Werk

Titel: Schiller als Musikästhetiker

Autor: Hohenemser, Richard

Ort: Berlin ; Leipzig

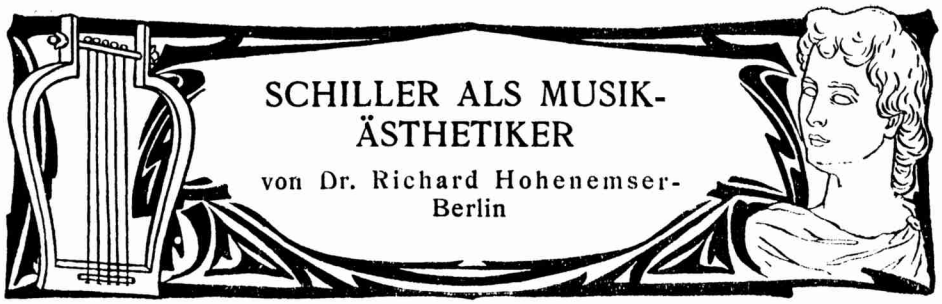
Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_004_03_15|LOG_0039

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de



SCHILLER ALS MUSIK-ÄSTHETIKER

von Dr. Richard Hohenemser-Berlin

ass Schiller nicht nur Dichter und Geschichtsschreiber, sondern auch philosophischer Schriftsteller war, ist bekannt genug. Aber seine philosophischen Schriften werden, obgleich sie jeder „Gebildete" in seiner Bibliothek stehen hat, wenig gelesen, und ihrer hohen Bedeutung ist man sich heute im allgemeinen kaum bewusst. Den Gründen für diese Unterschätzung nachzugehen, ist nicht unsere Aufgabe. Aber es ist vielleicht gut, einmal mit aller Entschiedenheit auszusprechen, dass wir in Schiller einen der grössten Ästhetiker zu verehren haben, dass er mit und neben Kant grundlegende, für alle Zeiten gültige Wahrheiten über das Wesen der Kunst und des ästhetischen Verhaltens überhaupt gefunden hat. Freilich sollen uns hier nur seine Anschauungen über die Tonkunst beschäftigen; aber sowohl aus diesen selbst als auch aus dem, was wir in gedrängtester Kürze über seine Auffassung des Schönen im allgemeinen vorausschicken wollen, dürfte die Richtigkeit unserer Behauptung hervorleuchten.

Schiller geht davon aus, dass der Mensch gleichsam zwei von einander verschiedene Naturen zeige. Mit seiner sinnlichen Natur ist er an die Aussenwelt gebunden und wird von ihr beherrscht, d. h. er ist allen Eindrücken, welche ihm die Sinne vermitteln, wehrlos hingegeben. Die einen sind ihm angenehm, die anderen schmerzlich. Dabei erscheint ihm der gleiche Reiz, je nach seinem augenblicklichen Zustand, heute so, morgen anders. Er ist ein Spielball der äusseren Natur, der Willkür, des Zufalls. So unfrei wie im Leiden ist er auch im Wollen und Handeln; denn er gehorcht nur dem augenblicklichen Trieb, den ein Sinneseindruck in ihm erregt. Den vollsten Gegensatz zu dieser Gebundenheit bildet die geistige Natur des Menschen, d. h. seine Fähigkeit, die Aussenwelt nach den seinem Geiste innewohnenden Gesetzen in sich aufzunehmen und nach ebensolchen Gesetzen auf sie zu wirken. Wenn er denkt, steht er den Aussendingen mit Freiheit gegenüber; denn er ordnet sie nach seinem eigenen logischen Bedürfnis. Ebenso frei ist er, wenn er nach Grundsätzen, die er sich selbst gegeben hat, handelt.

Aber der abstrakte Denker verliert leicht den festen Boden der Erfahrung unter den Füssen und gerät so in müssige Spekulationen, sei es

