Werk

Titel: Die Wechselbeziehungen zwischen der Musik und der bildenden Kunst

Autor: Przychowski, W. von

Ort: Berlin ; Leipzig

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_011_03_43|LOG_0025

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

DIE WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN DER MUSIK UND DER BILDENDEN KUNST

VON W. VON PRZYCHOWSKI-ERFURT

Von jeher hat die Musik zu den übrigen Künsten in tief innerem Wesenszusammenhang gestanden. Ganz abgesehen von der Poesie, die ja natürlich mit der Musik am engsten verbunden, bei Lied, Oper und Musikdrama unzertrennlich von ihr ist, steht sie auch in engsten Beziehungen zu den bildenden Künsten. Das erkennen wir, sobald wir ihre Entwickelung im Zusammenhang mit der der bildenden Kunst betrachten.

Durch die Kulturgeschichte des Altertums wissen wir, welche hervorragende Rolle die Musik bereits bei den alten Völkern gespielt hat, welch großer Faktor sie bei den meisten ihrer Lebensäußerungen gewesen ist, und aus den uns erhalten gebliebenen antiken Resten der bildenden Kunst ersehen wir, wie oft sich auch Plastik und Malerei mit der Musik beschäftigt haben. In der ersten christlichen Ära blieb dann kein Raum für die schönen Künste; als heidnisches, sündiges Teufelswerk waren sie geächtet, bis sie gerade im Dienste der sich immer mächtiger ausgestaltenden Kirche allmählich anfingen neu zu erblühen: die bildende Kunst mit ihren strengen, formerstarrten Mosaiken — die Musik mit den feierlich gemessenen Kirchengesängen, die durch den Bischof Ambrosius und Gregor den Großen zu gewaltiger Entwickelung gelangen sollten.

Aus Italien kamen zur Zeit der Merovinger die Errungenschaften der bildenden Kunst sowohl wie der Musik in ersten schüchternen Versuchen auch nach dem Norden, um unter Karl dem Großen, der, wie wir wissen, für die ganze kulturelle Entwickelung des Nordens von entscheidendster Bedeutung war, einen großen Aufschwung zu nehmen. Seine Palastkapelle zu Aachen ließ er in direkter Anlehnung an ein italienisches Vorbild, an St. Vitale zu Ravenna, erbauen und verwendete dazu sogar aus Italien herbeigeschaffte Säulen, Mosaiken und Marmorblöcke. Und für die Musik war von eingreifender Wichtigkeit die Gründung einer Hofgesangschule und die Einführung des Gregorianischen Gesanges, auf dessen Formen und Melodieengänge unser heutiger, in Luther begründeter evangelischer Choral z. T. noch zurückzuführen ist. Während andererseits aus der karolingischen Baukunst zarte Fäden hinüberleiten zu dem jetzt in die Entwickelung tretenden heimischen romanischen Baustil, der, durch die zahlreichen Gründungen von Klöstern und Kirchen begünstigt, sich aufs schnellste und kraftvollste entfaltet.

Als sich mit Beginn der gotischen Epoche die wuchtigen, schweren Mauermassen aufzulösen beginnen, in immer feinerer, zierlicherer Glie-

derung zur Höhe streben und trotz des reichen Figurenschmuckes mit den in satten Farben leuchtenden Glasmalereien ein vielstimmiges, durchweg einheitliches, untrennbares Ganzes bilden — da begegnen wir auch in der Musik der Polyphonie, die wiederum durch die Pflege des Gesanges gerade in den Dom- und Klosterschulen den wichtigen Schritt vom homophonen zum polyphonen Stil getan hatte. Wir sind zum figurenreichen Kontrapunkt gelangt, der sich in den ersten Anfängen des Kanons zu einem einheitlichen Ganzen gestaltet. Und wie die Wurzeln der Gotik in nordfranzösischem Boden ruhen, so ist auch die Herausbildung des Kontrapunkts in der altfranzösischen Schule begründet.

Im 14. und besonders im 15. Jahrhundert tritt dann die Kunst der Niederländer bestimmend hervor. Durch eingreifende Neuerungen bedeutet sie einen gewaltigen Fortschritt in der Entwickelung. In der Musik wird diese Epoche die „Zeit der Niederländer" genannt. In ihr macht sich eine besondere Vorliebe für die mehrstimmige Musik geltend, wobei der Chorgesang die erste Stelle einnimmt. Und der bildenden Kunst erstehen in den Brüdern Hubert und Jan van Eyck Bahnbrecher von größter Bedeutung, die ihr mit der Erfindung einer neuen Maltechnik, der Ölmalerei, ganz neue Wege eröffnen. Und bedeutsam für den engen Zusammenhang beider Künste ist es, daß sich gerade das berühmteste Bild der van Eyck, der Genter Altar, mit der Musik beschäftigt und uns insonderheit von dem Chorgesang, wie er damals gehandhabt wurde, ein treu realistisches Bild vorführt. Die das Notenpult dicht umstehenden Sänger singen alle aus dem einen dort aufgeschlagenen Buch.[1]) Als durch die Niederländer eingeführt, der Chorgesang sich auch in Italien einbürgert, entstehen dort ebenfalls Werke gleicher Art in der Plastik, wie z. B. die überaus kraftvollen Reliefs an der Orgelbrüstung im Dom zu Florenz von Luca della Robbia, die nebenbei noch von starkem musikalischen Verständnis zeugen. Wie in den kirchlichen Feiern der Südländer das Lebhafte mit dem feierlich Gehaltenen wechselt, so folgen auch hier dem ausgelassenen Jubel der Tamburine und Becken die feierlich zur Höhe steigenden Engelchöre.[2])

