize in gefälliger Form verknüpft und abgewandelt werden. Wir haben oben gezeigt, daß sowohl das reine Tonmaterial wie noch mehr seine formgerechte Verarbeitung die Voraussetzungen in sich tragen, die Seele in willkommene Tätigkeit und damit in Luststimmung zu versetzen. Das ist zunächst ein wesentlich physiologischer Vorgang, bei dem keinerlei unterscheidende geistige Erfassung der objektiven Gegebenheiten notwendig ist, was sich auch dadurch erweist, daß schon Tiere und kleine Kinder in dieser allgemeinen Weise lustvoll beeindruckt werden. Irgendwelche feineren Unterschiede werden nicht bewußt, höchstens die Stärke der Töne wird oft besonders bewertet. Je lauter, desto schöner! Ist diese allgemeine Stimmung auch noch nicht selbst Kunsterleben, so ist sie doch eine Voraussetzung dafür, insofern sie wesentlich dazu beiträgt, die Atmosphäre zu schaffen, in der sich die feineren Blüten des Kunsterlebens entfalten.

Rauschhafte und hypnotische Beeinflussung des Gemüts

Diese sinnlich-akustische Wirkung der Töne und Tonformen verquickt sich mit den ebenfalls wesentlich physiologischen Wirkungen der Rhythmik. Der Rhythmus als solcher nämlich erweckt über die allgemeine Betätigungslust hinaus eine, wenn auch unbestimmte Erregung des

Nervensystems, die sich bis zum Rausche steigern kann oder hypnotischen Charakter annimmt. Beide Wirkungen kann man durch rhythmische Bewegungen auch außerhalb der Musik erzeugen. Man kann sich durch starke rhythmische Bewegung (z. B. durch Tanz) in bis zur Verzückung gesteigerte Erregung versetzen, was z. B. von den Derwischen des Orients zu religiöser Praxis ausgebildet ist. Andererseits können schwache Rhythmen den Geist einlullen, ihn in hypnotische Stimmung versetzen, wie das z. B. das eintönige Tropfen des Regens, das Rauschen eines Springbrunnens, das Ticken einer Uhr vermögen. Hypnotisireure verwenden für ihre Praxis gern rhythmische Eindrücke oder Vorstellungen: sie zählen langsam oder lassen zählen, sie streichen in regelmäßiger Folge über Stirn oder Glieder des Patienten, sie erwecken rhythmische Vorstellungen wie Wellenschlag oder die Bewegungen eines Uhrenfeldes im Winde. Die indischen Yogis versetzen sich durch methodische Beeinflussung der Atemrhythmik in hypnotische Zustände. Es hängt demnach von der erregenden oder beruhigenden Art des Rhythmus ab, ob seine Wirkung mehr rauschhaft steigend oder hypnotisch einlullend ist. Daß der musikalische Rhythmus in solcher Weise zu wirken pflegt, ist bekannt. Infolge der früher beschriebenen körperlichen Mübewegung gerät unser ganzer Organismus durch den Rhythmus in eine Stimmung, die je nach der Besonderheit des Rhythmus mehr rauschhaft gesteigert oder hypnotisch herabgedämpft ist. Über die spezielleren Rhythmuswirkungen auf das Gefühlsleben wird später zu sprechen sein; die hier besprochene allgemeine Gefühlsbeeinflussung tritt, mit der tonal erregten Betätigungslust in eins verschmelzend, in jedem Falle auf. Ob man diese berausche oder hypnotisierende Wirkung der Musik als „Kunsterleben“ bezeichnen darf, kann strittig sein. Die Praxis unterscheidet zwischen Kunstmusik und bloß „stimmungsmachender“ Unterhaltungsmusik. Aber als Teilbestand, als Untergrund, über dem sich die feineren Erlebnisse der Seele abspielen, geht auch in die Kunstmusik die berausche oder hypnotisierende Wirkung ein. Das „Dionysische“ der Musikwirkung hat hier seine Hauptwurzel.

Die traumhafte Phantasiebelebung

Mit der rauschhaften und hypnotischen Beeinflussung der Gesamtstimmung hängt auch jene Beflügelung der Phantasie und jene Erregung von Phantasiegefühlen zusammen, die den Seelenzustand des musikalisch Ergrienen dem Traume näherrücken. Für viele Musikhörer ist die Musikwahrnehmung wesentlich Auslösung von oft völlig freien Phantasievorstellungen, die ihrerseits aus der durch die Rhythmen

und Töne aufgelockerten Seele ein buntes Gefühlsleben herauslocken. Einerlei ob die strenge Ästhetik das billigt, als Psychologen müssen wir feststellen, daß für viele, wenn nicht die meisten Hörer der Reiz der Musik in solchen subjektiven Träumereien besteht. Gewiß weist oft der besondere Charakter der Rhythmen und Melodien, auch ihr Vorstellungsgehalt, ein suggestiver Titel oder begleitender Text, die Träumerei in bestimmtere Richtung, an die sich jedoch die Phantasie der Hörer nur ungefähr bindet. Wir brauchen ja nur eine beliebige der in Lyrik wie Romandichtung zahllosen Schilderungen musikalischen Erlebens herauszugreifen, um zu erkennen, daß für viele Menschen Musikgenuß nicht in geistiger Erfassung des objektiv Gegebenen, also des vorgetragenen Kunstwerks, sondern in dem Schwelgen in subjektiven Phantasien und an diese geknüpften Gefühlen beruht, die sich in dem durch Töne und Rhythmen nur ganz allgemein aufgelockerten seelischen Klima entfalten. Ist ein Text oder (in der Oper) eine Handlung gegeben, so ist damit das Vorstellungsleben des Hörers zwar etwas gebunden, aber selbst da überlassen sich viele Hörer nur subjektiven Träumereien. Man lese nur Goethes bekanntes Gedicht „Nachtgesang“ unter den hier von uns durch durch gesperrten Satz ausgezeichneten Gesichtspunkten:

O gib vom weichen Pfühle,
Träumend, ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafel! was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich, hoch und hehr,
aus irdischem Gewühle;
Schlafel! was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle;
Schlafel! was willst du mehr?

Vom irdischen Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr,
Bannst mich in diese Kühle;
Schlafel! was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst mir im Traum Gehör.
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafel! was willst du mehr?

Sowohl die allgemeine Lösung „aus irdischem Gewühle“ wie die hypnotische Einstellung und die Erweckung traumhafter Vorstellungen ist hier meisterlich gekennzeichnet.

Ich mache dabei noch auf eine andere Ähnlichkeit zwischen Traum und musikalischer Phantasieerregung aufmerksam. Die Traumphantasie ist deshalb so lebhaft, weil die hemmende Kontrolle des Verstandes eingeschläfert ist. Deshalb gestaltet der Traum die leisesten Eindrücke phantastisch aus: der Druck eines Küssens wird zum „Alb“, ein leises

Geräusch zum Kanonendonner usw. Ähnlich haben wir uns den Zustand vieler Menschen beim Musikhören vorzustellen: auch hier ist der Verstand eingelullt, hemmungslos gibt sich die Seele ihren Phantasien hin, die deshalb weit reicher strömen als im Normalzustand. Das ist in Ergänzung zum vorigen Kapitel wichtig; denn erst so erhalten alle Vorstellungen Symbolcharakter, was wiederum durch die Traumanalyse, besonders die psychoanalytische, bestätigt wird. Die musikalische Träumerei ist zwar nur in ganz allgemeiner Form durch die Musik angeregt, sie ist jedoch darum nicht etwa willkürlich, sondern ist subjektiv bedingt durch die seelische Verfassung des Hörers, woher denn auch die oft betonte „befreiende“ Wirkung der Musik zu erklären ist. „Sie wecket der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen.“ Man „schwelgt“ in solchen Phantasien, weil sie vielfach Wunschbefriedigungen darstellen, auch dort, wo die Phantasien nur symbolhaften Charakter haben. Denn das Wesen des Traums ist ja nach der Psychoanalyse eine meist symbolische Wunschbefriedigung in der Phantasie. Der Reiz der Musik beruht für viele Hörer darin, daß sie ihre Träume besflügelt, ihnen Erfüllung ihrer verborgensten Sehnsüchte vorgaukelt, wofür das gespielte Werk nur ganz allgemeine Anregung bietet. Wir lassen wieder Goethe sprechen:

„Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
 Verflücht' zu Millionen Tön' um Töne,
 Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
 Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
 Das Auge neht sich, fühlt im höhern Sehnen
 Den Götter-Wert der Töne wie der Tränen,
 Und so das Herz erleichtert merkt behende,
 Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen . . .“

Der bestimmte Gefühlsausdruck der Musik

Wenn wir auch betonten, daß die Musik eine allgemeine Lust, Rausch- oder Traumstimmung erzeugt, so leugnen wir damit nicht, daß diese infolge der Besonderheit der gebotenen Tongebilde im Einzelfalle stets bestimmtere Züge erhält. Und zwar treten hier oft merkwürdige Zusammenwirkungen ein. Auf dem allgemeinen Untergrund einer gehobenen lustvollen Stimmung zeichnen sich nicht nur speziellere Luststimmungen (Heiterkeit, Freude, Jubel, Übermut, Scherz, Seligkeit) ab, es können auch an sich unlustvolle Stimmungen wie Trauer, Schmerz, Erschrecken, Furcht usw. erregt werden, allerdings gemildert durch jene allgemeine gehobene Stimmung und zu Mischgefühlen wie Wehmut, Resignation, milde Trauer umgeformt. Die oft angerufene Trostwirkung der Musik

beruht darauf, daß infolge der allgemeinen Höherstimmung der Seele Schmerz und Leid ihren Stachel verlieren.

Es ist eine entscheidende Frage aller Musikpsychologie, wieweit und auf welche Weise Töne, die an sich nichts sind als Schwingungen der Luft, imstande sind, bestimmte Gefühle und Gemütsbewegungen auszudrücken und zu erwecken. Die Tatsache selbst, daß die Musik bestimmte Gemütsbewegungen auszudrücken vermag, ist lange bekannt und sowohl die Antike wie das diesem Probleme besonders zugewandte Barock hatten dafür die Erklärung, daß der Musiker die menschlichen Leidenschaften „nachahmt“. Diese Nachahmungstheorie ist jedoch falsch; denn gewiß hat kein echter Musiker jemals andere Menschen auf den Ausdruck ihrer Affekte hin beobachtet und diesen Ausdruck nun in Melodien „nachgeahmt“. Er hat es auch nicht nötig; denn wenn er überhaupt über die Fähigkeit musikalischen Ausdrucks verfügt, braucht er die Anregung dazu nicht von außen zu holen, sondern findet die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten in seiner eigenen Seele. Und ebenso wirkt eine ausdrucksstarke Musik auf andere Menschen nicht auf Grund äußerer Beobachtung, sondern auf Grund einer angeborenen Fähigkeit der Seele zum Ausdrucksverständnis. Ich habe an Kindern, die noch nicht sprechen konnten, durch Versuche festgestellt, daß sie durch ausdrucksstarke Melodien zum Lachen wie zum Weinen gebracht werden konnten. Kurz, die Fähigkeit zum musikalischen Affektausdruck wie zum Ausdrucksverständnis stammte nicht aus äußerer Erfahrung; sie ist allgemein in der Seele vorangelegt („a priori“, wie die Philosophen sagen), eine Ur Tatsache der Seele, von dieser mit auf die Welt gebracht wie die Fähigkeit zum Empfinden und Denken.

Mit der Feststellung der aller Erfahrung vorausgehenden Vorangelegtheit des musikalischen Ausdrucks bzw. Eindrucks ist jedoch diese Tatsache noch nicht psychologisch erklärt. Eine solche Erklärung erfordert ein Eingehen auf das Wesen des Gefühls- und Affektausdrucks überhaupt.

Der musikalische Gefühlsausdruck ist nämlich eine Sonderform des allgemeinen körperlichen Ausdrucks seelischer Zustände, den wir im Tier- und Menschenleben überall als Tatsache feststellen können. Unsere Gefühle und Affekte sind nicht etwa reine Bewußtseinsangelegenheiten, die sich im Innern unserer Seele abspielen; sie sind aufs engste gebunden an körperliche Vorgänge, die sogenannten „Ausdrucksbewegungen“, die z. T. fürs Auge sichtbar und vielfach auch von hörbaren Lauten begleitet sind. Das ist nicht zufällige Begleitererscheinung, ist auch keineswegs immer gewollt und beabsichtigt, sondern ein angeborenes Verhalten von allgemeinerer Verbreitung. Schon das kleine Kind drückt seinen Schmerz durch Weinen und Schreien, seinen Zorn durch Umsichschlagen und Stirnrunzeln,

seine Zärtlichkeit durch Streicheln und Anshmiegen aus, d. h. durch körperliche Bewegungen, die nicht nur sichtbar sind, sondern z. T. auch hörbar werden. Ungeboren aber ist nicht nur dieser Ausdruck selbst, sondern auch das Verständnis für diesen Ausdruck bei andern Menschen. Nicht nur beim kleinen Kinde, auch bei höheren Tieren läßt sich feststellen, daß sie ganz unmittelbar nicht nur die Gesten sondern auch den Lautausdruck der Zärtlichkeit und des Zornes verstehen. Das alles setzt voraus, daß eine naturhafte, angeborene Zuordnung zwischen Gemüts-erregungen einerseits und Gesten resp. deren Begleitlauten andererseits besteht.