über das Wesen der Welt, sei es über die sittlichen Verpflichtungen des Menschen. Noch mehr: das Denken ergreift und beschäftigt den Menschen nur von einer Seite her. Es kann ihn nie ganz erfüllen, nie zu voller Harmonie mit sich selbst führen. Denn seiner sinnlichen Natur und ihrer Ansprüche kann er sich ja niemals entledigen. Sinnliche und geistige Natur bestehen gleichzeitig und verlangen beide ihr Recht. Nur herrscht zu verschiedenen Zeiten und bei den verschiedenen Menschen meist die eine oder die andere vor, und die Entwickelung der Völker wie des Einzelnen zeigt eine allmähliche teilweise Überwindung der anfänglich vorherrschenden sinnlichen Natur durch die geistige. Den unzerstörbaren Trieb, Sinneseindrücke in uns aufzunehmen, nennt Schiller Stofftrieb, das ebenso unzerstörbare Bedürfnis, unseren Geist auf allen Gebieten nach seinen eigenen Gesetzen, d. h. mit Freiheit, zu betätigen, nennt er Formtrieb. Zu voller Übereinstimmung mit sich selbst, zu voller, gleichzeitiger Befriedigung seiner beiden Naturen kann der Mensch demnach nur gelangen, wenn es ihm möglich wird, die beiden Triebe zu vereinigen. Das Bedürfnis, dies zu tun, nennt Schiller Spieltrieb, und aus diesem geht das Schöne und die Kunst hervor.

Der Mensch spielt, wenn er die Aussendinge zwar mit den Sinnen erfasst, zugleich aber seine Persönlichkeit, sein Denken, Fühlen und Wollen, in sie hineinlegt. Genau dasselbe tut der Künstler; nur lässt er nicht, wie etwa das Kind, den Dingen ihre ursprüngliche Gestalt, sondern er formt sie so um, dass seine Persönlichkeit aus ihnen klar hervorleuchtet. Dem Geniessenden tritt sie aus dem Kunstwerk als dessen unmittelbare Ausstrahlung, als untrennbar mit ihm verbunden entgegen. In diesem Sinne schreibt Schiller jedem Kunstwerk und überhaupt jedem ästhetisch erfassten Gegenstand symbolische Bedeutung zu. Er hat damit die Tatsache bezeichnet, für die man in neuester Zeit das Wort „Einfühlung“ gefunden hat, und die für das Verständnis aller Kunst ebenso wichtig ist wie für das Verständnis jeder Art von Naturbeseelung und von Mythologie.

Es ist klar, dass Schiller unter Form im Gegensatz zum Stoff nicht etwa ein Äusserliches versteht, sondern gerade das Innerlichste, ohne welches das Kunstwerk wertlos wäre, die menschliche Persönlichkeit selbst, die in den Stoff eingearbeitet wird. Soll eine wirkliche Vereinigung der geistigen und der sinnlichen Natur stattfinden, so darf dieser Persönlichkeit nichts von der Zufälligkeit und Unfreiheit der Sinnenwelt anhaften; vielmehr muss sie sich im Kunstwerk in voller Reinheit äussern, d. h. in der idealen Vollendung, in der sie jeder Mensch, wenn er sich genau prüft, in sich verwirklicht wünschen würde. Das Schöne ist also unendlich weit von der Wirklichkeit entfernt; denn in ihm herrscht die ideale Persönlichkeit. Es erhebt uns über uns selbst, indem es nicht uns, wie wir

im täglichen Leben beschaffen sind, sondern gleichsam den idealen Menschen in uns ergreift und befriedigt. Daher verstummt dem Kunstwerk gegenüber jeder Wunsch unserer individuellen Persönlichkeit; wir haben an demselben, wie Kant sagt, interesseloses Wohlgefallen. Weil das Schöne nichts Individuelles und Wirkliches ist, sondern den dem Menschengeiste überhaupt innewohnenden Gesetzen folgt, ist es, wieder nach einem Ausdruck Kants, allgemeingültig und notwendig, d. h. ebenso wie der, welcher nach den Gesetzen der Logik ein Urteil fällt, in gewissem Sinne im Namen der ganzen Menschheit urteilt, so tut dies auch der, welcher nach den Gesetzen des Gefühlslebens ein Kunstwerk auf sich wirken lässt und es danach beurteilt. Ebenso weit wie von der Wirklichkeit ist das Schöne aber auch vom abstrakten Denken und Wollen entfernt; denn es nimmt ja die gesamte Sinnenwelt mit ihrer machtvollen Wirkung auf den Menschen in sich auf. Nur das Schöne erweckt im Menschen gleichzeitige Betätigung aller seiner Kräfte und daher das Gefühl voller Übereinstimmung mit sich selbst. Nur in der ästhetischen Betrachtung der Dinge ist er ganz frei, und es ist daher verständlich, dass Schiller die Forderung der ästhetischen Erziehung des Menschen aufstellt.