Die weit reichere, intensivere Farbenwirkung, die mit der Ölfarbe in der Malerei erzielt wird, entspricht wiederum der jetzt reicheren Tonwirkung in der Musik, die für Stimmung und Ausdruck nun charakteristisch wird. Die niederländischen Komponisten dieser Zeit wurden geradezu „musikalische Koloristen" genannt.

Wie dann ein Schüler van Eyck's, Antonello da Messina, die Ölmalerei nach Italien, und speziell nach Venedig bringt, so wandert auch der niederländische Komponist Willaert dorthin, übermittelt den Venezianern

[1]) Die singenden und musizierenden Engel des Genter Altars reproduzierten wir im 2. Heft des V. Jahrgangs der „Musik". Red.

[2]) Siehe die Beilagen dieses Heftes. Red.

den Reiz und den Zauber koloristischer Wirkungen in der Musik und wird zugleich der Begründer der Venezianischen Schule. In Italien entstehen dort, wo Malerschulen blühten, auch Tonschulen, so — außer in Venedig — in Umbrien, Neapel, Rom und vor allen Dingen in Toskana. Der dortige hohe Kulturstand, das rege Geistesleben erweisen sich auch für die Musik als ungemein fruchtbringend und lassen so z. B. hier die Oper in ihren ersten Anfängen erwachsen. Alle diese Ton- und Malerschulen tragen gleicherweise ein ganz bestimmtes charakteristisches Gepräge, je nach dem Boden, auf dem sie erblühen. Überall spricht sich aber in der italienischen Malerei die Freude an der Musik aus, was besonders in den Repräsentationsbildern hervortritt. Fast durchweg sind die thronenden Madonnen von musizierenden Engeln umgeben[1]), die sie bald in einer Glorie umschweben, bald mit der Laute zu ihren Füßen kauern, wie die reizenden kleinen Engelkinder, das charakteristische Merkmal der venezianischen Schule.

Im Gegensatz zu der italienischen Malerei finden wir in der gleichzeitigen altdeutschen diese musizierenden Engel nur ganz vereinzelt, z. B. bei Stephan Lochner[2]), in der alten Kölner Schule, die überhaupt völlig unter dem Einfluß der musikliebenden Niederländer steht. Oder bei dem ekstatischen Matthias Grünewald, der sowieso eine Sonderstellung in der altdeutschen Kunst einnimmt. Wie der Marienkult in Deutschland nie dieselbe Höhe wie in Italien erreicht hat, wo er ebenfalls die Kunst eine Zeitlang fast völlig beherrschte, so treten in Deutschland auch die ruhig thronenden Madonnenbilder ganz zurück vor den dramatisch bewegten Darstellungen der Passion, die in Adam Kraffts Stationen und Dürers Holzschnittfolgen zu vollendetstem Ausdruck gelangen. Durch die große Umwälzung der Reformation in Deutschland, durch den dem Bilderkult feindlich gegenüberstehenden Protestantismus, bricht die Entwickelung der bildenden Kunst hier dann jäh ab. Dagegen ist dieser förderlich für die Musik, die sich nun freier und reicher entfaltet. Den früheren Passionswerken der bildenden Kunst reihen sich nun auch in der Musik die großen dramatisch kraftvollen Passionswerke eines Bach und Händel an, den Geist des Protestantismus in der Musik versinnbildlichend. Jedoch Bach sowohl wie Händel vermochten es damals nicht, sich völlig durchzusetzen; später wurde dies selbst Haydn und Mozart noch schwer, denn im 18. Jahrhundert hat in Deutschland die italienische Kunst auf allen Gebieten festen Fuß gefaßt und galt allein für nachahmenswert. Die Fürsten aller Länder, nicht nur Deutschlands, berufen Italiener an ihre Höfe, die teils als ausübende Künstler,

[1]) Als Beispiel bieten wir im vorliegenden Heft die „Thronende Madonna mit Heiligen“ von Giovanni Bellini. Red.