So sicher die Tatsache des charakteristischen Affektausdrucks ist, so schwierig ist seine weitere psychologische Erklärung. Darwin hat in seinem Werke „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen“ (1872) das Problem entwicklungsgeschichtlich zu lösen versucht, indem er die Ausdrucksbewegungen auf ursprüngliche Zweckbewegungen zurückführt, also daß wir deshalb im Zorn die Fäuste ballten oder die Zähne fletschten, weil das symbolisch gewordene Überbleibsel aus einer Zeit seien, in denen der Mensch einen Feind niederzuschlagen oder mit den Zähnen zu zerreißen pflegte. Diese Erklärung mag für einige Fälle zu Recht bestehen, reicht aber für andere, wie Lachen oder Weinen in keiner Weise aus. Viel Aufsehen hat die Theorie von James und Lange erregt, nach denen die Ausdrucksbewegungen nicht Folge, sondern Ursache der Affekte wären, also daß wir nicht weinen, weil wir traurig sind, sondern daß wir traurig wären, weil wir weinen. Die Erörterung dieser Frage ist noch nicht abgeschlossen, und das wenigstens muß heute zugegeben werden, daß die Ausdrucksbewegungen nicht bloße Folge- oder Nebenerscheinungen der Affekte sind, sondern in sehr engem, innerem Zusammenhange mit den seelischen Erlebnissen stehen. Wie ich an anderer Stelle¹⁾ gezeigt habe, muß man zwischen Ursach- und folgebewegungen unterscheiden, d. h. solchen, die (wie die Herz- und Atembewegungen) ursächliche Bedeutung für das Gefühlsbewußtsein haben, und solchen, die (wie die meisten unwillkürlichen Gesicht- und Gliederbewegungen) den Affekt nach außen hin ableiten oder, wie man heute sagt: abreagieren.

Für unsre Zwecke kann die Einsicht genügen, daß alle unsre Gemütsbewegungen den Antrieb haben, sich nicht bloß in allgemeinen Bewegungen, sondern in ihnen bestimmt zugeordneten Gebärden zu äußern, selbst dort noch, wo die Sitte diese Bewegungen einschränkt. Daher sieht man jedem Menschen an Mienenspiel oder Haltung, an der Art, wie er geht oder

¹⁾ Vgl. meine „Psychologie der Kunst“ Bd. II 2. Aufl. S. 59 ff. und „Grundzüge einer Lebenspsychologie“ Bd. I.

die Hände bewegt, an, ob er fröhlich oder traurig, ob er zornig oder friedfertig gestimmt ist, und das gleiche können wir auch an den mit jenen äußeren Bewegungen stets verbundenen inneren Bewegungen, an Pulsschlag und Atmung und vielen andern Dingen erkennen. Kurz, jeder Affekt hat seine bestimmte Motorik, d. h. Bewegungen, die als sein spezifischer „Ausdruck“ gelten können, und die ich deshalb die spezifische Affektmotorik, also Angst-, Schreck-, Zorn-, Stolzmotorik nennen möchte. Insofern nun viele dieser Bewegungsäußerungen auch von hörbaren Lauten begleitet sind, erhalten auch diese Laute ganz spezifische Ausdrucksbedeutung. Das Zusammenziehen des Kehlkopfs in der Angst äußert sich im gepreßten Schrei, die Ausweitung der Brust in seliger Freude äußert sich im Juchzer oder im überquellenden Lachen usw. Das heißt, unter Umständen werden die Ausdrucksbewegungen hörbar und aus der Lautbegleitung heraus auch dann verständlich, wenn man die den Laut verursachende Bewegung nicht sieht. Wir hören die spezifische Affektbewegung gleichsam aus der Lautäußerung heraus. Alles das braucht nicht durch Erfahrung erlernt zu werden, sondern ist angeboren, instinkthaf, wenn es auch durch Erfahrung bereichert und verfeinert werden kann.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß das notwendige Zwischenglied zwischen Gemütszustand einerseits und Lautausdruck andererseits Bewegungen sind, die sich in ihrer besonderen Form eindeutig auch bestimmten Gemütszuständen zuordnen lassen. Diese besonderen Bewegungen sind das meist unbewußt bleibende Bindeglied zwischen Tongebilden und ihrem Affektgehalt. Unser Körper ist also mit seinen Bewegungsanlagen ein fein gebauter „Sender“ und zugleich ein ebenso fein gebauter „Empfänger“ für Gefühlsausdruck. Denn wir sehen und hören den fremden Ausdruck nicht bloß, wir ahnen ihn wenigstens andeutend nach und erleben ihn dadurch mit.

Psychologie des Bewegungsausdrucks

Die moderne Wissenschaft hat nicht bloß die allgemeine Zuordnung der Bewegungen zum Gefühlsleben festgestellt, sondern hat diesen Zusammenhang ins einzelne verfolgt, insbesondere die Bewegungen in Teilbestände zerlegt und auch deren seelische Zuordnung verständlich gemacht. Das ist am eingehendsten in der wissenschaftlichen Graphologie unternommen worden; denn die Handschrift ist ja die auf dem Papier festgehaltene Bewegung, aus der sich sehr bequem der zuzuordnende Seelenzustand ablesen läßt. Insofern Musik nicht nur gehört, sondern auch geschrieben wird, können wir auch eine „Graphologie der

Musik“ treiben¹⁾. Und in der Tat ist es das, was wir erstreben: aus dem gehörten oder geschriebenen musikalischen Ausdruck die zugeordneten Seelenzustände zu erdeuten. Daß das möglich ist, wird dadurch bestätigt, daß der gleiche Bewegungsausdruck, den wir der Schrift entnehmen, sich auch in allen anderen Bewegungsarten wiederfindet: in Sprechen und Lachen, in Handbewegungen und Gang²⁾. Denn unser gesamter Körper dient dem Gefühlsausdruck, und, wenn wir den Ausdruck nicht überall klar erkennen, so liegt das nur daran, daß wir schlechte Beobachter sind.

Unter diesem allgemeinen Gesichtspunkt seien zunächst die Hauptbestandteile aller Bewegungen kurz herausgearbeitet, die wir später auch in den musikalischen Bewegungsformen aufzeigen werden. Und zwar unterscheide ich an allen Bewegungen folgende Teilbestände:

- a) Richtung,
- b) Dynamik,
- c) Tempo und Rhythmus,
- d) Ausgestaltung (figuration),
- e) Verbindungsform,
- f) Objekt- oder Subjektbetontheit,
- g) Einheitlichkeit oder Uneinheitlichkeit.

a) Zunächst hat jede Bewegung eine Richtung, in der sich die besondere Affektgattung ausdrückt, weshalb ich auch von „Urgesten“ der Affekte sprechen werde. Die Affekte des Schmerzes, der Trauer, der Niedergeschlagenheit drücken sich in nach unten gerichteten Bewegungen aus: man läßt Kopf und Arme hängen, der Blick sucht die Erde, der Gang ist matt und schleichend. Umgekehrt tragen die Affekte der Freude, des Stolzes, der Heiterkeit das Streben nach oben in sich: der Kopf wird hoch getragen, der Blick ist frei in die Welt gerichtet, der Gang ist beschwingt. Die Urgeste des Hasses hat die Richtung vom Objekt weg: Abstoßung, Zurückhaltung. Die Urgeste der Sympathie dagegen trägt die Richtung zum Gegenstand hin in sich: Zu„neigung“, Annäherung, zärtliche Berührung.

b) Die Dynamik der Bewegungen offenbart sich in verschiedener Weise nicht bloß als Kraftauswirkung, sondern auch als Großzügigkeit oder Kleinlichkeit der Bewegung. Die Großheit drückt Würde, Majestät, Pathetik aus, die Kleinheit schwaches Selbstgefühl und Schwung-

¹⁾ Wir unterscheiden allerdings Graphologie der Musik und Graphologie des Musikers. Für diese brauchen wir die Originalhandschrift. Doch läßt sich auch aus dem Bewegungsgehalt gedruckter Notengebilde viel ablesen.

²⁾ Vgl. hierzu meine „Lebensnahe Charakterkunde“ 1935.

losigkeit. Daneben ist bezeichnend die „dynamische Kurve“: rasches Ansteigen drückt explosive Kraft, gleichmäßiges Ansteigen beherrschte Energie aus. Jäher Abfall deutet auf rasche Ermüdung, Versagen der Kraft.

c) Das Tempo als Schnelligkeit oder Langsamkeit hat einen Ausdruck, der schon vorwissenschaftlich bekannt ist. Man deutet Schnelligkeit der Bewegung auf Eile, Lebhaftigkeit, Erregtheit; Langsamkeit auf Bedächtigkeit, Gelassenheit, Ruhe, Apathie. Daneben ist der Rhythmus, insbesondere Gleichmäßigkeit und Ungleichmäßigkeit, bezeichnend für Gleichmäßigkeit und Ungleichmäßigkeit der Stimmung und des Charakters.

d) Charakteristisch für seelische Verfassung ist auch die Ausgestaltung (die figuration) der Bewegungen, worunter ich vor allem die Verreichlichung und Vereinfachung verstehe, d. h. den Unterschied, ob sich z. B. die Schrift in allerlei Bogen, Zierat und Schnörkeln gefällt oder ob sie ihre Züge auf ein Mindestmaß von Linien beschränkt. Verreichlichung deutet auf Umständlichkeit, Wichtigtuerei, Dekorationsucht; Vereinfachung auf Nüchternheit, Sachlichkeit, Schlichtheit. Auch die größere oder geringere „Stilisierung“ der Bewegungen ist bezeichnend; ob die „schöne Linie“ gesucht wird, was auf Formensinn, aber auch Theatralik schließen läßt. Das Gegenbild bietet die Verneinung aller Stilisierung, die auf Naturburschentum deutet.

e) Die Verbindungsformen der Einzelbewegungen sind entweder gerundet und geschlossen oder unterbrochen, abrupt. Jenes bezeichnet die Charaktereigenschaften der Ausgeglichenheit, Konfliktlosigkeit, dieses Unruhe, Gewalttätigkeit, Zerrissenheit. Eckige, zackige Übergänge drücken Stärke, Schroffheit aus, runde Übergänge Weichheit, „Verbindlichkeit“.

f) In allen Bewegungen drückt sich auch, je nach der Objekt- oder Subjektbetontheit: Weltzugewandtheit oder Weltabgewandtheit oder, wie die Psychologie sagt: Extravertiertheit oder Introvertiertheit, aus. Man sieht der gesamten Haltung wie den Einzelbewegungen an, ob der Mensch aufgeschlossen zur Welt, oder in sich gekehrt, in sein Innenleben versponnen ist, ob der Lebensschwerpunkt im Objekterleben oder im Subjekterleben liegt.

g) Als letzte Besonderheit der Motorik nennen wir die Einheitlichkeit oder Uneinheitlichkeit (Integration oder Desintegration nach Jaensch) der Motorik. Einheitlichkeit der Bewegungen deutet auf einen klaren, gefestigten Charakter. Uneinheitlichkeit der Bewegungen ist Ausdruck innerer Zerrissenheit, Unausgeglichenheit, Zerrahrenheit.

So gewiß alle diese Teilerscheinungen der Bewegung ihren Ausdrucksgehalt haben: man darf sie in der Beobachtung des Lebens doch niemals vereinzeln, sondern muß sie innerhalb der Ganzheit der Persön-

lichkeit erschauen. Nicht nur, daß sich jeder Bewegungsausdruck in allen Bewegungsorganen offenbart, es hebt sich auch jede Bewegung von einem ganzheitlichen Hintergrund ab, der mitgesehen werden muß, wenn man eine Einzelbewegung in der Tiefe verstehen will. Das heißt, die vereinzelt Beobachtung muß ergänzt werden durch eine verganzheitlichende Schau, innerhalb deren die Einzelbewegung einen ganz andern Sinn erhält. Nur so ist es möglich zu unterscheiden, ob eine Bewegung bloß Ausdruck eines augenblicklichen, gelegentlichen Gemütszustandes oder einer dauernden Charaktereigenschaft ist. Auch der ernsteste Mensch benimmt sich zuweilen ausgelassen, auch der heiterste ist gelegentlich gedrückt und niedergeschlagen. Indessen sieht man innerhalb des Gesamtausdrucks des Charakters sofort, ob die besonderen Ausdrucksbewegungen nur gelegentlich oder typisch sind.

Die hohe, angeborene Allgemeinheit der Zuordnung von Affekten einerseits und Bewegtheitsrichtung, Bewegungstempo, Bewegungsform andererseits offenbart sich auch in der Sprache, die ja durchsetzt ist mit bildhaften Redensarten, die auf jener Zuordnung beruhen. Man spricht von „Gemütsbewegungen“, von „ruhigen“ und „unruhigen“ Seelenstimmungen, von „raschen“ und „langsamen“ Temperamenten. Man unterscheidet „sthenische“ (kraftvolle) und „asthenische“ (kraftlose) Affekte. Man spricht von hohen, erhabenen, erhebenden Gefühlen und herabgestimmten, gedrückten, gesunkenen Gemütszuständen. Man spricht von abstoßendem, zurückweisendem, verschlossenem und daneben von verbindlichem, entgegenkommendem, offenem Wesen. In allen diesen Redensarten, deren Reihe sich endlos verlängern ließe, hat die Sprache die Urverbindung zwischen Gemütszuständen und Bewegungen festgehalten, auch dort, wo das Bewußtsein des Ursprungs verloren gegangen ist. Aufgabe der Psychologie ist es, diese unbewußt gewordenen Beziehungen wieder ins Bewußtsein zu erheben, weil der besondere Gefühlsgehalt der Musik nur von hier aus zu verstehen ist.