Die Gedanken, die wir im Vorstehenden wiederzugeben suchten, hat er in der Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen", in einer Reihe von Briefen niedergelegt. Aber auch sonst kehren sie häufig wieder, so namentlich in der Abhandlung über Anmut und Würde, und bilden gleichsam das Grundthema seiner ästhetischen Untersuchungen.

Unter den einzelnen Künsten stand ihm naturgemäss die Poesie am nächsten. Dass er auch die bildende Kunst berücksichtigte, war nach dem Wirken eines Winckelmann und Lessing selbstverständlich. Weniger selbstverständlich war es dagegen, dass er die Musik nicht nur in den Kreis seiner Betrachtungen zog, sondern ihr auch eine völlig ebenbürtige Stellung neben den übrigen Künsten zuerkannte.

In Deutschland war die Tonkunst bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts insofern von dem übrigen Geistesleben isoliert gewesen, als das aufblühende philosophische Denken, wenn überhaupt, so doch nur ganz im Vorübergehen Notiz von ihr genommen hatte. Die zahlreichen Schriften, in denen sie behandelt wurde, waren meist musiktheoretischen Inhalts, also für den Fachmann bestimmt (Man denke nur an die umfangreiche Tätigkeit J. Matthesons). Dies wurde anders mit der zunehmenden Universalität der Denker, mit der höheren Entwicklung des Zeitschriftenwesens und wohl auch mit der steigenden Allgemeinbildung der Musiker. Dazu kam ein wirksamer Anstoss von Frankreich her, wo der Kampf zwischen der nationalen Oper und der neueindringenden italienischen Opera buffa das Interesse des Publikums fesselte, und wo sich die Enzyklopädisten

und andere eifrig mit musikästhetischen Fragen beschäftigten. Viele derartige Schriften wurden ins Deutsche übersetzt. Jetzt kam die Zeit, in der Klopstock zu Gluck und Ph. E. Bach in nahen Beziehungen stand und den Versuch machte, die Tonkunst seinen allgemeinästhetischen Anschauungen einzuordnen. Jetzt plante Lessing, in einem zweiten Teil des „Laokoon" die Grenzen der Musik gegen die übrigen Künste abzustecken. Jetzt wies Herder immer wieder auf den Gesang als auf die Grundlage aller Lyrik hin und äusserte sich auch sonst, wennschon in ziemlich unklarer Weise, über das Wesen der Tonkunst. Das grosse lexikalische Sammelwerk „Theorie der schönen Künste" von Sulzer, ist reich an ausführlichen Artikeln über musikalische Dinge. Der erste wirklich hervorragende Ästhetiker, der die Musik in sein System aufnahm, war Kant. Aber bei ihm macht sich noch eine starke Geringschätzung der Tonkunst und ihrer Jünger geltend, die zum Teil wohl auf die in seinen jungen Jahren noch allgemeine Ansicht der Gelehrtenwelt zurückzuführen ist, zum Teil auf den verhältnismässig geringen Grad seiner künstlerischen und namentlich seiner musikalischen Beanlagung.

Bei Schiller ist von einer solchen Geringschätzung keine Spur mehr vorhanden. Obgleich er die Tonkunst nicht ausübte, trat ein gewisses Interesse für diese und besonders für den Gesang schon früh hervor. Vielleicht war es bereits in seinen Knabenjahren durch die glänzenden Opernvorstellungen in Ludwigsburg geweckt worden. In die „Räuber" legte er Lieder verschiedensten Charakters ein, die sein Mitschüler und Freund Zumsteeg, der sich später als Begründer der deutschen Ballade bleibende Bedeutung erwarb, in Musik setzte. Manche seiner Jugendgedichte sind zweifellos zum Singen bestimmt, auch manches Spätere, so z. B. ganz abgesehen von den Liedern für gesellige Zwecke, „An die Freude" und „Das Lied von der Glocke". Folgte er damit der Sitte seiner Zeit, in der ja das einfach melodische Lied mit Klavierbegleitung eben erst entstanden war und von den Dichtern mit Begeisterung aufgegriffen wurde, so hat es dagegen schon mehr zu bedeuten, dass er in seiner ersten Gedichtesammlung, der Anthologie, einen Operntext oder vielmehr eine Art von Singspiel, „Semele", veröffentlichte, mit dem er sich an Wielands entsprechende Dichtungen anlehnt, und dass er später in Dresden für den damals berühmten Opernkomponisten J. G. Naumann einen Text schreiben wollte, ein Plan, der allerdings nicht zur Ausführung kam. Bei seinen von Jena aus herausgegebenen Musenalmanachen sorgte er stets für eine Beilage, die einige Gedichte des Almanachs in der Komposition Zumsteegs oder Zelters enthielt. Aus alledem lässt sich freilich noch kein Schluss auf den Grad und die Tiefe seines musikalischen Verständnisses ziehen, auch daraus nicht, dass ihn das Anhören von Musik leicht in pro-