[2]) Seine „Madonna mit den musizierenden Engeln“ enthalten die Beilagen von Heft 6 des VI. Jahrgangs. Red.

teils als Lehrer von starkem, oft wenig günstigem Einfluß sind. Denn in Italien war schon ein Verfall der Künste eingetreten und wurde so auch auf die anderen Länder rückwirkend. In der Architektur war der überladene Jesuitenstil, das ausschweifende Barock entstanden, der im 18. Jahrhundert in den verschnörkelten Zopfstil, das zierlich spielende Rokoko überging. In der Musik finden wir ebenfalls diesen figurenreichen Stil voller unmotivierter Schnörkel und Verzierungen. Im Gegensatz zu dem strengen Stil eines Bach und Händel nannte man diesen neuen Instrumentalstil den „galanten" Stil, und François Couperin gilt als der Repräsentant des Rokokostils der Klaviermusik. Dementsprechend werden die Maler jener Zeit, z. B. Watteau[1]) und sein Schüler Lancret, die Rokokomaler oder die Maler der „fêtes galantes" genannt. Gegen diese Musik, die des hohen Ernstes entbehrt und nicht viel mehr als eine Belustigung bedeutet, treten früh schon Männer auf wie z. B. der Musikschriftsteller Mattheson. Er erklärt die Musik für eine Zuchtlehre und empfiehlt den Musikern zur Veredelung ihrer Kunst das Studium der antiken Plastik. Hauptsächlich durch Winckelmann, der durch seine Schriften das Verständnis für das klassische Altertum, besonders für die Kunst des alten Hellas neu zu beleben sucht, tritt dann ausgangs des 18. Jahrhunderts die antikisierende Richtung in Musik und Malerei ein, die ihre Stoffe am liebsten der Antike entlehnt. Zu dieser Zeit der Klassizisten schuf David seinen Schwur der Horatier, Carstens seinen Priamus vor Achill, seinen Ödipus, Thorwaldsen den Alexanderzug. In der Musik entstehen Kompositionen wie der „Orpheus", die „Iphigenie" von Gluck, die „Vestalin", die „Olympia" von Spontini. Und als im 19. Jahrhundert der Klassizismus der Romantik weichen muß, entsprechen die Werke eines Schwind, Steinle oder Ludwig Richter in ihrer gemütvollen, zuweilen etwas weichen Stimmung etwa der Musik von Schumann, Mendelssohn, Loewe oder Adolf Jensen. Und wie die Romantik in dem gewaltigen Musikepos von Richard Wagner ausklingt, so feiert sie gleichzeitig ihren höchsten abschließenden Triumph in den phantastischen lebensgesättigten Gemälden Arnold Böcklins.

Und wie heute die ganz Modernen unter den Malern, die Neoimpressionisten, Pointillisten und neuerdings die Expressionisten ihr Heil in dem Zerlegen der Farben suchen, und mit ihrer neuen raffinierten Technik dem Auge des Beschauers erst das Umformen zum Bildeindruck überlassen, so bekommt bei der modernen Musik das Ohr die kühnsten Klangwirkungen zu hören. Die Komponisten operieren vielfach mit den verblüffendsten Effekten und erzwingen durch eine an überreiztes Raffinement grenzende Orchesterbehandlung, durch das Peitschen der Pauken mit Ruten z. B., die merkwürdigsten Geräusche. Sie muten damit den Ausführenden technische

[1]) Vgl. sein Bild „Der gefühlvolle Bajazzo" in Heft 10 des VI. Jahrgangs. Red.

Kunststückchen zu und erschweren dem Hörer das Verständnis. Durch dies Ausklügeln und Zerlegen wird die Kunst hier wie dort vielfach zur Künstelei.

Aus diesen nur in großen Zügen andeutenden und keineswegs erschöpfenden Ausführungen haben wir gesehen, in welch nahen, vielfach verschlungenen Wechselbeziehungen die Musik zu der übrigen Kunst, in kulturhistorischem Sinn betrachtet, steht. Abgesehen hiervon tritt uns die enge Wesensverwandtschaft der Künste in noch so manchem anderen interessanten Zug entgegen. Denken wir nur einmal an die vielfachen Ausdrücke, die eine Kunst immer dem Gebiete der anderen zu entlehnen pflegt. So spricht man in der Musik von „Tongemälden" oder „Tonmalerei", von „Klangfarbe", „vokalem Kolorit", von „bunten Harmonieen". Die Komponisten haben ihren Tonstücken häufig sogar Titel gegeben, daß man es mit Werken der bildenden Kunst zu tun zu haben glaubt. Zierliche intime Kompositionen werden „Miniaturen", leicht angedeutete, mehr an der Oberfläche bleibende — „Skizzen", kleine Kabinetstückchen — „Aquarelle" benannt. Und von Schumann, dem Romantiker, haben wir Märchenbilder, — die „Arabeske", „klug und blumenhaft verschlungen". Bei der Malerei wiederum findet man Ausdrücke wie „melodische Linienführung", „Rhythmus" und „Tonskala", „Farbenkonzert" und „melodische Farbenakkorde". Solche poetisch anmutende Symbolik finden wir selbst heute noch in unserer scharfgründigen, mehr dem Realismus zuneigenden Zeit bei den modernen Kunstliteraten. Jarno Jessen z. B. empfindet die weiche, duftig verschwimmende Malweise des englischen Malers Watts wie Nebelakkorde; seine zerrissenen Felsen oder breit gelagerten Berge vergleicht er mit gemalten Rhapsodieen. Einem Jan Veth erscheint auf dem Rubensschen Bild „Atalante und Meleager" der große heroische Wald wie die breit orchestrierte Begleitung zu der aufjauchzenden Sinnenlust des kühnen Zuges. Richard Muther findet in Leonardo da Vinci's Werken alles auf einen Akkord gestimmt. Seine Gemälde sind ihm eine Welt, die man nicht sehen, sondern nur träumen kann, in der man ein fernes schönes Geigenspiel zu hören meint. Dies erinnert uns daran, daß Leonardo leises Geigen- und Flötenspiel im Nebenzimmer ertönen ließ, während er an dem Porträt der Mona Lisa, seinem berühmtesten, kürzlich auf so raffinierte Weise aus dem Louvre gestohlenen Bilde arbeitete. Man glaubt die Wirkung der Musik auf dem so wunderbaren Antlitz der Gioconda in dem so vielgenannten rätselhaften Lächeln sich spiegeln zu sehen. Leonardo, dieser Universalgeist, war auch Musiker und wurde als solcher an den Hof des Lodovico Moro nach Mailand infolge der Erfindung einer Laute, der man besonderen Schmelz und Wohllaut nachrühmte, berufen. Und als Erster übertrug er wie alle Maler, die nebenbei Musiker waren, wie z. B. Giorgione[1]), Watteau, Gainsborough, Corot, den weichen Schmelz

