

SINN UND WESEN DER MUSIK

VON HANS ENGEL

Jede Zeit, jede Stilepoche beantwortet auf ihre Weise die Frage nach Sinn und Wesen der Musik. Magische Kräfte sahen die Völker der Vorzeit und sehen die primitiven Völker heute noch in ihr. Das klassische Altertum entwickelte eine *Ethoslehre*, die bei den Griechen seit Pythagoras und Damon im 5. Jahrhundert Geltung hatte, aber schon im 1. Jahrhundert nach Chr. von Epikurs Schüler Philodem für abgeschmackt erklärt wurde¹. Die Chinesen des 2. Jhr. v. Chr. glaubten ähnlich wie Plato an die Wirkung der Musik auf den Staat: „Je rauschender die Musik, desto melancholischer werden die Menschen, desto gefährdeter wird das Land, desto mehr sinkt der Fürst.“² Das Mittelalter steht unter der Nachwirkung der Ethoslehre, es kennt ein Ethos der Kirchentönen. Doch steht die Musik noch mit der Zahl in Verbindung, seit Pythagoras, und seit Cato erhält sich die Lehre von der Harmonie der Sphären.³ Erst die Spätrenaissance sieht in der Musik den *Ausdruck* des menschlichen Innenlebens. Ein rückschrittlich gerichteter Musiker, Adam von Fulda, stemmt sich gegen die Vermenschlichung der Musik.⁴ Ihm ist sie mathematische Kunst, mit Hilfe des numerus wird ein festes Zahlengerüst aufgestellt für die Gliederung der Komposition. Der Text wird nachträglich eingetragen, denn Ausdruck des Wortes ist nicht das Ziel. *Speculatio, ratio, numerus* sind wie in Geometrie und im Kosmos herrschend, seine Musik ist kosmisch, „Seinsmusik“. Doch lange schon hat sich der Umschwung vorbereitet, noch der *ars nova* war das Bestreben, einen Text zum Ausdruck zu bringen, fremd.⁵ Noch Dufay hat eine juristische Streitfrage in Musik gesetzt.⁶ Jetzt ist mit Josquin die *ars perfecta*, die Musik vollendet, die *Musica reservata* geschaffen.⁷ Nach der Jahrhundertmitte, 1558, stellt Zarlino in den Mittelpunkt der Bedeutung der Musik das „Ich“, die „*affetti*“, das „*imitare le parole*“, das ästhetische Wohlgefallen.⁸ In den

¹ Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik, 1899.

² Aus dem Buche Li-Ki, Kathi Meyer, Bedeutung und Wesen der Musik, Teil 1. 1932, S. 14.

³ Jacques Handschin, Zur mittelalterlichen Lehre von der Sphärenharmonie, ZfMW, 9. Jg., 1926/27, S. 193.

⁴ Wilhelm Ehmann, Adam von Fulda, Diss. Freiburg 1936, S. 158 ff.

⁵ Marius Schneider, Die *ars nova* des 14. Jh. in Frankreich und Italien, Diss. Berlin 1930, S. 7 ff.

⁶ Johannes Wolf, Gesch. der Mensuralnotation 1260—1450, 1950, III. S. 86.

⁷ M. van Crevel, Adrianus Petit Coclico. 1940. Dazu H. Zencck, Arch. f. Musikforschung, 7. Jg. 1942, S. 172.

⁸ Hermann Zencck, Zarlinos *Istituzioni harmoniche* als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance. ZfMW 12. Jg., 1929, S. 540 ff.