duktive Stimmung versetzte und dass bei ihm dem Auftauchen einer klaren, poetischen Idee „eine gewisse musikalische Gemütsstimmung“ voranging (Brief an Goethe vom 18. März 1796). Er selbst bezeichnet sich als Laien, indem er an Goethe, der ihn gebeten hatte, statt seiner eine Opernprobe zu überwachen, schreibt (in einem undatierten Briefe):

„Ich habe, wie Sie wissen, in Angelegenheiten der Musik und Oper so wenig Kompetenz und Einsicht, dass ich Ihnen mit meinem besten Willen und Vermögen bei dieser Gelegenheit wenig taugen werde.“

Trotz dieses Bekenntnisses sind die Urteile, die er gelegentlich über Musik und Musiker fällt, fast immer von auffallender Bestimmtheit. Diese Sicherheit gewann er zum Teil wohl aus dem Umstande, dass es sich meist um Lieder handelte, also um eine Gattung, über die er als Dichter ein wichtiges Wort mitzureden hatte, zumal ja damals die Bereicherung des Liedes aus den Quellen der klassischen Instrumentalmusik noch nicht erfolgt war; zum Teil aber wird ihm diese Bestimmtheit des Urteils aus seinen allgemeinen Anschauungen über die Tonkunst geflossen sein. Erst aus diesen vermögen wir zu erkennen, dass er das Wesen der Musik wirklich erfasst hatte und dass er viel tiefer in diese eingedrungen war als man gewöhnlich annimmt; konnte doch selbst ein Ph. Spitta schreiben (Zur Musik, Seite 217):

„Hiermit (nämlich mit der Konstatierung eines erheblichen Masses von Empfänglichkeit für die Schönheiten der Musik bei Goethe) könnte man sich wohl zufriedengeben, da es immer noch viel mehr ist als von anderen grossen Dichtern, z. B. Lessing und Schiller, mit Grund gesagt werden kann.“

Dass dieses Urteil mit Bezug auf Schiller unrichtig ist, werden wir sogleich sehen.

Weniger systematisch als Kant, kommt Schiller nur gelegentlich auf die Musik zu sprechen. Aber seine Gedanken über sie sind darum nicht weniger klar, und der Zusammenhang mit seiner Auffassung vom Schönen überhaupt ist völlig hergestellt. Seine musikästhetischen Grundanschauungen sind in gedrängtester Form in der Rezension über Matthissons Gedichte niedergelegt. Da diese Gedichte fast ausschliesslich in Landschaftsschilderungen, in landschaftlichen Stimmungsbildern bestehen, handelte es sich darum, das Wesen der Landschaftspoesie und der ihr verwandten Landschaftsmalerei festzustellen. In den Erzeugnissen beider Kunstgattungen findet Schiller, dass sie nicht nur so auf uns wirken, wie es durch ihren objektiven Inhalt bedingt ist, sondern zugleich auch noch in anderer Weise, nämlich musikalisch. Hören wir zunächst von ihm selbst, was er unter musikalischer Wirkung versteht:

„Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebte und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindung. Diese Kunst ist die Musik, und insofern also die Landschaftsmalerei