[1]) Vgl. sein Gemälde „Konzert im Freien" in Heft 21 des IV. Jahrgangs. Red.

der Töne auf die Malerei. Bei letzterem hat man das Klanghafte seiner Bilder stets betont. Stucks und Böcklins Frühlings-Bilder vergleicht Muther mit vertonten Gedichten, und für Emil Schaeffer ist der Zauber Botticellischer[1]) Gemälde eine nicht in Worte umzusetzende Melodie. Auch einige Dichter und Schriftsteller haben derartige Vergleiche gebraucht. Geibel sagt in einem Gedicht:

„Architektur und Musik, euch beide begrüß' ich als Schwestern,
die ihr die zwingende Kraft ewiger Maße bewährt.
Was dort sichtbar im Raum als Verhältnis das Auge bezaubert, —
bannt hier wogenden Klangs in der Bewegung das Ohr."

Ebenso Hermann Ritter, der ein Werk der Tonkunst mit einem Dom vergleicht „nicht aus totem Materiale — aus dem Stoff der eigenen Seele, unsichtbar hinauf und weittragend erbaut". Auch Goethe spricht von Malerei in der Musik, und er hält den Ausspruch eines Philosophen, der von der Baukunst als von einer „erstarrten Musik" sprach, für so treffend, daß er sagt: „er glaube diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn er die Architektur eine verstummte Tonkunst nenne."

Sicherlich hat mancher unter uns schon selbst empfunden, wie Werke der bildenden Kunst oft geradezu eine musikalische Wirkung hervorzaubern, wie ja überhaupt „in den Schöpfungen der großen Künstler nicht selten der Geist einer andern Kunst atmet". Mir sind z. B., um nur etwas anzuführen, derartige Gefühle beim Vertiefen in Bilder von Segantini gekommen. Dieser einzig in seiner Art dastehende Maler des Hochgebirges, dessen Landschaften trotz der krystallklaren, sonnigen Luft von ergreifendem Ernst sind und zugleich einen wunderbar poetischen Zauber ausstrahlen, dieser Maler löst z. B. in seiner leider nicht ganz vollendeten „Morgenstunde" eine vorwiegend musikalische Empfindung in mir aus. Wie die leicht schwebenden, ätherischen Gestalten, die den Morgennebel verkörpern, sich in rhythmischen Schwingungen hin und her zu wiegen scheinen, immer nach oben strebend, um sich endlich aus der Tiefe zur Höhe, aus der Dämmerung zum Licht emporzuringen, das ist für mich wie eine anfangs leicht bewegte, sich wiegende Melodie, die vom zartesten Pianissimo in beständigem Crescendo allmählich zum Forte anschwillt, um schließlich in immer breiter werdenden jubelnden Fortissimo-Akkorden zu sieghaftem Abschluß zu gelangen. — Ein Gegenstück hierzu bildet desselben Malers allbekanntes „Ave Maria". Die kleine echt italienische Barke gleitet im Schein der Abendsonne langsam über den stillen See. Vom fernen Ufer her glaubt man nicht nur die Abendglocken zu hören, es ist auch, als begleite eine leise sanfte Melodie den langsam dahinziehenden Kahn, als ertöne irgendwo ein wehmütig träumerisches Lied, zu dem das Ruder und die leise plätschernden Wellen den Takt schlagen.

[1]) Vgl. seine „Madonna mit den singenden Engeln" (Jahrgang 5, Heft 6) und seine „Weihnacht" (Jahrgang IX, Heft 6). Red.