Der Bewegungsausdruck von Tonformen

Wir haben die allgemeine Gesetzmäßigkeit der Ausdrucksbewegungen darum aufgezeigt, weil sie allein den Schlüssel gibt für den Ausdruck der Musik. Obwohl diese nur Tonzusammenstellungen gibt, vermögen wir doch daraus ganz unmittelbar den darin mitgegebenen Bewegungsausdruck herauszuhören. Denn die Töne werden durch Bewegungen hervorgebracht und werden durch Bewegungen erlebt. In sie können alle oben aufgezählten Elemente der allgemeinen Motorik eingehen. Denn in allen musikalischen Tongebilden können wir unterscheiden:

a) Richtung, die als auf- und absteigende Richtung in der Notenschrift auch geschrieben wird. Indessen hören wir noch andere „Richtungen“ in die Töne ein; sie scheinen auf uns einzudringen, sie können sich auch entfernen von uns. Alle solche „Richtungen“ der Töne haben wie die Richtung wirklicher Bewegung ihren bestimmten Ausdrucksgehalt: die absteigende Richtung wirkt „niederdrückend“, die aufsteigende „erhebend“. Das Auf-uns-Eindringen der Töne kann, je nach den Begleiterscheinungen drohend oder schmeichelnd, „abstoßend“ oder „verbindlich“ sein.

b) Daß den Tönen eine Dynamik innewohnt, die wir als Forte und Piano, als Crescendo und Decrescendo ebenfalls schreiben, erwähnten wir schon früher. Wir deuten die Dynamik gefühlsmäßig als Kraft oder Kraftlosigkeit, aber auch als Steigerung oder Schwächung des Lebensgefühls, als Würde, Majestät oder als Demut, Schwäche.

c) Die Töne haben ferner wie die Bewegungen zeitliche Eigenschaften. Sie sind bald „schnell“, bald „langsam“, bald gleichmäßig, bald ungleichmäßig. Auch diese Eigenschaften werden vorgeschrieben, und schon die Tempobezeichnungen sind zum Teil Stimmungsbezeichnungen. Allegro heißt ursprünglich fröhlich, Grave heißt schwer und ernst. Auch die Rhythmik der Töne hat, entsprechend der in ihr mitgegebenen Bewegungsrhythmik, den Stimmungscharakter der Ruhe oder Unruhe, der Ausgeglichenheit oder nervösen Erregtheit usw.

d) Das, was wir bei den Bewegungen die Ausgestaltung oder mit einem, bereits der Musik entnommenen Worte die „figuration“ nannten, kehrt in den Tonformen wieder. Reiche figuration deuten wir je nach den Begleitumständen auf Neigung zu Prunk und Üppigkeit oder auf spielerische Leichtigkeit oder kokette Unmut. Fehlen jeder figuration deuten wir auf Schlichtheit oder auch auf Nüchternheit. Wir hören aber auch aus der Gestaltung gelegentlich Theatralik und Pose oder unbefangene Natürlichkeit und andere Charaktereigenschaften heraus.

e) Wie bei allen Bewegungen sind auch in Tonfolgen die Verbindungsformen wichtig, die in der Notenkunst durch Legato, Staccato und andere Zeichen angegeben werden. Wie in jeder Motorik deutet die weiche, bogenhafte Verbindung auf Ausgeglichenheit, Konfliktlosigkeit, das Staccato oder die zackige Verbindung erlebt der Hörer als Schroffheit, Härte, Unverbindlichkeit.

f) Die Grade der Objektzugewandtheit oder Objektabgewandtheit der Bewegung, die Extra- oder Introvertiertheit des Charakters kommt in den Tongestalten durch den Grad des Vorstellungsgehalts zur Geltung, den die Tonschöpfer hineinlegen. Tonmalerei jeder Art weist auf Objektives hin, absolute Musik ist objektabgewandt, introvertiert.

g) Letztlich der Vereinheitlichungsgrad, die „Integration“ der Tongebilde offenbart sich wie bei den Bewegungen nur in größeren Zusammenhängen. Wir hören größeren Tongebilden deutlich an, ob sie einem harmonisch=ausgeglichenen oder einem zerrissenen Gemüt entstammen.

Kurz, wir sehen, daß alle Teileigenschaften, die wir bei den körperlichen Bewegungen unterschieden, auch an den Tönen festzustellen sind, und daß wir instinkthaft allen diesen Eigenschaften der Töne die gleiche Ausdrucksdeutung geben wie den entsprechenden Eigenschaften wirklicher Bewegungen. Zugleich offenbart sich jedoch bereits in unserer, nur aus methodischen Gründen die Elemente der Bewegungen und Töne einzeln betrachtenden Darstellung, daß sie in der Praxis niemals vereinzelt vorkommen, sondern immer in ganzheitliche Zusammenhänge eingehen, die nicht als Summe von Elementen, sondern einheitlich-ganzheitlich erlebt werden. Und erst innerhalb dieser Ganzheit offenbaren die Einzelheiten ihren wahren Sinn. Wenn auch nicht in jedem einzelnen Motiv, so doch aus größeren Tongebilden, vor allem aus dem Gesamtwerk eines Komponisten hören wir mit Sicherheit jenseits des Einzelausdrucks den Gesamtcharakter des Urhebers heraus. Bloß aus dem in den Tönen mitgegebenen Bewegungsausdruck läßt sich jede Symphonie von Brahms oder Bruckner nicht bloß auf ihren besonderen Stimmungsgehalt festlegen, sie offenbart auch deutlich den Gesamtcharakter ihres Schöpfers.

So allgemein und bis ins einzelne nachweisbar die Ausdeutung von Tonfolgen mit der von Bewegungen übereinstimmt, so heben wir doch nochmals hervor, daß die Verbindung von Tönen und Bewegungen nur selten klar bewußt ist. Es ist nicht richtig, wenn manche Psychologen behaupten, die Tonfolgen lösten Bewegungsvorstellungen aus. Bei einzelnen Personen mag es vorkommen, daß sie bei Tönen anschaulich entsprechende Bewegungen vorstellen oder sehen; notwendig ist es nicht. In der Regel bleibt der Bewegungsgehalt der Tonfolgen durchaus unterbewußt. Ich weise darauf hin, daß wir auch den Ausdruck eines menschlichen Gesichts im Bewußtsein ganz unmittelbar erleben: wir sehen einem Menschen unmittelbar an, ob er zornig oder vergnügt ist, obwohl diese Erkenntnis nur durch Vermittlung von Bewegungen in den Gesichtszügen zustandekommt; aber diese Vermittlung wird in der Regel nicht bewußt: wir erfassen den Ausdruck unmittelbar, unter Überspringen der „Mittel“. Genau so ist es in der Musik; wir hören den Tongebilden unmittelbar an, ob sie traurig oder heiter sind. Auch hier bleibt das Mittelglied der Bewegung unbewußt. Die wissenschaftliche Erkenntnis des Erlebens aller muß jene vermittelnde Tatsache bewußt machen, weil nur so der ursächliche Zusammenhang sich erschließt.

Zuweilen hat man versucht, den Ausdrucksgehalt der Musik auf den in der Wortsprache sich kundgebenden Lautausdruck zurückzuführen (Roussseau, Spencer). Gewiß ist manchmal, so in vielen Rezitativen, die Musik ein gesteigerter sprachlicher Lautausdruck, anderseits deuten wir auch oft den Ausdruck musikalischer Formen unbewußt nach Ähnlichkeit mit der natürlichen Sprachmelodie. Indessen ist beides nur möglich, weil Musik wie Wortsprache den gleichen allgemeinen Ausdrucksgesetzen unterliegen, die im motorischen Urausdruck der Affekte wurzeln. Die Wortsprache ist nicht die Mutter der Musik, noch ist die Musik die Mutter der Wortsprache, sondern beide entstammen der gleichen Wurzel: der unbewußten Bewegungsgrundlage des Gefühlsausdrucks.

Wir haben oben gezeigt, daß das Formerleben auf unbewußte Einstellungen der Seele, die sehr wesentlich motorischer Natur sind, zurückgeht. Auch für das Ausdruckserleben können wir also den gleichen Nachweis führen. Aus dem Bewußtsein allein ist weder das Form- noch das Ausdrucksverständnis zu erklären. Formbewußtsein wie Ausdrucksbewußtsein sind Folgen einer nichtbewußten seelischen Aktivität, deren Vorhandensein wir nicht bloß erschließen müssen, sondern auch erschließen können. Musikalisches Formerleben wie musikalisches Ausdruckserleben sind nur Sonderfälle des weit allgemeineren Form- und Ausdruckserlebens, kraft dessen die Seele die sie umgebende Welt auffaßt.

Für die Musikpädagogik ist die Erkenntnis vom Bewegungsuntergrund der ausdrucks gestaltenden Tongebilde insofern wichtig, als es für die Entwicklung des Ausdrucksverständnisses sehr wesentlich sein kann, daß die Übertragung musikalischer Motive in tänzerische oder schauspielerische Gebärden geübt wird. Lichtwark hat für die Erzielung des Verständnisses von Statuen und Bildern empfohlen, daß die dargestellten Ausdrucksbewegungen vom Schüler nachgeahmt würden, wobei sich oft das Verständnis erst erschloß. Wenn von vielen neueren Tanzschulen systematisch die Übertragung von Musik in Tanzgebärden geübt wird, so kann das auch auf das Verständnis der Musik zurückwirken. Für den künftigen Bühnensänger ist die Rückübersetzung der Tongebilde in Ausdrucksbewegungen ja ein Erfordernis des Berufs. Sie könnte jedoch für jeden Musiker starke erzieherische Bedeutung haben, da sie ihn davor bewahren würde, die Musik nur als formales Spiel zu betreiben.

Der musikalische Ausdruck der Trauer

Ich erläutere nunmehr die Zuordnung charakteristischer Tongebilde zu bestimmten Gemütsverfassungen und lasse dabei die besondere Motorik hervortreten. Und zwar gehe ich vom ganzheitlichen Bilde von Menschen

aus, die durch einen bestimmten Affekt beherrscht werden, der zunächst durch die Richtung, aber daneben auch durch andere Eigenschaften der Motorik sich ausdrückt. Und zwar beginne ich mit dem Ausdruck der Trauer. Ein trauriger Mensch erscheint in allen Bewegungen gehemmt; er geht langsam und in schleppendem Rhythmus; nichts Tänzeldes oder Leichtes ist in seinen Bewegungen. Seine Haltung hat ausgesprochene Richtung nach unten; er hält den Kopf gesenkt und seine Arme hängen herab. Die Dynamik ist gering, er tritt leise auf und spricht matt und mit gedämpften Tönen, das Tempo ist langsam — kurz, man hat ein klar umrissenes Bild in Motorik wie Lautgebung. Setzt sich ein solcher Mensch ans Klavier, um seiner Trauer in Tönen Ausdruck zu geben, so muß er unwillkürlich die gleichen motorischen und akustischen Ausdrucksmittel finden. Er wird in langsamem, schwerem Rhythmus spielen, wird die tiefen Töne und Akkorde bevorzugen, weil diese seiner gedrückten Stimmung am meisten entsprechen, er wird alle grellen Akzente und weiten Intervalle vermeiden, wird gedämpftes Piano bevorzugen — kurz, er wird mit Notwendigkeit in die gleiche Motorik und Lautgebung verfallen, die er in seinem sonstigen Verhalten offenbart. Vielleicht freilich wird er versuchen, auch gegen seine Stimmung anzukämpfen; er wird zeitweise sich aufraffen, sich zwingen, den Kopf hochzutragen, zu lächeln, welcher Stimmungswandlung in seinem Klavierspiel ein plötzlicher Aufschwung, eine durchbrechende Verklärung entspricht; aber er wird doch bald wieder in sein Grundverhalten zurückkehren, das sich auch in jenem Ankämpfen gegen den Schmerz nicht ganz verleugnet. — Man wird mir zugeben, daß diese Charakteristik der Traurigkeit, die wir hinsichtlich des motorischen und akustischen Ausdruckes am Verhalten des traurigen Menschen im Leben ablesen, in allen Einzelheiten an jeder echten Trauermusik wiederzufinden ist. Als Beispiel gebe ich das erste Hauptmotiv des Chopinschen Trauermarsches aus der Sonate op. 35:



Wollte man dies Motiv begrifflich charakterisieren, man könnte gar nicht umhin, darauf alle jene Bezeichnungen anzuwenden, die wir oben dem

Verhalten des traurigen Menschen geben mußten: langsames Tempo; zögernder, lastender (pesante) Rhythmus; die Melodik wenig bewegt mit der Neigung zum Absinken, Erlöschen; die Dynamik ganz schwach (pp). Kurz, die tönend gewordene Urgeste der traurigen, gedrückten Stimmung.

Der musikalische Ausdruck der Heiterkeit

Als Gegenbild zum traurigen Menschen und der Trauermusik entwerfen wir nun das Bild des übermütig-heitern Menschen und der seiner Stimmung entsprechenden Musik. Beobachten wir einen so gestimmten Mann in einer Lebenslage, in der er sich unbeengt durch äußere Rücksichten geben kann! Sein Gehen wird kein langsames Schreiten sein, sondern jeden Augenblick zu Hüpfen, Tanzen, Laufen, d. h. zu raschem Tempo und tanzender Rhythmik hindrängen. Seine Haltung hat im Gegensatz zu der des Trauernden die Richtung nach oben: er trägt den Kopf hoch, wirft ihn vielleicht übermütig in den Nacken, schwingt die Arme, hebt die Knie wie zum Tanz, ja er springt vielleicht sogar in die Höhe oder wirft die Mütze in die Luft. Spricht er, so spricht er frei und leicht, in hellen, unbeengten Tönen, wenn er nicht gar jubelt und singt, weil ihn seine gesteigerte Lebenskraft dazu antreibt. Lassen wir nun einen so gestimmten Menschen sich ans Klavier setzen, so wird er darauf die gleiche Motorik und Lautgebung ganz unwillkürlich zu übertragen suchen. Die Finger werden sich in raschem, tänzelnden Rhythmus bewegen, er wird die hohen, heiteren Tonlagen bevorzugen, feste Intervallsprünge vollführen, der Dämpfer wird nicht benutzt werden, dafür aber wird kräftiges Forte vorherrschen: kurz in Tempo, Rhythmik, Bewegungsrichtung, Dynamik und Klangfarbe wird er genau dieselben Ausdrucksformen wählen, die er in seinem außerkünstlerischen Verhalten in gleicher Stimmung zur Schau stellt. Kein Wunder, daß alle diese Ausdrucksformen auch in jeder echten Heiterkeitsmusik wiederkehren: Ich nehme H. Wolfs „Er ist's“:

Sehr lebhaft, jubelnd



Früh - ling läßt sein blau - es Band wie - der flat - tern durch die Lüf - te;

Charakterisieren wir diese Musik, so gibt ja schon die Anweisung des Komponisten das Nötige über Tempo und Klangfarbe. Die Rhythmik ist leicht bewegt und zu immer stärkerer Beschleunigung drängend. Die Bewegungsrichtung ist zwar zunächst absteigend, doch ist das nur ein

Unlaufnehmen zu dem doppelten Aufschwung, der dadurch nur um so steiler und fester empfunden wird. Und wenn zunächst auch „piano“ vorgeschrieben ist, so dient auch das nur als Vorbereitung und Kontrast zu der Steigerung in *fff*, in der das ganze Lied gipfelt. Die Urgeste der Freude: Aufschwung, Emporbewegung, Kraft kommt unverkennbar heraus!