oder Landschaftspoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur.“

Vor allem muss bemerkt werden, dass Schiller, wie seine Zeitgenossen, das mit Empfindung bezeichnet, was wir heute Gefühl nennen. Die an sich sehr nötige und wichtige Unterscheidung zwischen Gefühl im eigentlichen Sinn, Stimmung und Affekt, die übrigens vielleicht noch nicht ausreicht, können wir hier ausser acht lassen. Was wir in Übereinstimmung mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch hier unter Gefühl verstehen, ergibt sich aus dem weiteren von selbst. Gefühle sind ihrem Inhalte nach nicht darstellbar, d. h. wir können die Tatsache, dass wir beispielsweise das Gefühl der Freude über ein Ereignis oder einen Gegenstand haben, nicht aus uns heraus-, nicht vor uns hin-, nicht darstellen. Darstellen lässt sich einerseits das Ereignis, der Gegenstand, welche die Freude in uns erwecken, das kann Aufgabe der Poesie oder der bildenden Kunst sein, andererseits die seelische Bewegung, der Ablauf des seelischen Geschehens während des Gefühles der Freude, das, was Schiller Form der Empfindung nennt. Dies ist bis zu einem gewissen Grade der Farbe und ihren Zusammenstellungen, der Ornamentik und der räumlichen Bewegung, z. B. dem nicht pantomimischen Tanze, möglich, vor allem aber der Musik. Auf die Frage, wie ihr dies möglich sei, gibt Schiller die Antwort, ihre ganze Wirkung bestehe darin, die inneren Bewegungen des Gemütes durch analogische äussere zu begleiten und zu versinnlichen. Die Gefühlsform, unsere eigene innere Bewegung, kann also nur insofern dargestellt werden, als sie durch analoge äussere Erscheinungen in uns erzeugt wird. Solche Erscheinungen sind auf dem Gebiete der Musik die in der Zeit verlaufenden Töne mit ihren Verschiedenheiten nach Klangfarbe, Stärkegraden, Tonhöhe und Zeitdauer und mit den unendlich mannigfaltigen Beziehungen, die sich zwischen ihnen bei ihrem gleichzeitigen und sukzessiven Erklingen nach allen diesen Richtungen hin ergeben. Mit diesen Mitteln vermag die Musik, wie Schiller und andere richtig sahen, wie aber erst die moderne Psychologie und Ästhetik näher aufwies, den Fluss der seelischen Bewegungen nach ihrem Willen zu leiten. Es ist aber streng daran festzuhalten, dass sie als etwas Äusseres nur Analogieen zu den Gemütsbewegungen geben kann, dass sie also nicht imstande ist, etwa genau die Gemütsbewegung, die bei einer bestimmt gearteten Freude über einen bestimmten Gegenstand stattfindet, in uns hervorzurufen. Vielmehr bewirkt ein Tonstück, das uns freudig stimmt, nur einen solchen Fluss des seelischen Geschehens, welcher demjenigen, der bei der Freude überhaupt stattfindet, ähnlich ist.

Von grösster Wichtigkeit ist es, was Schiller weiter über den Zusammenhang zwischen den äusseren Erscheinungen und den Gemütsbewegungen sagt:

„Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Notwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Notwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äusseren Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie vermittelst jenes symbolischen Akts die gemeinen Naturphänomene des Schalles und des Lichtes von der ästhetischen Würde der Menschennatur partizipieren können."

Hier sieht man deutlich: die Tonwelt (die Welt des Lichtes lassen wir unberücksichtigt), also ein Teil der Sinnenwelt, ist der Stoff, dessen sich der Formtrieb bemächtigt, indem ihn der Künstler nach allgemeinen, dem Menschen innewohnenden Gesetzen der seelischen Bewegung gestaltet und eben damit seine ideale Persönlichkeit in ihn hineinlegt. Nun leuchtet uns diese aus dem Tonwerk unmittelbar entgegen, und eben das ist jener symbolische Akt, durch den der Tonwelt alle Zufälligkeiten der Sinnenwelt genommen werden, durch den sie in das Reich der Notwendigkeit, d. h. der gesetzmässigen Betätigung der menschlichen Persönlichkeit, und eben damit in das Reich der menschlichen Freiheit erhoben wird. Jetzt sind sinnliche und geistige Natur gleichmässig befriedigt. Der Mensch spielt und ist vollkommen harmonisch erfüllt, und der Tonsetzer darf sich, wie Schiller ausdrücklich sagt, getrost neben den Dichter stellen.

Die ideale Persönlichkeit, die sich im Tonwerk und überhaupt im Kunstwerk spiegelt, ist für uns ein letztes, d. h. ein solches, dem wir nicht als Mittel zu einem Zweck, sondern um seiner selbst willen Wert beilegen, mithin ein Sittliches oder vielmehr das einzige Sittliche, auf das wir im letzten Grunde alle unsere Werturteile beziehen. Darum konnte Schiller mit Recht sagen:

„Jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinanderfügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhanges der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pitoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele".