Wie die Künstler selbst sich des Musikalischen ihrer Werke oft bewußt sind, ersehen wir unter anderem aus den Briefen Anselm Feuerbachs an seine Mutter. Diese erst vor kurzem erschienene Sammlung enthält für den Musiker viel Anziehendes, denn sie läßt das stark ausgeprägte musikalische Empfinden Feuerbachs erkennen. Unter anderem lesen wir hier z. B. bei der Schilderung seines im Entstehen begriffenen Bildes „Dante und die edlen Frauen von Ravenna", wie er sich Dante im Gespräch mit schönen edlen Frauen im Garten wandelnd dächte: „das würde sein wie ein Andante von Mozart"; ein Gedanke, den zum Ausdruck zu bringen ihm tatsächlich geglückt ist; denn bei dem anmutigen Wandeln der Gestalten und der sich damit paarenden klassischen Ruhe des Bildes wird man den Vergleich als treffend nachempfinden. Feuerbach liebte die Musik Mozarts und legte viel von seinem eigenen Empfinden hinein, denn er, der ernste, tiefe Mensch, der unter dem Nichtverstandenwerden schwer litt, glaubte, daß „Mozarts heiterer Genius eine Fülle von Weinen, die er nicht hatte, eine Fülle von Liebe, die er nicht genoß, in seine Werke schüttete". Und wenn auch die Mozartschen Werke gewiß nicht des Ernstes entbehren, so ist es doch schwer, gerade eine Fülle von Weinen in ihnen zu entdecken. Näher noch mußte dem Wesen Feuerbachs die Musik Beethovens stehen. Die c-moll Symphonie hat einst, bald nach dem Tod seines Vaters, alle schmerzlichen Gefühle wieder in ihm wachgerufen, sodaß er es empfand, wie „so ein einzelnes Werk die Kraft hat, den ganzen Menschen durchzuwühlen." Unter den lebenden Musikern stand Feuerbach in eng freundschaftlichem Verhältnis zu Brahms. Daß dieser ihn verstand, zeigt seine Chorkomposition „Nänie", die ergreifende Trauerode, die er der Mutter Feuerbachs nach dessen Tode widmete. Sie atmet ganz den idealen Geist Feuerbachscher Kunst.

Auf ähnliche musikalische Intuitionen wie bei Feuerbach stoßen wir bei dem schon erwähnten Maler Watts und bei Whistler. Dem ersteren, der die Musik auch leidenschaftlich liebte und selbst ein eifriger Violinspieler war, gewährte es die größte Genugtuung, „wenn man vor einem seiner Bilder Bach oder Beethoven zu empfinden versicherte, denn es war sein Bemühen, mit seinen Werken eine ebenso starke musikalische wie malerische Empfindung hervorzurufen". Er sowohl wie Whistler gaben einigen ihrer Werke, die keineswegs sichtbare Beziehungen zur Musik aufweisen, trotzdem musikalische Namen, wie wir es umgekehrt schon bei den Musikern sahen. So fügt Watts dem Bild „Goldene Stunden" die Erläuterung „eine Fuge" hinzu. Vielleicht daß er bei der innigen Verschmelzung der Farben dieses Bildes an das bunte Zusammenwirken und Ineinandergreifen der kontrapunktischen Stimmen und Themen einer Fuge erinnert wurde. Whistler wählte für seine Werke wiederholt Namen wie: Harmonie in Schwarz, Note in Grau, Symphonie in Weiß, usw. Er hält in

seiner Symphonie in Grau an dem Grau als Hauptfarbe streng fest und fügt nur solche Farben hinzu, die sich dem Hauptton harmonisch anpassen, ihn womöglich noch in verstärktem Maß zum Ausdruck bringen. Die Kritik aber und das Publikum verstanden diese Benennungen falsch, denn sie stellten sich unter Harmonieen mehr ein harmonisches Zusammenwirken vieler verschiedener Farben vor. Sie spotteten darüber, und ein Kritiker wies ihm in der Symphonie in Weiß außer dem Weiß noch eine ganze Menge anderer Farben nach. Whistler hatte darauf nur die Entgegnung: „Glaubt er denn, daß eine Symphonie in D keine andere Note enthalte und nur eine ununterbrochene Wiederholung sein dürfe von d d d?" Diese Antwort entspricht ganz Whistlers sarkastischem, reizbarem Charakter. Er ließ sich keineswegs beirren, und seine Harmonieen und Symphonieen wurden bald, wie er selbst sagt, zum „roten Tuch" für die Engländer. Wegen eines „Nocturne" betitelten Bildes kommt es zwischen ihm und Ruskin sogar zu einem Prozeß und dabei zu der Frage, ob man ein Nocturne überhaupt malen könne. Als der Anwalt Whistler fragte, ob er es vermöchte, ihm die Schönheiten seines Bildes verständlich zu machen, antwortete Whistler mit gewohnter Grobheit: „Nein, ich fürchte, das wäre ebenso hoffnungslos, wie wenn ein Musiker seine Töne einem Tauben ins Ohr bliese." Heute wird Whistler schon besser verstanden. Man hat sogar gesagt, daß er durch den dünnen transparenten Farbenauftrag, wie man ihn bei den Japanern findet, ein „wahrhaftes Klingen seiner Harmonieen" hervorgerufen hätte, und wenn ein Künstler wie er den Hauptwert auf das Einfache und Großzügige legt und seine Farbentöne in einem harmonischen Aufbau ordnet, so mag er sich wohl als Symphoniker fühlen. Whistlers Innenleben verband sich immer inniger mit der Musik, und in den letzten Jahren erhielten seine Bilder fast ausschließlich musikalische Titel.