Der musikalische Ausdruck feindlicher Gemütsbewegung

Was ich hier an zwei deutlich gegenläufigen Gemütsbewegungen zeigte, läßt sich für alle andern Affekte durchführen. Nehmen wir etwa die Affekte der Abneigung, Zorn oder Haß. Ihre Urgeste im Leben ist das Angriffsverhalten gegen einen wirklichen oder vorgestellten Gegner: das Zurückstoßen, wenn nicht das Niederschlagen: plötzliches, jähes Emporlodern mit jähem Abfall der Bewegung, rasch andringende Rhythmik mit jäher Hemmung, starke Heftigkeit und scharfe, unharmonische, polternde Klangfarbe in der Stimme. Das zeigt sich deutlich auch im zornigen Lachen, das stoßweise, unharmonisch, grell, verlegend, gleichsam den Gegner weghustend oder nach ihm stechend ist. Sollte sich ein Mensch in solcher Stimmung ans Klavier setzen, um seinem Zorn in Tönen Ausdruck zu geben, so wird er unwillkürlich jäh, in gehackter Rhythmik und starker Dynamik in die Tasten greifen, er wird nicht in sanften Harmonien sondern in grellen Dissonanzen, nicht in weich geschwungenen Linien sondern in stechendem Staccato das Echo seiner Stimmung finden. Als Beispiel musikalischen Zornesausdrucks nehme ich die Szene aus *Tristan II*, wo Melot nach der Szenenanweisung „wütend“ aufzufahren hat:

Lebhaftes Zeitmaß

Ver-rä-ter, ah! Zur Ra-che, Kö-nig, dul-dest du die-se Sch-mach?

Wollen wir dieses Tongebilde begrifflich charakterisieren, so ist unverkennbar das Abstoßende, gleichsam Stechende und Schlagende der Rhythmik, die durch die Synkopen und den aufgeregten atemlosen Wirbel der Begleitung noch verschärft wird. Das Zackige, Unterbrochene, sich Übersteigernde der Melodik mit ihren jähen, unvermittelten, unharmonischen Bewegungen, das sich Überstürzende (die Triolen), die jähen Umschwünge, alles das gehört zur Urgeste des Zorns: der Abstoßung. Ich füge ein weiteres Beispiel, das Motiv „Des Helden Widersacher“

aus dem Heldenleben von Richard Strauß hinzu, auf das die obige Charakteristik genau ebenso paßt:



Der musikalische Ausdruck der Sympathie

Das Gegenbild zur zornig-gehässigen Stimmung gibt die Gemütsbewegung der zärtlichen Sympathie, liebevoller Hingebung. Ein so gestimmter Mensch wird im Leben sich dem Gegenstand seines Gefühls anzunähern, ihn schmeichelnd zu berühren, wenn nicht gar zu umarmen suchen. Die Urgeste dieser Gemütsverfassung ist also das strikte Gegenteil des angreiferischen Affekts: statt der Abstoßung die Annäherung, Zuneigung und Vereinigung. Alle Bewegungen sind daher zart, gerundet, „verbindlich“. Die Rhythmik entbehrt jeder Schroffheit, Härte, Unregelmäßigkeit, keine starke Dynamik, eher schmeichlerische Weichheit. Ebenso wird die Stimme in der Klangfarbe jede Schärfe meiden, weich, zart, schmeichlerisch, „verbindlich“ sein. Sucht ein so gestimmter Mensch seinen seelischen Zustand auf dem Klavier auszudrücken, so wird er unwillkürlich den Tönen diesen Charakter des Zarten, Zärtlichen, Harmonischen, Verbundenen geben, also in allem das Gegenbild der angreifenden Affekte. In der Tat zeigt jedes Liebeslied der Musikkultur alle diese Eigenheiten. Ich greife wieder zum Tristan und nehme den Beginn des unsterblichen Liebesduetts im zweiten Akt:



Welch anderes Bild als das Zornmotiv! Ruhiges, zart bewegtes Tempo, klarer, beruhigter und beruhigender Rhythmus. (Die Synkopen der Begleitung wirken hier nicht stockend und aufgeregter, sondern scheinen nur den selig bewegten Herzschlag anzudeuten.) Die Bewegung ist langsam, stetig anschwellender Aufschwung, alles verbunden, verbindlich, legato, kein Ton abgestoßen oder hart. Das Sichfinden und Verbundensein der beiden liebenden Menschen ist wundervoll symbolisiert in dem Sich-

finden und Sichverbinden der beiden Stimmen, die sich immer enger umschlingen. „Sehr weich“ wird für den Vortrag vorgeschrieben. Kurz, die Urgeste des Liebesaffekts, die zarte Annäherung kommt mit der gleichen Plastik heraus wie im vorigen Beispiel die Urgeste des Zorns: die gewaltfame Abstoßung.

Und als Parallele hierzu und zugleich als Gegenbild gegen das „Widerfachermotiv“ aus dem „Heldenleben“ das Thema der „Liebes-
szene“ aus dem gleichen Werk:

Mäßig langsam

The image shows a musical score on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Mäßig langsam'. The music starts with a series of eighth notes, followed by a more complex rhythmic pattern. A dynamic marking 'pp' is present, along with the instruction 'Col Ped. sempre'. A section of the music is marked 'molto espr.' (molto espressivo). The piece ends with 'usw.' (etc.).

Ich bemerke ausdrücklich, daß meine Beispiele nicht mühsam heraus-
gesucht, sondern durchaus typisch sind, wie sich jeder überzeugen wird,
der die Literatur unter den hier gegebenen Gesichtspunkten durchblättert.
Wie es für jeden, der sich für menschliche und seelische Fragen inter-
essiert, höchst reizvoll ist, den Ausdruck des Seelischen in der Schrift
oder in irgendeiner anderen Ausdrucksform zu verstehen, so läßt sich
auf Grund der Psychologie auch der Ausdruck jeder Melodie mit
Sicherheit auf allgemeine Regelmäßigkeiten zurückführen, wofür hier nur
ein paar kurze Beispiele gegeben werden konnten.

Natürlicher Ausdruck und Kunstformung

Alle bisher besprochenen Bewegungsformen der Musik deuteten wir
auf Grund der Bewegungsformen des natürlichen Ausdrucks. Viel-
leicht jedoch wendet man ein, daß die Musik nicht „Natur“ sondern
„Kunst“ sei, und ihre Formen nicht Naturformen sondern Kunstformen.
Ihre Melodien seien z. B. nicht mit Naturäußerungen wie Lachen, Schreien
oder Weinen gleichzusetzen, sondern sie bewegten sich in künstlich fest-
gelegten Tonleitern und innerhalb des kunstvollen Harmoniesystems.
Wir leugnen das nicht, wir verweisen jedoch darauf, daß wir schon
früher darlegten, daß alle Kunstformen kulturelle Umformungen von
Naturformen sind. Auch die kunstgerechten Ausdrucksformen sind zwar
nicht reine Natur, sie lassen jedoch die Natur stets durchschimmern. Wir
zeigten, daß die Kunstformen der Musik sehr wesentlich bedingt sind
durch kulturelle Stillforderungen, die aber ihrerseits doch auch auf natur-
haft angelegten Formforderungen der Seele beruhen. Ebenso wird der

natürliche Ausdruck in der Musik zwar der Formgesetzlichkeit unterworfen, aber damit nicht unterdrückt, sondern vielfach sogar bereichert. Daß wir den Tonausdruck sich in betonter Rhythmik, in den Tönen der Skala, über einer Harmoniebegleitung bewegen lassen, ist keineswegs bloß Einengung des Ausdrucks, sondern zugleich eine Bereicherung. Mag ein naturhaftes Jauchzen ein unmittelbarer Ausdruck der Freude sein als der strahlende Allegrosatz einer Sonate; dadurch, daß dieser jedoch mit allen Mitteln der künstlerischen Rhythmik, Melodik und Harmonik, ferner durch kunstvolle Variation und Durchführung das Thema erweitert und steigert, erweitert und steigert sich auch der Ausdrucksgehalt. Ja, es bilden sich gerade auf Grund der künstlerischen Formgebung neue Ausdrucksmöglichkeiten durch gewohnheitsmäßige Verwendung, die dem naturhaften Ausdruck fehlen. Die Musik ist nicht bloß eine Natursprache, sondern auch eine Kultursprache, aber auch als solche eine Sprache, d. h. Ausdrucksmöglichkeit. Die Kunstsprache Goethes ist nicht so naturhaft wie das Stammeln eines Kindes, aber sie ist trotzdem ausdrucksstark, ja ausdrucksstärker, nicht bloß trotz sondern auch auf Grund der Kulturformen, deren sie sich bedient. Ebenso ist es in der Musik. Beethovens Schmerzausdruck ist zwar anders als der eines primitiven Menschen, aber er ist gerade auf Grund seiner Kunst reicher, tiefer und eindringlicher. Denn die Formen der Musik: Intervalle, Tonarten, Tongeschlechter usw. haben über ihren naturhaften Ausdrucksgehalt hinaus auch künstlerische, durch Gewöhnung und Formung vertiefte Ausdrucksmöglichkeiten. Wir wenden uns daher der Frage zu, ob man den Kunstformen als solchen einen bestimmten Ausdruck zuschreiben darf.

Der Ausdruckscharakter der Intervalle

Wir beginnen mit der Frage, ob den einzelnen Intervallen in der künstlerischen Melodik ein bestimmter Ausdrucksgehalt zuzuschreiben ist. Wir schicken dabei voraus, daß ja in unsrer Melodik das Intervall nie vereinzelt, sondern im Zusammenhang mit anderen Intervallen, mit rhythmischen, dynamischen, harmonischen Begleiterscheinungen, in bestimmtem Tempo und mit verschiedenen Bindungsformen auftritt. Trotzdem kann man den Versuch machen, den Ausdruckswert einzelner Intervalle wenigstens theoretisch festzulegen, auch wenn man sie in der Praxis stets innerhalb der jeweiligen Ganzheit sehen muß. Denn jedem Intervall kommt zunächst eine Richtung zu, ferner eine Schrittweite, was beides verhältnismäßig einfach, nach Ähnlichkeit mit dem natürlichen Ausdruck zu deuten ist. Es kommt jedoch die rein kunsthafte Ein-

ordnung bzw. die Durchbrechung der Skalengebundenheit hinzu, die sehr wesentlich ist für den Ausdruck des Intervalls.

Ganz allgemein hat das aufsteigende Intervall den Charakter des Aufstrebenden, Heiteren, Frischen, das niedergehende Intervall den Charakter des Absinkenden, Trüben, Müden. Weiter wird dieser Charakter um so ausgeprägter, je größer der Schritt ist. Die aufsteigende Sext drückt einen stärkeren Aufschwung aus als die aufsteigende Terz. Das ändert sich jedoch, wenn das Intervall die Tonart verläßt und gar in einen disharmonischen Akkord eintritt. Schering¹⁾, der diese Fragen eingehend geprüft hat, stellt z. B. fest, daß die große Sext d—h entweder als Terz von G-Dur oder als Grundton von A-Moll aufgefaßt werden kann. Im ersten Falle wirkt das Intervall fröhlich, tatenfroh, zuversichtlich, im zweiten Fall hat es etwas Unbefriedigendes, Schwebendes, ja Schmerzliches. Als Beispiel diene zunächst ein Beethovensches Lied:



Damit vergleiche man das folgende Motiv aus der „Walküre“ Wagners:



Es kann hier nicht Aufgabe sein, das für jedes Intervall darzulegen. Wir zeigen nur an einem Beispiel den allgemeinen Fall auf, wie sich durch die kunstgemäße Verfeinerung des Ohres die Ausdrucksmöglichkeiten gerade auf Grund der Kunstformen erweitern.

Der Ausdruckskarakter der Harmonien

Die Gefühlswirkung der fortschreitenden Intervalle beruht zum Teil, wie wir zeigten, darauf, daß man in sie die Gefühlswirkung der gleichzeitigen Töne, der Harmonie, hineinhört, was wir als psychologische Tatsache schon früher erklärten. Immerhin stellt der Gefühlsgehalt der Akkorde doch auch eigne Fragen, da hier die Fortgangsbewegung wegfällt und dafür die Gleichzeitigkeitsbeziehungen stärker heraustreten; d. h. sie werden weit mehr noch als Konsonanzen bzw. Dissonanzen gewertet. Indessen ist auch hier nicht gesagt, daß der vereinzelte Akkord

¹⁾ A. Schering: Musikalische Bildung 1924⁴. In diesem Buche zahlreiche Beispiele für die verschiedenen Intervalle.

dann, wenn er in eine Akkordfolge eingegliedert ist, dieselben Eigenschaften beibehält, vielmehr empfängt er innerhalb einer Ganzheit ganz andere Gestalteigenschaften und Gefühlscharaktere. Gänzlich unzureichend ist natürlich die Zuordnung Konsonanz = Lust, Dissonanz = Unlust. Das mag vielleicht für den vereinzeltten Akkord gelten, nicht für eine Akkordfolge. Da würde eine Reihe von reinen Konsonanzen bald langweilig und unbefriedigend. Umgekehrt kann eine Folge von Dissonanzen höchste Lustgefühle auslösen. Aber die neuere Psychologie hat längst eingesehen, daß sich die Welt der Gefühle durch den Gegensatz Lust—Unlust so wenig erschöpfen läßt wie die Welt der Farben durch den Gegensatz Hell—Dunkel. Schon Wundt hat als weitere Gefühlsdimensionen die Gegensätze Spannung und Lösung, und Erregung und Beruhigung festgestellt, obwohl auch diese nicht im entferntesten die Fülle der Gefühlseigenschaften, vor allem nicht ihre Affektfärbungen, erschöpfen. Immerhin sind jene Gegensätze gerade für die Charakteristik der Akkordwirkungen besonders wichtig. Weit besser als durch den Gegensatz Lust—Unlust kann man Konsonanz bzw. Dissonanz durch die Gegensätze Beruhigung und Erregung, Lösung und Spannung charakterisieren. Aber auch weit speziellere Gefühlswirkungen lassen sich gewissen Akkorden zuschreiben. Eine jähe Dissonanz kann einen Schreckaffekt auslösen, eine Folge von dissonierenden Akkorden kann den Eindruck des Gequälten, Zermarterten, seelischer Zerrissenheit erwecken. Es wäre Aufgabe einer spezielleren Musikpsychologie, solchen Wirkungen nachzugehen, wobei freilich ausdrücklich zu betonen ist, daß die Tonschöpfer nur selten mit Bewußtheit diese Dinge „machen“, sondern unbewußt „finden“. Das ist kein Beweis gegen das Bestehen einer Gesetzmäßigkeit; im Gegenteil, hier tritt gerade die unbewußte Gesetzmäßigkeit hervor, die den Ausdruckscharakter der Musik beherrscht und die letztlich nur eine Sonderform der allgemeinen Ausdruckspsychologie ist, die ja auch in unbewußten Anlagen und Gewöhnungen wurzelt.