Damit ist natürlich nicht gemeint, dass uns irgend etwas vorschweben sollte, das im Kunstwerk nicht unmittelbar enthalten wäre; vielmehr ist der ästhetische Zustand zugleich der sittliche. Nur ist das, wozu uns das Kunstwerk für Augenblicke macht, in der sittlich gestimmten Seele dauernd geworden. Schiller war unter den neueren wohl der erste, der die Einheit des künstlerischen und des sittlichen Zustandes nachdrücklich betont hat, und wir sehen, wie auch die Tonkunst in diese Einheit eingeschlossen ist.

Der Tonsetzer, so sagt Schiller weiter, erreicht die geschilderte ästhetische Wirkung auf den Menschen bloss durch die Form seiner Darstellung und stimmt „bloss das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen". Aber einen Inhalt dazu zu finden überlässt er der Einbildungskraft des Zuhörers. Dies kann nicht anders

sein, da die Musik nun einmal keine Vorstellungen, sondern nur Seelenbewegungen in uns hervorrufen kann, da aber andererseits diese Bewegungen im Hörer leicht zu Vorstellungen führen, die zu ihnen passen. Solche Vorstellungen, die bei verschiedenen Menschen, die das gleiche Musikstück hören, und bei einem und demselben Menschen, der ein Musikstück zu verschiedenen Zeiten hört, höchst mannigfaltig sein können, sind naturgemäss auf keine Weise Inhalt des Tonwerkes, sondern nur Zutat des Hörers. Schiller meint nicht etwa, dass man ein Werk der Instrumentalmusik (denn nur um diese kann es sich hier handeln) erst dann verstehe, wenn man ihm einen bestimmten Inhalt untergelegt habe. Vielmehr warnt er sogar den Landschaftsdichter, der doch einen objektiven Inhalt darstellen kann und muss, in der Bestimmtheit dieses Inhaltes ja nicht zu weit zu gehen, nur anzudeuten, aber der Einbildungskraft nicht vorzugreifen.

„Denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischen Ideen, dass wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überlässt, ist eine unendliche Grösse."

Um wieviel mehr gilt dies von der Musik, in der ja jeder gegenständliche Inhalt etwas von aussen Hinzugebrachtes ist! Damit ist allen Ausdeutungen von Instrumentalwerken der Rang subjektiver Versuche angewiesen, einen von unendlich vielen möglichen Inhalten in Worten annähernd auszusprechen. Dass ein in Worten fixierbarer Vorgang genau genommen nicht einmal ein möglicher Inhalt der Musik sein kann, braucht nach dem Gesagten kaum mehr betont zu werden.

Schiller hat in den behandelten Ausführungen mit ruhiger Bestimmtheit grundlegende Wahrheiten ausgesprochen, um die freilich heute wieder scharfer Streit herrscht und die damals vielleicht weniger angefochten wurden als später; aber Wahrheiten bleiben es darum doch.

So sicher es ist, dass jede Kunst Werke aufzuweisen hat, die den höchsten ästhetischen Anforderungen genügen, die also unser Wesen in vollkommene Übereinstimmung mit sich selbst zu setzen vermögen, so sicher ist es doch auch, dass jede Kunst nach Massgabe ihrer besonderen Natur auch eine ganz besondere Wirkung auf uns ausübt und insofern einseitig bleibt. Wäre das nicht so, so liesse sich die eine Kunst durch eine andere ersetzen. Die Einseitigkeit der einzelnen Künste wurde von Schiller scharf erkannt. So schreibt er (im 22. der früher erwähnten ästhetischen Briefe) der Musik zufolge ihrer Materie eine grössere Affinität zu den Sinnen zu als die wahre ästhetische Freiheit dulde, d. h. die Musik macht uns in gewisser Beziehung unfrei. Ein hoher musikalischer Genuss regt zwar unser Gefühlsleben mächtig an, aber eben deshalb macht er es uns beispielsweise schwer oder unmöglich, uns unmittelbar darauf abstraktem Denken

hinzugeben. Ähnliche Schranken konstatiert Schiller auch für die bildende Kunst und die Poesie.

„Indessen verlieren sich diese besonderen Affinitäten mit jedem höheren Grade, den ein Werk aus diesen drei Kunstgattungen erreicht, immer mehr, und es ist eine notwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, dass, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken, die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren, die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muss uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben“ ...