Auch bei einem unserer größten deutschen Künstler, bei Max Klinger, finden wir derartige Bezeichnungen. Er zählt, wie die Musiker, seine Werke als opus 1, 2 usw. auf, und gibt ihnen Titel wie „Capriccio" und „Intermezzi". Doch hier haben wir es nicht wie bei Whistler mit nur aus sich heraus geborenen Stimmungen zu tun, sondern Klinger fand die Anregung zu den erwähnten Titeln z. B. in den gleichbenannten Musikstücken Robert Schumanns, dem er einen seiner Radierzyklen „Rettung Ovidischer Opfer" widmete. Auch Klinger ist durchaus musikalisch und findet daher in der Musik die meiste Anregung zu seinem Schaffen. Innerlich wesensverwandt fühlt er sich vorzüglich mit Brahms, dessen Lieder einen derartig gewaltigen Nachhall in ihm erweckten, daß er sie in seiner Kunst neu erstehen ließ. Und gerade in diesem Neuschaffen liegt die mächtige Wirkung dieser Blätter, deren jedes in seiner Stimmung sich ganz der des Liedes anpaßt. „Feldeinsamkeit", „Alte Liebe", „Sehnsucht" u. a., wie auch Hölderlins ergreifendes „Schicksalslied", das Klinger zur er-

schütternden Prometheussage umwandelte, entstanden so, bald in zartester Linienführung, bald in wuchtigen, kraftvollen Massen. An diesen Werken sehen wir, wie sich Dichter, Musiker und Radierer zu einem harmonischen Dreiklang vereinigt haben. Wie schon aus dem Titel „Brahmsphantasie“ [1]) hervorgeht, ist Klinger hier in erster Linie nicht durch den Dichter angeregt worden, sondern durch den Musiker. Diesen wiederum begeisterten die Radierungen, denn er fühlte, daß Klinger ihn ganz verstand und hier das bildlich zum Ausdruck brachte, was ihm bei der Vertonung der Lieder vorgeschwebt hatte. Als Dank widmete er Klinger sein letztes Werk, die „Vier ernsten Gesänge“, was diesen mit gerechtem Stolz erfüllte.

Hiermit sind wir zu einem neuen Punkt gelangt, zu der wechselseitigen Anregung der Künstler durch ganz bestimmte Werke. Schwind, von dem W. H. Riehl sagt, daß die Musik geradezu zu seinem geistigen Wohlbefinden gehöre, und der selbst meinte, jeder Mensch habe täglich einen Mund voll Musik nötig, war ein äußerst vielseitiger Musikfreund. Er war Klavierspieler, sang, spielte in einem Hausquartett die erste Geige und trat bei einem Musikfest in München als Bratschist in das Orchester ein. Bei einer Schubertausstellung in Wien fand man eine Klavierkomposition mit Moriz v. Schwind unterzeichnet. Innig war er mit Schubert befreundet, man nannte ihn den malenden Schubert, und in sehr herzlichem Verhältnis stand er zu Franz Lachner, dessen Leben er auf einem endlos langen Papierstreifen, der sog. Lachnerrolle [2]) in reizenden, zum Teil humoristischen, zum Teil symbolischen Zeichnungen erzählend darstellte. Später betonte er seine tiefe Verehrung für Beethoven, durch dessen Chorphantasie sein „Symphonie“ [3]) betiteltes Gemälde konzipiert worden ist. In seinen Zeichnungen „Akrobatenspiele“, die er anfangs „Kontrapunktische Übungen“ nannte, gibt uns Schwind ein ganz besonders musikalisches Werk. Er variiert darin siebzehnmal ein gegebenes Thema von 15 Punkten mit drei Figuren in allen möglichen Stellungen, gewissermaßen den Gesetzen einer Fuge entsprechend. Zahlreich sind seine überaus poetischen Illustrationen zu Kompositionen, z. B. Titelvignetten zu Klavierstücken aus dem „Barbier von Sevilla“, zu „Tancred“, „Othello“ u. a. Die Wiener Oper schmückte er mit einem Freskenzyklus aus Haydns „Schöpfung“, aus „Fidelio“,[4]) der „Zauberflöte“, wobei die Gestalt des Papageno Mozarts Züge trägt, und aus dem „Märchen von der schönen Melusine.“ Durch diesen Auftrag konnte Schwind im Alter eine schon lange gehegte

[1]) Das Blatt „Evokation“ aus der Brahmsphantasie veröffentlichten wir in Heft 14 es VI. Jahrgangs. Red.

[2]) Zwei Stücke aus der Lachnerrolle befinden sich unter den Beilagen von Heft 13 des III. Jahrgangs. Red.

[3]) Siehe die Beilagen von Heft 11 des III. Jahrgangs. Red.

[4]) Vgl. die Kunstbeilagen von Heft 4 des V. Jahrgangs. Red.