Der Ausdruckscharakter der Tongeschlechter

Häufig erörtert wurde der Gefühlscharakter der beiden Tongeschlechter Dur und Moll, der mit den Bezeichnungen „Hart“ und „Weich“ nur ungefähr getroffen wird. Bekanntlich gibt es diesen Gegensatz bloß in der neuuropäischen Musik. Er hat sich hier zu Beginn der Neuzeit an Stelle der größeren Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen „Kirchentonarten“ durchgesetzt. Es handelt sich also nicht um einen allgemeinemenschlichen, „natürlichen“, sondern um einen kulturellen und wenigstens zum Teil künstlichen Gegensatz. Wenn Reisende von primitiven Völkern

berichten, daß ihre Gefänge in „Moll“ gingen, so ist das falsche Übertragung europäischer Begriffe auf Verhältnisse, auf die sie nicht passen.

Immerhin ist die Gefühlsbewertung Hart und Weich, die oft auch mit Heiter und Traurig verquickt wird, nicht zufällig. Denn sie ist bedingt durch den entscheidenden Unterschied, ob der so besonders wichtige Terzschrift in Form der großen oder kleinen Terz vollzogen wird. Da im allgemeinen ein großer Intervallschritt als Ausdruck der Kraft, ein kleiner als Ausdruck der Kraftlosigkeit, Müdigkeit, Schwäche gedeutet wird, so werden die beiden Skalen, von denen die jeweils andere dem Hörer durchaus geläufig ist, unwillkürlich aneinander gemessen. Hört man die Molltonleiter, so wirkt die kleine Terz als Zurückbleiben, als Michterreichen der gewohnten großen Terz, ein Eindruck, der durch den darauffolgenden Ganzschritt nicht wieder aufgehoben wird. Die größere Energieentfaltung der Durkskala wird wie überall dann weiter im Sinne der kraftvollen Affekte: Heiterkeit, Stolz, Lebendigkeit usw. ausgedeutet, die Mollskala dagegen als matt, traurig, gedrückt.

Indessen kann es eine Frage sein, ob die Verschiedenheit des Terzschrifts als solche allein die starke Verschiedenheit der Gefühlsbewertung, die in unsrer Kultur fast allgemeingültig ist, bedingt hat, ob nicht die Gewohnheit hier verstärkend eingegriffen hat. Sicherlich hat das mitgespielt, und jene Verschiedenheit der Gefühlswirkung ist nicht bloß Natur, sondern auch Kultur. Anders ausgedrückt: wir verwenden Moll nicht bloß darum, weil es uns an sich trauriger klingt, für traurige Stimmungen; nein, weil es seit Jahrhunderten für traurige Weisen, die in Rhythmus, Tempo, Melodieführung, Text usw. als traurig gekennzeichnet sind, verwendet wird, deshalb klingt es uns gewohnheitsmäßig traurig. Die Gewöhnung hat also jedenfalls den natürlichen Ausdruck der beiden Tongeschlechter sehr verstärkt und vereindeutigt. Ganz ausschließlich ist jedoch auch heute nicht die Gefühlsbetonung der Tonarten. Es ist durchaus nicht so, daß überall, wo traurige Texte vertont werden, Moll verwendet würde, oder daß überall da, wo nach Moll hinübermoduliert wird, der Text traurigen Charakter annähme. Es gibt Scherzi in Moll und Klagegefänge in Dur. Wie jeder andre musikalische Ausdruckswert, so ist auch dieser durch gleichzeitige entgegengerichtete Ausdrucksmittel auszugleichen und gibt dann nur eine prickelnde Mischfärbung ab.

Der Ausdruckscharakter der Tonarten

Noch strittiger als der Gefühlscharakter der beiden Tongeschlechter ist der der Tonarten. Gewiß behaupten viele Musiker, jede Tonart habe ganz eignen Stimmungscharakter, und es ist gewiß nicht reine

Willkür, daß die Komponisten eine bestimmte Melodie in C-Dur und nicht in Des-Dur gesetzt haben: indessen ist es außerordentlich schwierig, hier allgemeingültige Gesetzmäßigkeit aufzuspüren. Die eingehende Prüfung des Materials schafft keinerlei Klarheit; denn es besteht keine Einheitlichkeit in der Verwendung der Tonarten für bestimmte Stimmungen zwischen verschiedenen, ja nicht einmal bei demselben Komponisten. Daß zum mindesten für Menschen mit absolutem Gehör eine in andre Tonart transponierte Melodie verschieden klingt, ist sicher; ob freilich die Charakteristik nach Stimmungswerten nicht ganz persönlich ist, muß fraglich bleiben. Gewöhnung und Beeinflussung spielen hinein, so die durch berühmte Kompositionen, wie Beethovens Symphonien. Meine eignen Versuche mit Musikern haben erwiesen, daß die Charakteristik von Tonarten zwar zumeist behauptet wurde, aber weder einheitlich zwischen verschiedenen Personen, noch durchgehend bei der gleichen Versuchsperson war und — wo kein absolutes Gehör vorhanden war — leicht durchkreuzt werden konnte durch geringe Abänderung des Anschlags oder des Tempos. Jedenfalls dürfte die Charakterisierung der Tonarten kaum rein naturhaft zu erklären, sondern durch kulturelle Einflüsse wesentlich bedingt sein.

Die Ganzheit des musikalischen Ausdrucks und des musikalischen Eindrucks

Überblicken wir die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik im Ganzen, so ergibt sich, daß zwar jede einzeln sich ganz bestimmten seelischen Zuständen zuordnen läßt, daß sie jedoch in Vereinigung sich mannigfach überkreuzen, ja geradezu gegensätzlichen Sinn erhalten können. Wir können theoretisch einzelnen Ausdrucksformen der Musik, etwa dem Tempo, der Dynamik, der Harmonik bestimmte Gemütsbeeinflussungen zuordnen, für die Praxis des Einzelfalles jedoch wird durch Zusammenwirken mehrerer Ausdrucksformen das Bild ungeheuer verwickelt.

Gerade dadurch aber ist die Musik nicht Ausdruck isolierter Affekte, sondern des ganzheitlichen Seelenlebens, in dem niemals ein einzelner Affekt allein herrscht, sondern stets die ganze Seele mit allen ihren Tiefen beteiligt ist, wodurch zugleich die persönliche Färbung des Seelenlebens und des Ausdrucks bedingt ist. Wenn Beethoven freude ausdrückt, so hat das andern Charakter, als wenn es Wagner tut. Der Schmerz-ausdruck bei Mozart ist ein anderer als bei Chopin. Woher kommt das? Nun, daher, daß sich in allem, was Menschen tun, nicht bloß ihre augenblickliche Stimmung, sondern ihr gesamtes Wesen ausdrückt, das den Augenblicksausdruck je nachdem hemmt, abändert, umfärbt, da sich zugleich

auch die dauernden Charakterzüge äußern. Beethovens Freudenmusik ist selten strahlende Heiterkeit, sondern entringt sich einem grüblerischen, schmerzgewohnten, titanischen Gemüt. Alles das drückt sich in der Musik aus und zwar in Gegensätzen. Mag die Melodie in noch so fecken Sprüngen tanzen, die Harmonik oder Dynamik durchfärben das so, daß wir den schmerzgewohnten, titanischen Untergrund doch mithören. Umgekehrt ist für Wagners Charakter ein Sinn für glanzvolles Auftreten, feierliche Prachtentfaltung bezeichnend, was überall hineinwirkt, auch wo er jubelt oder klagt. In die Heiterkeit der Meistersänger hinein klingt in Rhythmik oder Dynamik überall dieses glanzvolle Pathos. Man kann sich unschwer vorstellen, wie ganz anders Mozart den gleichen Text komponiert hätte. — Oder man vergegenwärtige sich Haydns ernstere Musik, in der stets eine für Haydn charakteristische Fröhlichkeit in Rhythmus und Bewegung durchklingt, auch wo er seine Weisen schmerzlich moduliert und harmonisiert. Es ist überliefert, daß er auf den Einwand, seine religiöse Musik sei zu heiter, erwidert habe: „Wenn ich an meinen Herrgott denk“, so jubelt's halt allweil in mir.“ Hier bricht eben der Untergrund des Charakters neben dem Augenblicksausdruck durch. In diesem neben allen gelegentlichen Stimmungen durchklingenden Dauerausdruck der Persönlichkeit liegt der Grund dafür, daß wir auch eine nie gehörte Melodie sofort etwa Beethoven oder Chopin zuschreiben können, wie überhaupt, daß wir jede starke Musik als Ausdruck einer Persönlichkeit erleben.

Klages hat die psychologische Tatsache, daß jedes Ausdrucksmerkmal je nach den Begleiterscheinungen verschiedenen Sinn haben kann, in seiner Lehre von der „Doppeldeutigkeit der Ausdruckszüge“ festgehalten. Dabei ist Doppeldeutigkeit noch zu eng; man sollte Vieldeutigkeit sagen. Ich selbst habe in meiner „Lebenspsychologie“ mit einem nicht zufällig dem Musikleben entnommenen Gleichnis vom „Konzert der Triebe“ gesprochen, d. h. dem in jedem Erlebnis wirksamen Zusammenarbeiten und Gegensatz aller Triebe der Seele, die stets als Ganzheit in jedem Erlebnis sich ausdrückt. Das wirkt sich auch im Ausdruck der Musik aus, in der neben dem Momentanerleben der ganzheitliche Charakter des Schaffenden sich geltend macht. Deshalb sind alle festen Zuordnungen von Ausdrucksformen zu bestimmten Gemütszuständen nur im allgemeinen richtig, während sie im Einzelfall ganz abweichenden Sinn erhalten können.

Es sei das an einigen Beispielen erläutert. Ganz allgemein darf man sagen, daß rasches Tempo zu Fröhlichkeit, langsames Tempo zu Ernst, ja Traurigkeit in enger Beziehung steht. Geht jedoch eine rasch bewegte Melodie in Moll, bewegt sie sich in abstürzender, stoßender Linie und in dissonierenden Akkorden, so kann sie umgekehrt den Eindruck überstürzter Flucht, qualvoller Erregung und verzweifelter Gehegtheit machen.

Ebenso ist die Rhythmik vieldeutig. Gleichmäßiger Rhythmus drückt im allgemeinen Ruhe und Sicherheit aus, ungleichmäßiger dagegen Erregtheit, Unruhe. Indessen gibt es Melodien, in denen eine anmutig bewegte Stimmführung, rasches Tempo, klare Harmonik den Charakter der unruhigen Bewegtheit ganz aufheben und ihn in Ausgelassenheit und possenhafte Lustigkeit umkehren.

Auch die Dynamik ist nicht völlig eindeutig. Drückt im allgemeinen das forte Kraft, das piano Zurückhaltung, Zartheit, Weichheit aus, so kann doch ein jäh abreißendes, disharmonisches fortissimo den Eindruck eines jähen Schmerzensschreies, qualvoller Angst erwecken.

Die psychologische Analyse kann die unübersehbaren Möglichkeiten der Verquickung nur andeuten, nicht für jeden einzelnen Fall restlos klarlegen. Wir sehen in dieser Vieldeutigkeit nicht einen Mangel, sondern gerade einen besonderen Vorzug. Selbst die Dichtung, deren Inhalt weit greifbarer ist als der der reinen Tonkunst, gibt ja Raum für sehr verschiedene Auffassung. Im Grunde stellt jeder große Schauspieler seinen Hamlet, seinen Wallenstein, seinen Kosmer dar. Und jede dieser Auffassungen ist berechtigt, soweit sie nicht die Dichtung entstellt; denn Grenzen bestehen. Ebenso gibt jeder starke Interpret musikalischer Werke die gleiche Symphonie doch in seiner Prägung; ja man verlangt geradezu persönliche Auffassung, die freilich von Willkür und Manier immer scharf zu scheiden ist.

Was aber dem Interpreten recht ist, ist dem Hörer billig. Unser „Hören“ ist nicht bloß Sache des Ohres, sondern des gesamten Organismus, der gleichsam eine unendlich feine „Antenne“ ist, nicht nur für die Töne, sondern auch für die darin wirksamen Bewegungsantriebe, die nicht mit dem Verstand, sondern kraft des motorischen Miterlebens unsres Körpers erfaßt werden, aber dann doch ins Bewußtsein, wenn auch wesentlich in das Gefühlsleben hineinwirken. Aber das menschliche Ich ist nicht bloß eine passive „Antenne“, sondern eine aktive Ganzheit, die alle Eindrücke nicht einfach „abspiegelt“, sondern mannigfach verarbeitet. Wäre das Ich widerstandslos durch die Musik in jede beliebige Stimmung zu versetzen und zu jedem Affekt aufzupeitschen, so wäre die Musik vermutlich polizeilich verboten. Aber glücklicherweise liegt die Sache nicht so einfach. Wir fühlen uns in die Musik nicht bloß ein, wir fühlen auch „gegen“ die Musik. Genau so, wie das Verständnis des körperlichen Ausdrucks bei andern Menschen im Leben nicht bloß Einfühlung ist, sondern auch Gegenfühlung, so ist es auch in der Musik. Es ist im Leben ja so, daß uns der Ausdruck des Elends nicht bloß zu Mit-leid anregt, vielmehr wird auch ein Gefühl für den andern, ein Verhalten ihm gegenüber ausgelöst. So ist es auch in

der Kunst. Wir lassen uns durch einen Trauermarsch nicht willenlos zu Trübsinn stimmen, wir verarbeiten den Eindruck aus unsrer persönlichen Stimmung heraus, wir distanzieren die Stimmung, ja wir schöpfen durch inneren Widerstand vielleicht geradezu Erhebung aus einer traurigen Musik, wie es ja auch in der Dichtung gegenüber „tragischen“ Schicksalen geschieht. Wir hören aus der Musik nicht bloß Stimmung heraus, wir hören auch Stimmung hinein und hinzu. Es ist damit ähnlich wie im Umgang mit Menschen. Das Wesen eines Menschen ist niemals auf eine einheitliche Formel zu bringen. Gewiß treten stets einige Züge deutlich heraus, aber jeder Beurteiler hebt doch einiges mehr, anderes weniger hervor. Wenn drei Maler denselben Kopf porträtieren, so gibt es nicht drei gleiche Bilder. Was jemand aus einem Tonwerk heraushört, hängt nicht bloß von dem Tonwerk, sondern auch von ihm selber ab, dem inneren Reichtum der Seele. Dem banalen Hörer ist alles banal; um die Tiefe einer Musik auszuschöpfen, muß man selbst Tiefe haben. „Comprendre c'est égal“ sagt Balzac. Man kann nur soviel aus einem Strome schöpfen, als das Gefäß faßt, das man zur Verfügung hat. Musikalische Bildung und Erziehung kann gewiß die Fähigkeit des Nacherlebens steigern, aber letztlich hängt es doch vom Menschen ab, was er aus der Musik zu gewinnen vermag.