Hiermit ist ein tiefer und sehr fruchtbarer Gedanke ausgesprochen, solange man wenigstens das „ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen“ streng festhält und sich nicht etwa verführen lässt, der Vermischung der Künste das Wort zu reden, die z. B. die Dichter der romantischen Schule übten, indem sie mit Worten Musik zu machen suchten, und die heute in umgekehrter Weise angestrebt wird, indem man in Tönen zu dichten sucht. Wenn wir aber die Kunstwerke daraufhin prüfen, wie weit sie sich in dem Eindruck auf uns, unbeschadet der natürlichen Wirkung ihrer Gattung, den übrigen Künsten nähern, so erhalten wir vielleicht einen brauchbaren Gradmesser ihres Wertes, sprechen wir ja doch lobend vom architektonischen Aufbau eines Musikstückes, von der Plastik einer Melodie, von einer poesievollen Musik. Vielleicht liesse sich zeigen, wie beschaffen ein Tonwerk sein muss, um Gestalt zu werden, und welche Werke dieser höchsten Anforderung genügen. Dabei würde sich wohl der Unterschied zwischen blosser Stimmungsmusik und etwa einer Bachschen Fuge oder einer Beethovenschen Symphonie psychologisch begründen lassen; doch das alles würde uns hier viel zu weit führen.

Von den verschiedenen Zweigen der Tonkunst hat Schiller nur die Oper mit eingehenderen ästhetischen Betrachtungen bedacht. Es ist natürlich, dass ihm als Dichter der Gesang viel näher lag, als die Instrumentalmusik, und dass er als Dramatiker seine Aufmerksamkeit unter den vokalen Gattungen in erster Linie der Oper zuwandte. Von seinen Versuchen als Textdichter haben wir bereits gehört. Aber damals war ihm jedenfalls das Problem noch nicht aufgegangen, um das es sich bei ihm später handelte. Nichts ist, seinen allgemeinästhetischen Anschauungen zufolge, für die Kunst verderblicher, als wenn der Künstler in die Wirklichkeit, in das Reich des Zufalls herabsteigt, wenn er die Natur darstellt, wie sie ist, statt den Gehalt seiner Persönlichkeit in sie hineinzulegen. Schiller fand diese kunstwidrige Richtung in den naturalistischen Dramen eines Iffland und Kotzebue verwirklicht. Aber auch der wahre Dichter und namentlich der Dramatiker hat oft unpoetischen Stoff zu bewältigen, indem der Zusammen-

hang der Handlung auch die Darstellung reiner Wirklichkeitsvorgänge fordern kann. Um diese und zugleich das Drama überhaupt in eine höhere Kunstsphäre zu erheben, hält Schiller die „Einführung von symbolischen Behelfen" für geeignet. Obgleich er selbst sagt, er habe sich den Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, wird doch aus dem Folgenden, wo er ihn auf das Zusammenwirken von Poesie und Musik anwendet, völlig klar, was er meint (die ganze Stelle findet sich in einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797). Er schreibt:

„Ich hatte immer ein gewisses Zutrauen zur Oper, dass aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlässt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müsste notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Unter Stoff sind hier natürlich alle Elemente des Dramas zu verstehen, welche und soweit sie ausschliesslich der Wirklichkeit angehören. Gegen ihren Zusammenhang untereinander werden wir gleichgültiger, weil sie durch die Musik bereits in einen allgemeineren Zusammenhang hineingestellt sind. Da die Musik in uns nur Seelenbewegungen hervorruft, uns gleichzeitig aber auch sinnlich ganz gefangen nimmt, so zwingt sie uns in ihren allgemeinen Zusammenhang; sie wird gleichsam zum Rahmen, innerhalb dessen das Besondere, das Einzelne, das durch Wort und Handlung gegeben ist, vor sich geht. Diese Eigenschaft der Musik, die in geringerem Masse auch dem Vers, dem Reim und überhaupt allen klanglichen Elementen der Sprache zukommt, bezeichnen wir als die Fähigkeit zu stilisieren oder zu idealisieren. Der gleichen Eigenschaft ist es zu verdanken, dass in der Oper das Wunderbare, also das von der Wirklichkeit weit Entfernte, seinen Platz hat, und dass in ihr selbst im Pathos, d. h. in der leidenschaftlichen Erregung, die an sich die dargestellten Personen und somit auch den Hörer unfrei macht, ein freieres Spiel herrscht, da ja auch diese Teile nicht aus dem allgemeinen Zusammenhange heraustreten können. Schillers Ansicht von der idealisierenden Macht der Musik bestätigt Goethe in seiner Antwort, in der es heisst: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in ‚Don Juan' auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben".