Affekten sehen zwei folgende Jahrhunderte den Sinn der Musik. Grundaffekte sind Lust und Unlust, voluptas und taedium, in der Darstellung des Philosophen Christian Wolff und ähnlich bei den übrigen Theoretikern.⁹ Schon Isidor von Sevilla hat im 6. Jahrhundert definiert: „Musica movet affectus.“ Jetzt könnte man ebensogut sagen: „Affectus movent musicam.“ Das Wort rückt bei den Madrigalisten in den Vordergrund, entsprechend den philologischen Interessen der Zeit. Wohl wird der Gesamtaffekt des Gedichtes beachtet, doch wird der Sinn des Wortes und das Bild des Wortes bevorzugt. Gegen dieses Verfahren richten sich die Theoretiker der Camerata mit wahren Fanatismus. Sie suchen die Wort-Tonmalerei ihrer Vorgänger, die Wortsymbolik zugunsten einer naturalistischen Affektnachahmung ins Lächerliche zu ziehen und aufzugeben.¹⁰ Achtzig Jahre später sagt Printz, man müsse mehr auf die Gemütsbewegung als auf einzelne Worte achten. „Durch bloße Töne“ will Marpurg alle Affekte rege machen, die Absicht ist aber nicht auf die Wörter (wie es die Madrigalisten taten), sondern auf Sinn und Verstand zu richten. Für jeden Affekt möchte er eine eindeutige Affektsprachformel auffinden. Bedauerlich ist es, daß er es nicht unternommen hat, was er vorschlägt, nämlich ein in Musik und Pathologie Erfahrener solle aus allen Arten Musik, ernsthafter und scherzhafter, arioser und rezitativer „Exempel des Ausdrucks von jedem Affekt“ sammeln, womit er dem angehenden Komponisten Dienste erweisen zu können glaubte.¹¹ Für die Aufklärung ist „N a c h a h m u n g d e r N a t u r“ der Sinn der Kunst. Kant nennt die Musik eine Sprache der Affekte,¹² ebenso Herder. Schlegel hält die Musik für Ausdruck der Affekte, für Schelling ist sie Ausdruck kosmischen Geschehens. Die Romantiker erweitern den Sinn der Musik ins Religiöse, Schopenhauer ins Metaphysische. Mit Nägeli setzt der Formalismus in der Musikästhetik ein. Ihm ist die Musik „Leeres Spiel der Form“, er gebraucht den Ausdruck „Arabeske“. Hanslick ist der bedeutendste Vertreter dieses F o r m a l i s m u s , auch wenn er gelegentlich idealistische Gesichtspunkte zeigt und im Vorwort der späteren Auflage seines Werkes den letzten Wert des Schönen als in „der unmittelbaren Evidenz des Gefühls bestehend“ sieht. Die Romantiker deuten die Musik mit Bildern und Geschehnissen aus, auch wenn die Musik nicht auf solche bezogen war. „Musik als Ausdruck“ ist die

⁹ Bruno Flögel, Die Arienteknik in den Opern Händels, Diss. Berlin 1929, S. 8 f. — Arnold Schering, Das Symbol in der Musik, S. 72, Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffes aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“.

¹⁰ Galilei im Dialog 1581: „Heißt es: er stieg zu Pluto hinab, so brummen die Sänger, als wollten sie kleine Kinder in Furcht versetzen; heißt es: er erhob sich zu den Sternen, so kreischen sie, als litten sie an Leibschmerzen“ usw. A. W. Ambros, Gesch. d. Musik, IV. Bd. 3. verb. Auflage . . . von H. Leichtentritt, 1909, S. 310.

¹¹ Eugen Rosenkaimer, Joh. Ad. Scheibe als Verfasser seines „Critischen Musicus“, Diss. Bonn 1929, S. 28. Der Verf. spricht hier allerdings von Verzerrung und Überspannung der Affektentheorie, wie sie schlimmer nicht denkbar ist.

¹² Walter Serauky, Die musikalische Nachahmungsästhetik, Diss. Leipzig, 1928. — Gustav Wieninger, Immanuel Kants Musikästhetik, 1931. — Kurt Huber, Herders Begründung der Musikästhetik, Arch. f. Musikforschung, 1939, S. 103 f. — Zum Übrigen Paul Moos, Die Philosophie der Musik, 2/1922.