Das Ethos der Musik

Im Zusammenhang mit dem Ausdrucksgehalt der Musik berühren wir kurz die Frage nach dem „Ethos“ der Musik; d. h. wir fragen, ob es die Musik vermag, die Hörschaft sittlich zu beeinflussen. Man hat zwar in Kreisen der reinen „Ästhetiker“, die den Satz „Die Kunst für die Kunst!“ verfechten, diese Fragestellung als unkünstlerisch verworfen mit der Begründung, alle Kunst sei von sittlichen Wertmaßstäben gänzlich fern zu halten. Als Psychologen müssen wir demgegenüber feststellen, daß die Menschheit seit alters überzeugt war, daß auch sittliche bzw. entsittlichende Wirkungen von der Musik ausgehen könnten. Wenn im Gottesdienst aller Religionen die Musik im breitesten Ausmaß herangezogen wurde, so geschah es nicht bloß zur Ausschmückung des Kultus, sondern auch, weil man von der Musik religiös-sittliche Wirkungen erwartete. Konfuzius sah in der Musik ein wesentliches Mittel der sittlichen Bildung, und in diesem Sinne ist in China die Musik immer verwendet worden. Auch die Griechen schrieben der Musik ein bestimmtes Ethos zu, so sehr, daß Plato den Niedergang einer arkadischen Stadt durch die Einführung einer neuen Tonart erklären wollte. Gewiß dachten die Griechen bei Musik in erster Linie an die Textmusik, aber sie schrieben

doch auch den Tonarten, wofür Platos „Staat“ zeugt, besondere sittliche Wirkungen zu. Voraussetzung für eine sittliche Wirkung der Musik ist allerdings ein bestimmter Ausdruck ihrer Formen. Nun ist gewiß zuzugeben, daß eine kraftvoll kriegerische Musik den Geist zu Mut und Kraft beseelen, eine weichlich-sinnliche Musik ihn erschaffen kann. Die Spartaner schrieben ihren Sieg über die Messenier nicht zum wenigsten der kraftvollen Musik des Tyrtaus zu. Immerhin wäre solche Gemütsbeeinflussung nur eine Augenblickswirkung; es ist jedoch psychologisch unzweifelhaft, daß oft wiederholte Beeinflussung durch Musik auch dauernde Umformungen im Charakter bewirken kann. Gewiß vermag sie das nicht allein, sondern andere Einflüsse müssen hinzukommen. Man könnte das, was Jean Paul von Büchern sagt, auch von Musikwerken behaupten: „Sie können den Menschen nicht gut oder böse machen; aber besser oder schlechter machen sie ihn doch.“ Aus der Überzeugung von der sittlichen Bedeutung der Musik heraus wollte Konfuzius die „Schau“-musik gepflegt, die „Dschong“-musik dagegen verboten wissen. Ähnliche Vorschriften über die „Tonarten“ ordnet Plato für seinen Idealstaat an. Auch unsre Kirchenmusik trifft eine ganz bestimmte Auswahl; sie bevorzugt feierliche, ernste Musik, um das Gemüt der Gemeinde in eine religiöse Stimmung zu versetzen. Wie stark eine kraftvolle Marschmusik die „Moral“ einer Truppe beeinflussen kann, weiß jeder, der beim Militär gewesen ist. Es braucht nicht eine kunstfremde Haltung zu sein, die von der Musik auch sittliche Wirkung verlangt. Wir wissen von vielen großen Consekern, daß sie ihre Mitmenschen auch ethisch beeinflussen wollten. Ich erwähne nur einen Ausspruch Händels, der nach der Aufführung seines Messias alles Lob der Schönheit seines Werkes zurückwies mit den Worten: „Unsinn! Besser werden sollen die Menschen dadurch!“

Musik und Mystik

Rückblickend können wir feststellen, daß die Musik in doppelter Weise das Gefühlsleben beeinflusst: einerseits als allgemeine Aufrüttelung und überwiegend lustvolle Erregung der Seele, andererseits als einigermaßen bestimmte Erweckung deutlich abgehobener Stimmungen und Affekte. Beides wirkt natürlich zusammen, denn irgendwie hat auch die allgemeine Stimmungsbeeinflussung bestimmtere Züge, andrerseits setzt die Erregung bestimmter Affekte eine allgemeine Steigerung des Gefühlslebens voraus. Beide Formen der Gefühls-erregung können sich unterstützen, sie können sich jedoch auch gegensätzlich verbinden, also daß z. B. unlustvollen Affekten wie Trauer, Furcht, Jorn der Stachel durch die gleichzeitig allgemeine lustvolle Erregung der Seele genommen wird, so daß die

Trauer in Wehmut, die Furcht in wonnevolles Schauern usw. verwandelt werden.

Infolge dieser allgemeinen Höherstimmung der Seele durch die Musik sind alle Sonderaffekte so umgeformt, daß man die tiefsten musikalischen Stimmungen nicht mit Worten schildern oder durch Heranziehung von Affekterlebnissen des Alltags ausdeuten kann. Gewiß drücken sich Trauer, Übermut, Liebe, Erschütterung und viele andere Affekte in der Musik aus, aber sie tun es doch in spezifisch musikalischer Weise, sie sind herausgehoben aus dem übrigen Leben des Ich. Das ist bedingt vor allem dadurch, daß jene Affekte, besonders in der absoluten Musik, „objektlos“ sind: Nicht die Liebe zu einem bestimmten Menschen oder die Furcht vor einem bestimmten Geschehnis werden erweckt, sondern nur Liebe, Furcht, Trauer überhaupt werden ausgelöst. Gewiß steht es dem Einzelmenschen frei, in seiner Phantasie diese Gefühle mit den Vorstellungen bestimmter Gegenständlichkeit zu verbinden; aber selbst dann bleiben die musikalischen Gefühle doch irgendwie unwirklich, vergeistigt, vom Alltag gelöst. Das ist auch dort so, wo ein Text vorhanden ist. Auch die dichterische Lyrik verallgemeinert ja und erhebt sich über das Einzelerlebnis. Weder wenn man bloß das Gedicht „Ich grolle nicht“ liest und noch weniger, wenn man es als Lied hört, ist das „Ich“, das hier die ausgedrückten Gefühle erlebt, das bürgerliche Ich des Künstlerlebenden Subjekts, sondern ein allgemeines, unpersonliches Ich, das freilich dennoch zuweilen persönliche Färbung annehmen kann. Das, was wir „Ich“ nennen, ist ja ein ganzheitliches Erleben und umschließt Zustandsgefühle und Vorstellungen, die von blasser Unbestimmtheit zu klaren Bildern hinüberwechseln. Da die Musik sowohl den stimmungsmäßigen Zustand des Ich ändert und zugleich das Ich aus allen praktischen Beziehungen des Leben herauslöst, so ist vielleicht die tiefste Wirkung der Musik eine Ichverwandlung, ja Ichbefreiung und -erlösung.

Wegen dieser Loslösung des Ich aus seiner alltäglichen Umwelt durch das Hinüberspielen des Icherlebens in allgemeine, überpersonliche, absolute Form hat man die Musik gern mit Metaphysik und Mystik zusammengebracht, und manche Philosophen haben kühne Spekulationen in dieser Richtung entworfen. So ist nach Schopenhauer die Musik der tönend gewordene Weltwille, und in ihren Formen sollen die Stufen der „Objektivationen“ dieses Willens wiederkehren. Die Psychologie hat es nicht mit solchen Spekulationen zu tun, sondern hat das erfahrungsmäßige Musikerleben zu beschreiben und verständlich zu machen. Sie muß dabei feststellen, daß bei allem wirklichen Versenken in musikalische Werke sich die Wirklichkeit verflüchtigt, weil sie nur in schatten-

haften Symbolen heraufbeschworen wird, daß aber auch das Ich in seiner alltäglichen, persönlichen Form ausgeschaltet und wenigstens zurückgedrängt wird, was beides im mystischen Erleben nach übereinstimmenden Zeugnissen aller großen Mystiker der Fall ist. Denn das Wesen der Mystik ist Ekstasis, Heraustreten aus dem gewöhnlichen Ichzustand, Hinübertreten in eine überpersönliche Erlebnisform, in der das Ich mit dem Welt-Ich, der Gottheit eins zu werden vermeint. Nun wäre es gewiß übertrieben, alles Musikerleben als in diesem Sinne „mystisch“ zu beschreiben, auch wenn man zugibt, daß schon eine heitere Tanzmusik das Ichleben stark umfärben und von alltäglichen Bindungen lösen kann; aber daß eine religiös-feierliche Musik, die in ihrem ganzen Ausdruckswillen auf erhabene, erschütternde, „ewige“ Gefühle gestellt ist, etwa bei Bach, Beethoven, Bruckner in der Tat echte mystische Wirkungen in Hörern, die ihrer Gemütslage nach dazu befähigt sind, auszulösen vermag, muß auch die sachliche Psychologie zugeben. Gerade die Vieldeutigkeit der Musik, die nie völlig bestimmt, aber auch nie ganz unbestimmt ist, gibt die Möglichkeit, die Goethe sogar gegenüber der doch weit bestimmteren Dichtung gestattet, daß jeder sie „nach seinem Bilde prägen“ kann. Musikerleben ist, wie alles Kunstleben, nicht reine Objektivität, aber auch nicht reine Subjektivität, sondern Weckung, Erregung, Vertiefung subjektiven Innenlebens durch die stets nur symbolhaften Formen des Kunstwerkes.

Literatur

Allgemeines zur Ausdruckspsychologie: R. Müller-Freienfels: Grundzüge einer Lebenspsychologie, Bd I, 1923; Lebensnahe Charakterkunde 1935; Klages: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft 1923; Schering: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören 1924⁴; Bärwald: Innere Nachahmung und Erinnerungserklärung auf musikalischem Gebiet, Zs. f. Ästhetik IX; R. Hennig: Charakteristik der Tonarten, Zs. f. Ästhetik XII; Steiniger: Über die psychologischen Wirkungen musikalischer Formen 1885.

Die Musik als Kulturererscheinung

Die Musik als Ganzes

Um die Beziehungen zwischen schöpferischem und nacherlebendem Seelenleben einerseits und der geschaffenen Musik andererseits aufzuhellen, mußten wir die Musik in Sonderwirkungen zerlegen, wodurch deren Zusammenhänge mit dem Seelenleben zunächst einzeln hervortreten sollten. Diese Zerlegung war jedoch nur ein methodisches und vorläufiges Verfahren, das den Blick für das Ganze nicht verhüllen darf. Dieses Ganze der Musikwirkung ist weit mehr als eine Summe der Einzeltatsachen, genau wie schon eine Melodie mehr ist als eine Summe von Tönen. Deshalb müssen wir allen Lehren widersprechen, die die Musik auf eine oder zwei Wirkungsformen festlegen wollen. Weder ist Musik nur angenehmer Gehörreiz, noch ist sie bloß „tönend bewegte Form“ (Hanslick), noch ist sie ein Reich tonbedingter Vorstellungen, noch bloß Ausdruck bzw. Erregung von Gefühlen und Affekten: sie ist gewiß alles das, allerdings in innigster Durchdringung; sie ist aber mehr, sie ist eine „Kunst“ und als solche eine notwendige Sonderform aller menschlichen Kultur, die in keiner menschlichen Gemeinschaft ganz fehlt. Wie es keine Kultur ohne Sprache, ohne Dichtung, ohne Religion, ohne Sitte gibt, so gibt es keinen Volkskulturkreis ohne Musik. So wie sich in der Sprache das gesamte Leben jeder Kultur widerspiegelt, so ist's auch mit der Musik; sie ist, sei es allein, sei es in Verquickung mit andern Kulturformen, eine Ur Tatsache aller menschlichen Lebens. Und gerade die Fülle der in sie eingehenden Erlebnisformen und seelischen Wirkungen befähigt die Musik, den verschiedensten Sinnzusammenhängen des Lebens dienstbar zu sein. Bald dient sie der festlich-weltlichen Sinnesfreude, bald magischen Riten, bald ist sie Erziehungsmittel, bald soll sie Natur und Menschenleben darstellen, oder sie soll mystischer Versenkung dienen: alles das und noch anderes vermag sie, und je nach Erfordernis tritt bald die eine, bald die andere ihrer seelischen Wirkungsweisen mehr in den Vordergrund, ohne daß die Ganzheit ihrer Wirkungen darüber verlorenginge. Deshalb erscheint

sie unergründlich wie das Leben selbst, für das die Wissenschaft ja auch keine einheitliche Formel aufzustellen vermag. Statt sich durch Einseitigkeiten und Teilerklärungen zu helfen, sollte echte Wissenschaft die Unergründlichkeit des Gesamtatbestandes zugeben, nicht in bequemem Verzicht, sondern in ehrfürchtigem Staunen, das ja aller Erkenntnis bestes Teil letzten Weltproblemen gegenüber ist.