Es ist interessant zu beobachten, wie Schiller, obgleich Dichter, die Dichtung durch die Musik gehoben sehen möchte, während der Musiker Wagner den umgekehrten Weg einschlägt. Aber Schiller hat unbedingt die Tatsache für sich, dass die Musik einerseits allgemeiner und andererseits sinnlich stärker wirkt als die Poesie, und daher, wo sie mit ihr in Ver-

bindung tritt, ganz von selbst zum übergeordneten Elemente wird, falls man ihr nicht Gewalt antut und damit das Gebiet des Schönen verlässt. Die Auffassung Schillers und Goethes lehrt uns auch, wie falsch man Operntexte und darunter auch den „Don Juan“ häufig beurteilt hat. Statt zu bedenken, dass die Musik die Einzelheiten des Textes zurücktreten lässt, und statt zu fragen, ob Handlung und Plan des Ganzen, sowie die Charaktere und Situationen der Verallgemeinerung und Vertiefung durch Musik fähig sind, hält man sich gerade an die Einzelheiten und verurteilt, wenn diese unpoetisch sind, den ganzen Text. Dann weiss man sich natürlich bei kaum einem einzigen grossen Opernkomponisten die Wahl seiner Texte zu erklären. Dass hiermit schlechte Operndichtungen nicht verteidigt werden sollen, ist selbstverständlich.

Schiller liess es nicht bei theoretischen Erörterungen über die Rolle der Musik im Drama bewenden, sondern machte einen Versuch, seine Ansichten bis zu einem gewissen Grade in die Praxis umzusetzen, nämlich mit der „Braut von Messina“. In der Abhandlung über den Chor, die er diesem Drama vorausschickt, sagt er ausdrücklich, er habe den Chor verwendet, um das Ganze von der Wirklichkeit zu entfernen. Er betrachtet ihn also als Mittel zur Stilisierung und denkt sich ihn singend und tanzend. Freilich gibt er keine näheren Vorschriften, sondern meint, es müsse dem Dichter erlaubt sein, auch einmal ein Kunstgebiet anzubauen, für das die Mittel der Ausführung noch nicht gefunden seien. Dass es grosse Gefahren in sich birgt, wenn sich der Künstler dieses Recht nimmt, ist nicht zu leugnen. Aber mit der „Braut von Messina“ hat Schiller doch tatsächlich ein ganz eigenartiges Kunstwerk von höchster Schönheit geschaffen. Seine einheitliche „musikalische Haltung“, um einen von Schiller selbst auf Dichtungen angewandten Ausdruck zu gebrauchen, durch die es sich vor allen seinen übrigen Dramen auszeichnet, hat es zweifellos der Verwendung des Chores zu verdanken; denn dieser mit seiner kunstvollen Sprache und seinem hohen, lyrischen Schwung, die gleichfalls in Schillers Werken einzig dastehen, zwang auch zur Stilisierung des übrigen. So hat Schiller selbst, ohne wirkliche Verwendung der Musik, sondern nur im Hinblick auf sie, seine Anschauung glänzend bewährt.

Überall, in den Erörterungen sowohl über das Schöne im allgemeinen, als auch über das musikalisch Schöne und in der praktischen Verwertung seiner Ansichten, ist uns strenge Konsequenz entgegengetreten und, was wichtiger ist und heute besonders betont werden muss, genaue Übereinstimmung mit den psychologischen Tatsachen. Ging man in der Zeit der Romantik und der spekulativen Philosophie achtlos an seiner allgemeinen Ästhetik vorüber, so musste das Wenige, das er über Musik geäussert hatte, naturgemäss dem gleichen Schicksal verfallen. Aber seine Auffassung vom

Wesen der Tonkunst kehrt bei Männern der verschiedensten Richtungen, deren Anschauungen sich im übrigen bald freundlich, bald feindlich gegenüberstehen, in den verschiedensten Formen und oft in seltsamen Verkleidungen immer wieder, so bei Hegel, Schopenhauer, Zimmermann, Hanslick, Lotze, Lipps und anderen, nicht als ob diese Männer von ihm beeinflusst wären, sondern weil sich die Wahrheit immer wieder bahnbricht. Heute, wo man das Unrecht, das die spekulative und die ihr folgende materialistische Philosophie an Kant beging, wieder gutgemacht hat, sollte man auch Schiller den eingangs dieses Aufsatzes bezeichneten Platz wieder einräumen. Wir hoffen gezeigt zu haben, dass die Musikwissenschaft allen Grund hat, ihr Teil hierzu beizutragen.