Idee ausführen, denn Mendelssohns Ouvertüre zu der schönen Melusine hatte ihn schon früh zum Schaffen angeregt.[1]) Sein Zeitgenosse Genelli war ebenso wie Preller, Böcklin, Lenbach und auch Liszt vom Großherzog Karl Alexander nach Weimar berufen worden. Das Zusammenwirken so vieler verschiedener und bedeutender Elemente in dem kleinen Weimar, das für die gesamte Kunstentwicklung jener Zeit wieder einmal ungemein förderlich und fruchtbringend war, beeinflußte auch Genellis Schaffen vorteilhaft. Er, den Cornelius den großen Rhapsoden nannte, erhielt durch Mozarts „Don Juan" den ersten Anstoß zu den Zeichnungen „Das Leben eines Wüstlings". Andererseits haben wieder Werke von Genelli — „Die Flucht nach Ägypten" und „Die Ruhe in der Wüste" — Hector Berlioz zu seinen gleichnamigen musikalischen Szenen angeregt, die er dann später zu seiner Trilogie „Enfance du Christ" zusammenschmolz.

Bei einem jungen Künstler des genannten Weimarer Kreises, Arnold Böcklin, wurde hier der Grundstein zu seinem späteren reichen Schaffen gelegt, besonders der Verkehr mit Franz Liszt ist auf seine, sich im stillen vollziehende, künstlerische Entwicklung von bedeutendem Einfluß gewesen. Denn Liszt vertrat die Ansicht, daß, je umfassender die Allgemeinbildung des Menschen wäre, sich desto feiner auch die Gefühle und Ideen erweisen würden, die er als Künstler der Form einverleibe. Böcklin fühlte sich schon in früher Jugend von Musik und Poesie mächtig angezogen. Auch komponierte er selbst und vertiefte sich intensiv in Bach, Händel und Beethoven. Obgleich er, ähnlich wie Klinger, für Richard Wagner nur kühle Bewunderung hatte, ist doch auf dessen Karfreitagszauber sein Bild „Sieh', es lacht die Au" zurückzuführen. Singende, Blumen pflückende und Gitarre spielende Mädchen verbildlichen hier in anmutigster Weise das herrliche Motiv. — Überhaupt sind Wagners Schöpfungen für so manchen Künstler von Anregung gewesen. Hermann Hendrich, der phantastische Nachempfinder Böcklins, ist durch sie zu seinen Mythosbildern[2]) veranlaßt worden, und Franz Stassen[3]) hat die Illustrationen — dies Wort im Sinne des modernen Buchschmucks aufgefaßt — zu Richard Wagners Werken und zu denen Siegfried Wagners geliefert; Holzschnitte, die, obwohl oft nur

[1]) Zu nennen wäre auch noch Schwinds Zyklus „Die Hochzeit des Figaro", aus dem wir fünf Blatt veröffentlicht haben (Jahrgang IV, Heft 6 und Jahrgang X, Heft 12). Red.

[2]) Von Hendrichs Bildern hat die „Musik" die nachstehenden reproduziert: „Der fliegende Holländer" (Jahrgang II, Heft 16); „Der Rheintöchter Klage", „Siegfrieds Tod" (Jahrgang III, Heft 10); „Schattenzug der Mannen mit Siegfrieds Leiche" (Jahrgang III, Heft 10); „Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande", „Die traurige Weise", „Die Rheintöchter", „Die schlafende Brünnhilde" (Jahrgang III, Heft 20). Red.

[3]) Ein Blatt aus dem „Tristan"-Mappenwerk Franz Stassens enthalten die Beilagen von Heft 19 des V. Jahrgangs; zwei Blatt aus dem „Parsifal"-Werk Heft 2 des I. Jahrgangs. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang auch Stassens „Weiheblatt auf Mozart", das wir im 1. Mozartheft (Jahrgang IV, Heft 1) veröffentlichten. Red.

Randleisten, in ihrer einfachen, großen Linienführung von monumentaler Wirkung sind.

Man könnte hiernach glauben, daß auch Wagners Schaffen in umgekehrter Weise durch Werke der bildenden Kunst befruchtet sei. Doch finden wir bei ihm trotz seiner großen literarischen Bildung und seines reichen Wissens auf den verschiedensten Gebieten im allgemeinen wenig Interesse und Verständnis gerade für die bildende Kunst. Aus seiner Selbstbiographie erfahren wir, daß er während seines wiederholten Aufenthalts in Venedig die Akademie nur von außen kennen gelernt hatte, bis es seinem Freund Wesendonk endlich, aber nur ein einzigesmal, gelang, ihn zur Besichtigung zu überreden. Wagner gibt seine vollständige Teilnahmlosigkeit auch rückhaltlos zu. Nur vor einem Werk macht er halt, vor Tizians Himmelfahrt Mariä, der Assunta. Er sagt: „Ich muß bekennen, daß sie eine Wirkung von erhabendster Art auf mich ausübte, so daß ich seit dieser Empfängnis in mir meine alte Kraft fast wie urplötzlich wieder belebt fühlte," und verblüffenderweise fährt er fort: „Ich beschloß die Ausführung der Meistersinger." Diese überraschende Wirkung der Assunta könnte im ersten Moment fast wie ein schlechter Witz berühren. Wir ersehen aber daraus, wie sonderbar oft die Ideenassoziationen der Künstler sind.