Die Vielheit der Typen des Musiklebens

Die Einräumung, daß alle Musik vieldeutig, ja verstandesmäßig unergründlich ist, schließt nicht aus, daß man mit geistigen Mitteln den Tatbestand soweit zu ergründen sucht, wie er solchem Verfahren zugänglich ist. Das haben wir durch Einzelerörterung der Sonderwirkungen der Musik versucht, allerdings unter beständiger Betonung, daß alle Sonderwirkungen in übergeordneter Ganzheit eingebettet und uns innerhalb dieser verständlich sind. Behalten wir das im Bewußtsein, so dürfen wir innerhalb der Musik auf Grund hervortretender Besonderheiten gewisse Typen unterscheiden, zunächst der objektiven Formen, die jedoch auf das subjektive Leben der Schaffenden wie der Genießenden zurückführen. Eine eindringende Erforschung der geschaffenen Werke, die gestützt ist auch auf andere kulturpsychologische Erkenntnisse, offenbart, daß es sehr verschiedene Typen musikalischen Schaffens gibt, denen entsprechende Typen des musikalischen Genießens gegenüberstehen; diese stehen in den meisten Kulturkreisen und -zeitaltern nebeneinander, wenn auch ungleich stark hervortretend. Je nach der überwiegenden seelischen Einstellung lassen sich da folgende Typen unterscheiden:

a) Die reinen Sinnesmenschen, denen Musik in erster Linie Sinnesreiz ist, die sich berauschen an Fülle und Schönheit des Klangs als solchem, sei es der Einzeltöne, sei es ihrer formgerechten Zusammenfügung.

b) Von ihnen zu trennen sind die Motoriker, denen Musik in erster Linie Bewegungsimpuls ist, denen mehr als die Töne selbst vor allem der Rhythmus bedeutet, die aber auch die andern Tonformen als Bewegung erleben.

c) Einen weiteren Typus bilden die Phantasiemenschen, die sich bei der Musik etwas vorstellen wollen, denen die Musik vor allem Phantasieanregung ist. Als Schaffende reizt sie vor allem die Tonmalerei, die Programmmusik; als Genießende lassen sie sich von aller Musik zu Phantasiebetätigungen verschiedenster Art anregen.

d) Nicht mit diesen zu verwechseln, wenn auch oft mit ihnen verqu coast, ist der Gefühlstypus, dem es vor allem auf Anregung des Gefühls-

lebens oder bestimmter Affekte ankommt, denen die Töne und ihre Formen Auslösung dionysischen Gefühlsrausches sind, oder die darin den Ausdruck bestimmter Affekte erleben.

e) Einen letzten Grundtypus der Musikliebhaber finden wir in den Verstandesmenschen, die alle Erlebnisse mit dem Verstand verarbeiten. Sie zergliedern und klassifizieren ihre Musikerlebnisse und genießen diese geistige Haltung der Musik gegenüber. Musik ist ihnen ein verstand-anregendes Spiel, das sie ohne tiefere Gemütsbeteiligung, aber geistig interessiert betreiben.

Diese so geschiedenen Typen des Musikerlebens sind freilich Prägungen, die in vollkommener Reinheit kaum vorkommen. Der Leser prüfe sich selbst nach oder er vergegenwärtige sich andere Persönlichkeiten, in deren Musikerleben er durch Gespräche oder sonstige Kundgaben Einblick hat, und er wird finden, daß zwar jeder Mensch mehr dem einen oder dem anderen Typus zugehört, daß sich jeder jedoch zuweilen auch in typus-fremder Weise verhält. Das ist zum Teil durch die Besonderheit der Werke bedingt, die je nach Eigenart ihres Schöpfers mehr der einen oder andern Einstellung entgegenkommen.

Daher lassen sich auch die schöpferischen Persönlichkeiten und ihr Stil meist zwar diesem oder jenem Typus zuordnen, allerdings sind mindestens die ganz überragenden Meister so reich, daß sie mehrere Typen in sich vereinigen. Aber zumeist treten doch eine oder mehrere Sonderbegabungen deutlich hervor. Komponisten für Tanz- oder Marschmusik sind in der Regel vorwiegend Motoriker mit ausgeprägtem Rhythmusgefühl, sie haben jedoch, wie etwa Johann Strauß, auch den Sinn für den reinen Klangreiz der Melodie. Haben die Musiker zugleich poetische Anlagen, so fühlen sie sich zu Text- und Programmmusik hingezogen, sie dichten und malen in ihren Werken. Andere wieder sind architektonische Begabungen, deren Größe im Ausbau einer rein musikalischen Formenwelt beruht, die als solche aufs Gefühl wirkt, aber zugleich auch den rein geistigen Betrachter befriedigt. Zuweilen freilich entstehen Meinungsverschiedenheiten darüber, wie die Musik eines Meisters stilgerecht zu erfassen sei. Während man lange in J. S. Bach wesentlich den gewaltigen Formgestalter und Architekten sah, ist neuerlich Albert Schweitzer dafür eingetreten, Bachs Musik in erster Linie als Ausdruckskunst, als Darstellung von Affekten aufzufassen. Auch in Brahms hat man vielfach, insbesondere im Hanslickkreise, allzusehr den Formgestalter, ja geradezu den akademischen Architekten gesehen, während er doch daneben unlegbar auch eine romantisch-poetische Natur ist. Für eine stilgerechte Interpretation kann hier ein psychologisches Eindringen in das Wesen der Gesamtpersönlichkeit wegweisend sein.

Musik und Rasse

Wie die Musik des Einzelmenschen sein ganzes Wesen widerspiegelt, so trägt die Musik ganzer Rassen und Kulturkreise ebenfalls ein bestimmtes Gepräge, das mit andern Kulturschöpfungen der gleichen Menschengruppe durchaus einen gemeinsamen Stil hat. Auch das beweist, daß die Musik einerseits mit Notwendigkeit in natürlichen Voraussetzungen wurzelt, aber zugleich alle Kulturbewegungen auf ihrem Gebiete mitmacht.

Zunächst ist es nicht wahr, daß die Musik, wie sentimentale Leute meinen, eine „Weltsprache“ des menschlichen Herzens sei, die über alle Grenzen hinweg jede Seele in gleicher Weise ergreifen müsse. Das kann man nur verneinen, wenn man nie unter fremden Rassen gelebt hat und nie exotische Musik gehört hat. In Wahrheit ist es so, daß uns Europäern exotische Musik völlig unverständlich ist, und daß umgekehrt unsre schönsten Symphonien für hochgebildete Chinesen oder Inder gar nichts bedeuten, daß diese sie vielmehr als allzu „intellektuell“ ablehnen. Japan, das sonst weithin europäische Kultur übernommen hat, hat keine Oper in unserm Stil. Auch die Sprache der Töne hat ihre Sonderidiome und Dialekte, und jede dieser Sonderformen spiegelt die sie hervorbringende Rasse eigenart und Kulturbesonderheit.

Gerade weil in der Musik weniger der Verstand als das Gefühlsleben sich ausdrückt, kommt der spezifische Charakter von Völkern und Rassen darin besonders deutlich zutage. Schon die Griechen nannten ihre „Tonarten“ nach den einzelnen Stämmen die „dorische“, „lydische“ usw. und schrieben ihnen einen ganz bestimmten Charakter auf Grund dieses Zusammenhangs zu. Sie wehrten sich, zum Teil durch staatliche Maßnahmen, gegen das Eindringen kleinasiatischer Musik. Auch in der europäischen Tonkunst der letzten Jahrzehnte regen sich Bestrebungen, asiatische und afrikanische Tonformen zu übernehmen, was jedoch Gefahren in sich birgt, da es zur Zersetzung der bodenständigen Überlieferung führen kann. Es ist daher durchaus verständlich, wenn sich eine Abwehr gegen solche Einflüsse geltend macht.

Die Beziehungen zwischen Rasse und Musik erfordern weitausgreifende Untersuchungen. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß unsre abendländische, vielstimmige Musik offenbar eine Schöpfung der Germanen ist. Die griechische Musik war überwiegend homophon. Die Ausbildung des polyphonen Stils in der Musik beginnt mit dem Ausbau einer spezifisch nordisch-germanischen Kultur; die Ausbreitung der polyphonen Musik deckt sich etwa mit der Verbreitung der ebenfalls polyphonen Gotik, wobei zu bemerken ist, daß im Mittelalter die Oberschichten auch

in Frankreich, Norditalien und im „gotischen“ Spanien überwiegend nordisch-germanischer Abkunft waren. Wenn die Deutung vorgeschichtlicher Funde richtig ist, so weisen die uralten, auf nordischem Boden gefundenen Blasinstrumente, die „Luren“, bereits auf vielstimmige Musik bei den Germanen hin. Obwohl die Entwicklung der modernen abendländischen Beziehungen in enger Wechselwirkung der einzelnen Völker vor sich gegangen ist, so trägt doch die italienische Musik z. B. einen ganz andern Charakter als die deutsche, und zwar durch Charakterzüge, die mit dem Stil anderer Kulturgebiete durchaus übereinstimmen. Gegenüber der auf sinnlichen Wohlklang und den dramatischen Ausdruck leidenschaftlicher Affekte gestellten „extravertierten“ Musik der Italiener, in der heitere, apollinische Stimmungen überwiegen und für die das südlische Temperament charakteristisch ist, läßt die deutsche Musik den rein sinnlichen Wohlklang und den theatralen Affektausdruck zurücktreten; sie bevorzugt die unkonkrete „Stimmung“, die Raum gibt für dämmervolle Phantasieentfaltung, ihr eigentümliches Tempo ist (nach R. Wagner) das Andante, sie betont stärker das Charakteristische und ist eher dionysisch als apollinisch.

Die Normierung des Musiklebens

Offenbart so die Psychologie die Fülle und die Mannigfaltigkeit des musikalischen Erlebens, vermag sie zu zeigen, daß der Reichtum der Musik gerade darin besteht, daß sich die verschiedensten Menschentypen darin ihre eigene Form schaffen, so ist die psychologische Sehweise darin gerade entgegengesetzt jeder normativen Ästhetik, die darauf ausgeht einen Typus der Schaffenden als allein künstlerisch und einen Typus des Genießens als allein berechtigt zu erweisen. Es ist nachweisbar, daß durch solche Normierung nicht etwa Einheit des Kunstlebens erzielt, sondern gerade umgekehrt Streit und Zerrissenheit in das Kunstleben hineingetragen worden ist. Der Streit der Piccinisten und Gluckisten im 18. Jahrhundert ging letztlich darum, ob die mehr sinnliche oder mehr affektausdrückende Art des Musikerlebens die richtige sei. Im 19. Jahrhundert kehrt ein ähnlicher Gegensatz wieder in der fehe Hanslicks und seiner Anhänger, die mit zweifelhafter Berechtigung Brahms auf den Schild erhoben gegen Wagner und seine Freunde. Zumeist entspringen die in solchen Kämpfen wie Fahnen vorgetragenen Theorien keineswegs dem Bestreben, wirkliche Allgemeingültigkeit sachlich festzustellen, sondern eine Besonderheit als Norm durchzusetzen. Eine solche Einseitigkeit ist nicht Wissenschaft, sondern Dogma. Auch als Dogmen können derartige Theorien interessant sein, aber nicht weil sie eine wirk-

liche Norm ergäben, sondern gerade darum, weil sie Einblicke verschaffen in das Kunstwollen und Kunstleben eines begrenzten Typus. Ein psychologischer Relativismus, wie wir ihn auf Grund historischer und völkerkundlicher Tatsachen vertreten, braucht darum nicht haltloser Nihilismus zu sein; im Gegenteil, der Begriff der Relation, der psychologischen und soziologischen Bedingtheit aller speziellen Musikformen schließt gerade die Willkür aus; er erkennt zwar die Vielheit der Möglichkeiten der Musik an, sucht aber jede in ihrer seelischen Notwendigkeit zu verstehen. So wenig die Biologen danach streben, einige Tier- oder Pflanzenarten als Idealwesen zu erweisen, nach denen sich die andern Arten zu richten hätten, sondern wie sie in der Fülle der Formen das schöpferische Leben in seinen unendlichen Möglichkeiten zu erschauen suchen, so wird auch der Psychologe die Mannigfaltigkeit der Formen und Stile anerkennen, was nicht auszuschließen braucht, daß er unter Berücksichtigung spezieller Lebensbedingungen Bestleistungen als solche heraushebt. Die Einsicht in die rassische und kulturelle Bedingtheit der verschiedenen Musikstile wird nicht zu charakterloser Nachahmung fremder Besonderheiten verleiten, sondern wird zur Bejahung gerade der völkischen Eigenart deutschen Tonausdrucks und deutscher Form führen, zur Herausarbeitung der eigentümlich deutschen Überlieferung und bodenständigen, volksgemäßen Musikschaffens.

Psychologische Voraussetzungen der künftigen Musikentwicklung

Insofern wir uns als Psychologen bemüht haben, der Mannigfaltigkeit des musikalischen Lebens gerecht zu werden und nicht die Besonderheit des gegenwärtigen Musizierens etwa als allgemeingültig zu proklamieren, dürfen wir auch einen raschen Ausblick in die Zukunft versuchen, nicht in dem Sinne, daß wir der Musik einen bestimmten Weg vorschreiben wollten, sondern nur so, daß wir in der Wirklichkeit der Gegenwart gewisse Linien zu erkennen suchen, die in die Zukunft weisen. Das hervorstechendste Kennzeichen der Musik (wie der Gesamtkultur) des 19. Jahrhunderts war die starke Individualisierung. Niemals vorher hat die Musik versucht, so persönliche Stimmungen zu gestalten, wie es durch die Musiker der Romantik und des Impressionismus geschah, niemals vorher war die „persönliche Note“ von Dirigenten und vortragenden Künstlern so stark betont worden, ja als Ideal der Musik galt die Steigerung persönlichen Künstlertums bis zur Manier. Das Ziel war es oft, um jeden Preis eine andere Auffassung als die anderen zu vertreten, „originell“ zu sein mit aller Gewalt, wobei der Ursinn des Wortes „originell“, das „ursprünglich“ bedeutet, in sein Gegenteil

verkehrt wurde und richtiger durch „absonderlich“, „gesucht“ und oft geradezu „verdreht“ verdeutscht würde.