Losung der Wagnerianer, vor allem Friedrich von Hauseggers.¹³ Er trägt aufs Neue den Begriff der „Bewegung“ hinzu. Dieser Begriff ist an und für sich alt, er geht auf die Antike und die Kirchenväter zurück. Daniel Webb hat 1770 die Analogie in der Bewegung zwischen den physikalischen Eigenschaften, der Tonreihe und den psychischen Affekten behauptet. Hausegger nimmt einen Parallelismus der Bewegung des Leibes, der Seele und der Musik an. Im Lager der Wagnerianer ist 1901 ein Versuch gemacht worden, die Frage des Ausdrucks der Musik an ihrem Material zu untersuchen. Kurt Mey nennt sein Buch „Musik als tönende Weltidee“. Er begründet eine Intervallik und eine Motivik, d. i. Lehre von der Bedeutung der Intervalle und Motive. Ein Jahr später läßt Hermann Kretzschmar seinen ersten Aufsatz zur „Musikalischen Hermeneutik“ erscheinen.¹⁴ Darin erneuert der Autor die Grundlagen der Affektenlehre und sucht sie zu erweitern. Doch bleibt er leider im Aphoristischen stecken. Mit Kretzschmar und Arnold Schering trat nun die moderne Musikwissenschaft auf den Plan bei der Untersuchung der Frage nach dem Sinn der Musik. Die antiken Philosophen behandelten die Musik im Rahmen einer encyclopädischen Philosophie nebenher. Die Philosophen und Ästhetiker der modernen Zeit gaben deshalb so unbefriedigende Antworten auf die Frage nach dem Sinn der Musik, weil sie allzu zeitlich und gattungsmäßig begrenzte Kenntnisse der Musik hatten.

Scherings Symbollehre griff tiefer. Sie führte zu Höhepunkten wie in seiner Erkenntnis der Symbolik bei Bach,¹⁵ allerdings später auch zu Übersteigerungen und Irrwegen. Musik kann nach Schering nur klingendes Bild, Sinnbild von etwas sein. Schering glaubt eine „Elementarsymbolik“ annehmen zu können. „Denn hoch und tief, laut und leise, schnell und langsam, steigen und fallen, schreiten und springen, konsonieren und dissonieren, um nur einiges zu nennen, umschließt diese Möglichkeiten musikalischer Sinnggebung, die zu allen Zeiten, zumindest innerhalb ganzer Kulturkreise, verstanden, d. h. gewußt worden sind.“ Die Einschränkung „Mindestens innerhalb ganzer Kulturkreise“ muß vorangestellt werden! Es ist in der Tat so, daß alle Symbole Übereinkunft, Konvention, *fable convenue* sind. Die Ethoslehre — zum größten Teil Symbol, wenn auch volklich-rassisch fremde Musiken auf das neuartig empfundene Wesen dieser Volksstämme hinweisen, wie die Bezeichnungen dorisch, phrygisch, lydisch anzeigen, und so erst zum Symbol wurden — die Ethoslehre ist typische Übereinkunft, die etwa sechs Jahrhunderte Geltung besaß. Der Begriff „Symbolik“, wie ihn

¹³ Hauseggers bedeutendste Schrift ist so betitelt: „Die Musik als Ausdruck“. Ges. Schriften, hrsg. von Siegmund von Hausegger (Sohn), 1938.

¹⁴ Hermann Kretzschmar, Ges. Aufsätze über Musik und Anderes, II. Band, Ges. Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters: Anregung zur Förderung der musikalischen Hermeneutik. Neue Anregung zur F. d. M. H. Satzästhetik. Allgemeines und besonderes zur Affektenlehre.

¹⁵ Arnold Schering, Das Symbol in der Musik, mit einem Nachwort von W. Gurlitt, 1941, Aufsätze aus dem Jahrbuch Peters u. a. 1925—1937.