Dieses selbe Bild hat auch auf Mendelssohn einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. Als seine Mutter nach Venedig reist, schreibt er ihr in etwas drastischer Weise: „Wenn Du bei dem gelben Himmelsglanz hinter der Maria nicht an mich denkst, so hört alles auf, ebenfalls bei gewissen Engelsköpfchen, an denen ein Rindvieh lernen kann, was Schönheit ist." Seine Schwester Fanny Hensel schreibt darauf aus Venedig: „Ich habe Felix' Gruß an die Glorie ausgerichtet und kann ihm versichern, daß ich wenigstens nicht das Rindvieh bin, welches die Engelsköpfe nicht schön fände." Mendelssohn hat auch sonst, im Gegensatz zu Wagner, auf seinen Reisen die Kunstschätze stets eingehend besichtigt und sich in seinen Briefen in höchst persönlicher Auffassung darüber ausgelassen. Auch eigene Skizzen und Bilder brachte er von seinen Reisen mit[1]), war also nicht nur in musikalischem Sinn der „Landschaftsmaler", wie Wagner ihn in bezug auf seine Kompositionen nennt. Seiner Aussage nach haben ihn Bauwerke und Gemälde mit am meisten inspiriert. — Auf allen Gebieten der schönen Künste heimisch, fühlte sich — wie Max Chop in seinen persönlichen Erinnerungen sagt — auch Liszt, und „er suchte oft und immer mit Glück Parallelen seiner Kunst zu der Dichtung, Malerei und Skulptur." Seine symphonische Dichtung „Hunnenschlacht" ist nach dem gleichnamigen Gemälde von Wilhelm Kaulbach komponiert worden.

Außer den hier angeführten ließen sich noch unzählige Beispiele

[1]) Vier Zeichnungen enthält das Mendelssohn-Heft der „Musik" (Jahrgang VIII, Heft 9). Red.

nennen, wie „dem Maler sich das Musikwerk zum Bilde gestaltet, und der Musiker die Gemälde in Töne wandelt". Selbst die Werke eines der ältesten Komponisten, Palestrina's, insonderheit seine Messen, sollen ihren feierlichen Stimmungsgehalt den frommen musizierenden Engeln Fra Angelicos[1]) verdanken. Wie recht Schumann hat, wenn er sagt, daß die Ästhetik der einen Kunst die der andern ist, und nur das Material verschieden, ersehen wir auch daraus, daß unendlich oft dieselben Ideen, jedoch ganz unabhängig voneinander, Musiker sowohl wie bildende Künstler zum Schaffen befruchtet haben. Für wie viele Meister ist nicht allein die Faustsage zu einem reizvollen Objekt geworden! Ich erinnere nur an die Opern von Spohr und Gounod, an Wagners Faustouvertüre, Liszt's Faustsymphonie, Berlioz' Fausts Verdammung, Schumanns König von Thule, und an die Lieder von Zelter, Schubert, Loewe. Und andererseits an Rembrandts Radierung „Faust in seinem Studierzimmer", die gerade ein besonders charakteristisches Beispiel für seine wunderbare Lösung von Lichtproblemen ist — ferner an die Federzeichnungen von Cornelius, die Lithographieen von Delacroix. Bemerkt sei hierbei, daß Goethe die Illustrationen von Cornelius sehr abfällig kritisiert haben soll, während er von Delacroix sagt, er habe das ursprünglich Düstere, das durch die Übersetzung ins Französische dem Faust genommen sei, diesem durch seine Lithographieen zurückgegeben.

Auf die Werke der bildenden Kunst, die sich in sichtbarer Weise mit der Musik beschäftigen, die zur Verherrlichung der Tonkunst oder der Tonkünstler geschaffen wurden, näher einzugehen, fehlt es mir hier an Raum. Ich konnte nur gelegentlich eins oder das andere erwähnen. Das Material ist zahlreich und vielseitig, von verschiedenartigstem Geist erfüllt. Es führt zurück bis auf die frühesten Epochen der Kunstgeschichte. Von welcher Wichtigkeit aber diese Darstellungen, und besonders die der frühesten Zeit für die Musikwissenschaft und Instrumentenkunde gewesen sind, geht schon daraus hervor, daß wir lediglich durch die antiken Reliefs, Vasenmalereien und Mosaiken genaue Kenntnis von den im Altertum gebräuchlichen Instrumenten erhalten haben. Nebenbei geben sie uns noch vielfach Aufschluß über die die Musik betreffenden Sitten und Gebräuche der alten Völker. Daß schon in jener grauen Vorzeit Musik, Dichtkunst und Malerei fast untrennbar miteinander verknüpft waren, auch das lernen wir aus diesen Resten des Altertums.

Wir haben gesehen, daß diese engen Beziehungen sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, und daß alle Künste ein sich wechselseitig berührendes, harmonisches Ganzes, eine Einheit bilden, wie Ludwig Eckardts Worte bestätigen: „O, vergeßt nicht ihren gemeinsamen Quell. Nach demselben Gesetze und Ziel ringen sie alle; sei auch verschieden der Weg — eins ist sie, eins ist die Kunst."

---

[1]) Vgl. die sechs Blatt in Heft 17 des X. Jahrgangs. Red.