Dieser Zustand führte schließlich zu einer Anarchie des musikalischen Stils. Es kam der Begriff der „atonalen“ Musik auf, dessen Name schon unklar und nichts sagend ist. Nicht daß ein Ringen um neue Formgebung vom Standpunkt der Musikpsychologie zu verwerfen wäre! Aber neue Formen müssen organisch wachsen, sie dürfen nicht am Schreibtisch erklügelt werden, sondern müssen, wenn auch in neuer Weise, den ästhetischen Anlagen der Seele angepaßt sein. Gewiß hat es auch früher Revolutionäre gegeben; aber ihre Neuerungen bewegten sich doch, auch wo sie alte Überlieferungen durchbrachen, in den Linien geschichtlicher Notwendigkeit, die freilich meist erst den folgenden Geschlechtern offenbar wurde. Daß auch Genies wie Beethoven oder R. Wagner zunächst nicht verstanden wurden, darf nicht zu dem Schlusse führen, daß jeder Musiker, der nicht gleich verstanden wird, darum ein Genie sei. Jene waren doch bei allen Neugestaltungen zugleich Fortsetzer und Ausbau der Überlieferung, nicht aber Zerstörer, die die Tradition einfach abbrechen wollten und aus dem Verstande eine ganz neue Kunst ausklügelten. Viele der atonalen Musiker haben willkürlich neue Tonleitern oder andere Formen erdacht und versucht, sie dem Publikum aufzuzwingen. Daß starke Begabungen darunter sind, spürt man bei einzelnen durch; doch liegt schon heute am Tage, daß sich ein neuer Stil aus solchen Ansätzen nicht gestalten kann. Im Grunde ist die „atonale“ Musik nur einig im Negativen; ihre Vertreter haben höchstens kleine Kreise für sich, die sich untereinander befehlen. Man darf ein durch die Presse erregtes neugieriges Interesse nicht für inneres Mitgehen halten. Im übrigen suchen viele der Revolutionäre bereits wieder Anschluß an ältere Stile.

Im Gegensatz zu dem überspitzten Individualismus der „Atonalen“ macht sich seit einiger Zeit eine Gegenbewegung geltend, die einen neuen Stil aus dem Geist der Gemeinschaft erhofft. Zum Teil unter Anknüpfung an mittelalterliche Musik erstrebt man eine neue Gemeinschaftskunst. Derartiges regte sich schon in der musikalischen Jugendbewegung und wird neuerdings von der nationalsozialistischen Bewegung getragen, die den Individualismus bekämpft und eine neue Gemeinschaftskultur erstrebt. Es wäre höchst erfreulich, wenn sich auf diese Weise ein neuer, an die völkische Überlieferung anknüpfender Musikstil bilden würde, der als Einheit aus den überindividualistischen Bestrebungen kaum erwachsen kann. Denn, das haben unsre Darlegungen immer betont: das unterbewußte Formgefühl — die Voraussetzung jedes Stils — ist nichts Individuelles, sondern bildet sich aus der Gesamt-

heit einer gemeinsamen Musikkultur heraus. Daß die gewaltige völkische Aufrüttelung einen neuen Boden schafft für eine neue einheitliche Musikkultur, ist unsre Hoffnung.

Etwas ganz Neues ist auch durch die Erfindung und Verbreitung der mechanischen Musik, Grammophon und Rundfunk, in das Musikleben gekommen. Mit dem Verstande ist es kaum auszudenken, daß durch eine einzige kleine Nadel alle die tausendfältigen Klänge einer Orchestermusik mit ihren feinen Schattierungen auf eine Platte übertragen und daraus wieder erzeugt werden können. Aber dies ist eine Tatsache wie die andere, daß durch mechanische Apparate die Schallwellen Tausende von Kilometern zu verbreiten sind. Dadurch ist eine gewaltige Ausbreitung der Musik gegeben; eine Frage jedoch ist, ob damit in Hinsicht der Vertiefung nicht auch viel verlorengeht. Das würde vor allem eintreten, wenn das aktive Musizieren von einzelnen und Gruppen noch mehr zurückginge. Denn die Musik wird am lebendigsten immer für Menschen, die sie selbst hervorbringen. Nur wer selbst singt oder ein Instrument zu spielen weiß, dringt ins Innere der Musik ein, nur ein solcher Mensch gilt mit Recht als im vollen Sinne „musikalisch“. Wie man eine Sprache nur beherrscht, wenn man sie nicht bloß versteht, sondern auch selbst sprechen kann, so wird die Musik nur zum Lebensfaktor, wenn man sie aktiv ausübt. Die beste Schulung für das Formgefühl wie den Ausdruck ist das selbsttätige Musizieren. Es ist falscher Hochmut der Fachmusiker, wenn sie auf den „Dilettanten“ herabsehen. Der Dilettantismus, verdeutscht das „Liebhabertum“, bereitet den Boden für die strenge Kunstmusik. Eine Musikkultur kann niemals bloß Sache von Fachleuten sein. Die hohe Musikkultur Deutschlands in den letzten Jahrhunderten war nur möglich auf Grund der eifrig gepflegten „Hausmusik“. Wir heben zum Schluß nochmals einen der durchgehenden Gedanken unsrer Musikpsychologie hervor: Musik ist niemals bloß Sache des Ohres, sondern setzt eine aktive Teilnahme des gesamten Menschen voraus; Sinne und Gemüt, Körper und Seele, Unbewußtes und Bewußtsein sind dabei wirksam, und alle musikalische Erziehung muß danach streben, nicht bloß ein passives Genießertum, sondern ein, wenn auch in bescheidenem Maßstab, schöpferisches Verhalten der Musik gegenüber zu wecken. „Läß' nicht in uns des Gottes eigne Kraft, wie könnt' uns Göttliches entzücken?“

Literatur

Eichenauer: Musik und Rasse 1932; H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik, 4. Aufl. 1926; R. Müller-Freienfels: Psychologie des deutschen Menschen und seiner Kultur, 2. Aufl. 1930; ders.: Erziehung zur Kunst 1926, E. Preußner Allgemeine Pädagogik und Musikpädagogik 1927.

Vom Verfasser dieses Buches sind außerdem erschienen:

Zur allgemeinen Psychologie

- Grundzüge einer Lebenspsychologie.** Bd. I: Das Gefühls- und Willensleben. Bd. II: Das Denken und die Phantasie. 2. Aufl. 1925. J. U. Barth.
- Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie.** 10.—15. Tausend. 1933. Quelle und Meyer.
- The Evolution of modern Psychology.** 1935. Yale university Press.
- Lebensnahe Charakterkunde.** 1935. W. R. Lindner.

Zur Kulturpsychologie

- Persönlichkeit und Weltanschauung.** Die psychologischen Grundtypen in Religion, Kunst und Philosophie. 2. Aufl. 1923. B. G. Teubner.
- Psychologie der Kunst.** Bd. I: Allgem. Grundlegung und Psychologie des künstlerischen Genießens. 3. Aufl. Bd. II: Psychologie des Kunstschaffens und Psychologie der Wertung. 2. Aufl. 1924. B. G. Teubner. Bd. III: Psychologie der einzelnen Künste. 1933. Besonders erschienen bei E. Reinhardt.
- Psychologie der Religion.** 2 Bände. 1920. Sammlung Börschen.
- Psychologie der Wissenschaft.** 1936. J. U. Barth.
- Allgemeine Sozial- und Kulturphilosophie.** 1930. J. U. Barth.
- Poetik.** 10. Tausend. B. G. Teubner. (3. 3. vergriffen.)

Zur Philosophie

- Philosophie der Individualität.** 2. Aufl. 1922. f. Meiner. (Ausgezeichnet durch den Niehschepreis 1922.)
- Irrationalismus.** 2. Tausend. 1922. f. Meiner.
- Metaphysik des Irrationalen.** 1927. f. Meiner.

Wissenschaftliche Essays

- Die Seele des Alltags.** Eine Psychologie für Jedermann. 280. Tausend. Wegweiser-Verlag. (3. 3. vergriffen.)
- Geheimnisse der Seele.** 1928. Delphin-Verlag.
- Tagebuch eines Psychologen.** 1931. E. U. Seemann.

Zur Pädagogik

- Erziehung zur Kunst** (Musik, Dichtung, bildende Künste). 1926. Quelle und Meyer.
- Bildungs- und Erziehungsgeschichte.** 3 Bände. 1933. Quelle und Meyer.
- Gedächtnisschulung.** 4.—6. Tausend. 1935. Siemens-Verlag.

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde

Dr. Rudolf Malsch

Geschichte der deutschen Musik

ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Bildern

2. erweiterte Auflage. RM. 4,40, in Ganzleinen RM. 5,80

Zeitschrift für Musik (Fritz Stege), 1930, Heft 4: Die nach kurzer Erscheinungszeit notwendige zweite Auflage, die mancherlei weitere Anregungen in gründlicher Durcharbeit vermerkt, beweist die steigende Wertschätzung dieser Musikgeschichte, die als Studienwerk für Schule und Haus weite Bedeutung gewinnt, gerade weil sie einer lebendigen Kunstszene dient.

Josef Müller-Blattau

Einführung in die Musikgeschichte

RM. 2,50

Inhaltsübersicht: Anfänge und Grundbegriffe der Musikgeschichte / Die Hauptzeitalter der Musikgeschichte, vom Epos her gesehen / Die großen Meister / Die Sendung der Nationen.

Zeitschrift für Musik, 1933, Heft 6: Obwohl diese Einführung zunächst dem Unterricht der Volksschule dienen will, wird sie sich zweifellos auch außerhalb dieses Bereiches in der Hand mancher Lehrer und Schülers hervorragend bewähren. Es war ein pädagogisch fruchtbarer Gedanke, an eine solche Aufgabe einmal vom eigentlichen Musikschaff der Volksschule aus heranzutreten, vom Lied, von den gegebenen Zusammenhängen von Musik und Leben. Sehr zweckmäßig erscheint die Gliederung des ganzen zu erarbeitenden Stoffes. Ein weites Gebiet wird mit sicherem Bild für das Wesentliche immer aus einer Fülle überlegenen Wissens klar umrissen.

Albert Greiner

Jugendgesang und Volkssingschule

Rufe an die Zeit in Aufsätzen und Vorträgen aus den Jahren 1928—1935

RM. 2,80

Inhaltsübersicht: Friedrich Grell, München (zu seinem 100. Geburtstag 1933) / Kind und Musik / Stimm- und Liedpflege im Kindergarten / Schulgesang / Volkssingschule / Was der Gründer einer Volkssingschule wissen mußte / Wir und die anderen / Volkshauptschule—Volkssingschule / Junggesang / Volkliche Musikerziehung / S-O-S / vox Immutata / Aus d. 7. Reichsschulmusikwoche 1928: a) Von d. Augsburger Singschule. b) Über Jugendstimmführung. c) Die ersten Tonstudien. d) Liedfolge des Junggesangs / Zum Beschluß.

Hermann Walz

Musikalische Vortragslehre

Mit vielen Notenbeispielen. Preis etwa RM. 2,80

Inhaltsübersicht: Ausdrucksentwicklungen in den Worten eines Liedes / Lied und Liedweise / Verwicklungen der Ausdruckskräfte. Empfindlichkeit des Ohres / Der Stil als Führer in der Vortragsgestaltung / Vom Sinn und Wert der Begleitung / Artikulation und Phrasierung / Wandlungen im Ausdruck / Form als Ergebnis inneren Geschehens / Polyphonie / Wagners Melos und Tempobegriff / Die Romanik als Ausgangspunkt für eine Vortragsschulung / Auffassung und ihre Grenzen. Selbsttritt / Anhang: a) Technik und Ausdruck. b) Beispiel einer praktischen Gestaltung des Unterrichts im musikalischen Vortrag.

Ein Standwerk der Musikerziehung:

Musikalische Formen in historischen Reihen

Spiel- und Singmusik für den Musikunterricht und für das häusliche Musizieren, herausgegeben von Prof. Heinrich Martens
Jeder Band RM 4.—, Einzelsolgen von 10 Stück an je 35 Pf.

Erste Serie (Band 1—10): Das Menuett (Heinrich Martens). Die Variation (Hans Fischer). Die Ballade (Hans Joachim Moser). Das Rondo (Fritz Pierzig). Geistliche Musik bis 1600 (Herm. Halbig). Der Marsch (Heinrich Spitta). Die Fuge (Otto Roy). Der Walzer (Willy Herrmann). Die Suite (Rich. Münnich). Die Liedformen (J. Herm. Wesel).

Zweite Serie (Band 11—20): Das Melodram (Heinrich Martens). Das Charakterstück. Die Programmmusik (Kurt Schubert). Der Volkstanz (Otto Roy). Der Militärmarsch (Heeresmusikinspizient Herm. Schmidt). Die Ouvertüre (Herm. Halbig). Der Kanon (Fritz Jöde). Die Sonate (Hans Fischer). Polonaise und Mazurka (Heinrich Martens). Das Soldatenlied (Rob. Göttching).

Die Sammlung bietet Lehrenden und Lernenden das unentbehrliche Unterrichtsmaterial. Die Einzel-Bände sind als eine „Musikgeschichte in Beispielen“ notwendiger Bestandteil einer jeden Bibliothek. Die Einzel-Folgen (jeder Band ist in 4- bis 8-seitige Folgen geteilt, die einzeln erhältlich sind) schaffen die Möglichkeit, allen Schülern das Material zu billigem Preise in die Hand zu geben.

Über die „Musikalischen Formen“ liegen von namhaften Persönlichkeiten und Zeitschriften sehr günstige und zum Teil sehr ausführliche Urteile vor; eins sei hier angeführt:

Dir. Prof. Dr. Fritz Stein, Berlin, 2. 9. 1930: Die „Musikalischen Formen“ sind von jedem Musikerzieher aufs wärmste zu begrüßen. Hier wird ein überaus reiches, historisch geordnetes Anschauungsmaterial für die einzelnen Formen vorgelegt, das sowohl dem Lehrer als auch dem Schüler einen schnellen und zugleich umfassenden Überblick über die Entwicklung der Form ermöglicht. Die wissenschaftliche Gründlichkeit und ihr praktischer Wert werden diese Hefte zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für jeden musikwissenschaftlichen Unterricht machen.

Chr. Friedrich Bieweg, G.m.b.H. / Berlin-Lichterfelde