Schering gebraucht, muß einer gewissen Kritik unterzogen werden. Es ist Intellektualisierung, Symptom eines Kulturendes, wenn alles versymbolisiert werden soll, und die Symbolisierungstendenz selbst ist Symptom eines bestimmten psychologischen Typus (darüber später). „Symbolon“ heißt Abbild, Symbol hat aber einen umfassenderen Sinn. Das Bild eines Hauses, ob Zeichnung oder Foto, ist wohl ein Abbild, aber nicht in unserem Sinne Symbol des Hauses. Symbole sind: Das Kreuz für Christentum, das Schwert für Rittertum, die Fahne für Nationen. Das Symbol ist mehr als Abbild, ist Zeichen für etwas viel Umfassenderes, als das Zeichen selbst bedeutet, mehr als pars pro toto, Andeutung an Stelle von Deutung. Vieles, was Schering als Symbol bezeichnet, steht erst an der Grenze dessen, was Symbol ist. Die Nachahmung von Tierstimmen z. B. ist an sich noch keine Symbolik. Alle primitiven Musiken kennen sie¹⁶, der Tierstimmenimitator, heute höchstens im Kabarett zu hören, trat einst im ernstesten Konzert auf.¹⁷ Symbolik wird die Nachahmung von Tierlauten erst durch die Stilisierung der Kunstmusik. Zweifel erweckt auch Scherings Bezeichnung Affektsymbole. Wohl gibt es Affektsymbole, doch wird der Affekt des Hörers keineswegs nur durch Symbole erweckt. Es gibt eine direkte Einwirkung der Klänge und Geräusche im Allgemeinen, und damit auch in der Kunstmusik auf den menschlichen Sinnesapparat. Schon Kant hat eine direkte psycho-physiologische Reizwirkung und eine direkte mechanisch-physiologische Affektion des Vitalsinnes angenommen, womit er sich den englischen Sensualisten anschließt.^{17a} Eine solche Affektion besteht. Die Herztätigkeit, die Atmung wird unmittelbar durch Musik beeinflusst. Tiefe Töne vermindern, hohe Töne steigern die Pulsfrequenz. Der Herzrhythmus akkommodiert sich dem rascheren oder langsameren Takt usf.¹⁸ Es bedarf also zur Wirkung der Musik auf die

¹⁶ Bei den Abiponern galt der als Meistersänger, wer mit seinem Baß das Brüllen des Stieres und dann ganz hoch wieder das Wimmern einer Ziege nachzuahmen vermochte. Die Eskimos ahmen Gebärde und Stimmen der Tiere nach. Bei den Bororo werden in den Gesängen Tiere nachgeahmt. Tiere ahmen die Kwakiutl nach. Es ist klar, daß es sich bei diesen Notizen aus der ethnologischen Literatur um zwei Motive handelt, einmal die Tierstimmennachahmung, welche der Jäger gebraucht, dann aber um religiöse Versetzung in das Tier (Totem u. a.), daneben wohl auch das rein ästhetische Motiv, den „Spieltrieb“.

¹⁷ 1849 ließ sich in Greifswald ein Herr Meyer aus Mannheim, vormaliger Hof-sänger und Tonkünstler, in einem „künstlichen Konzert“ hören, bei dem eine Symphonie vom Vogelsang aufgeführt wurde: „Die Musik ist von Concertmeister Frenzel in Mannheim. Auch Imitation der meisten Vogelstimmen mit dem Munde ohne Instrumente, z. B. Nachtigall, Wachtel, Amsel, Kanarienvogel, Lerche, Diestelfink, Staar, Papagoy, Strauß, Adler, Zeisig, Buchfink, Meise, Gründling, Gohl, Grasmücke, Schößling oder Hänfling, Drossel, Schwalbe, Spatz, Rabe usw.“ Engel, Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit, 1929, S. 33.

^{17a} Gustav Wieninger, Immanuel Kants Musikaesthetik, Berlin, 1930. S. 56 ff. — Vgl. auch H. Engel, J. S. Bach und die Musikwissenschaft, Neue Musik-Zeitschrift 1950, 4. Jg. S. 220 ff., S. 226, und dess. „Sinn und Wesen der Musik in Werken und Deutung der Gegenwart“ im „Kongreßbericht des musikwissenschaftlichen Kongresses in Basel 1949“ (Bärenreiter-Verlag).

¹⁸ Paul L a m p a r t e r, Die Musikalität in ihren Beziehungen zur Grundstruktur der Persönlichkeit. Experimentelle Beiträge zur Typenkunde. Bd. 3. In Gemeinschaft mit

Affekte nicht grundsätzlich einer Symbolik, einer verstandesmäßigen Zeichendeutung. Es gibt Elementarwirkungen der Musik, die keiner Zwischenschaltung des erkennenden Verstandes bedürfen, es gibt unmittelbare Wirkung der Musik auf das Nervensystem und die Empfindungen, sensible, sensorische Affektionen. Sie werden auch im höchsten Kunstwerk noch wirksam bleiben. Symbol ist nicht alles! Es gibt, wie die Geschichte zeigt, symbolarme und symbolreiche Epochen und Stile, es gibt Kulturen, die mindestens unsere Symbole und unsere Symbolik überhaupt nicht kennen. Alle genannten Auffassungen von Sinn und Wesen der Musik sind gebildet worden nur aus der Kenntnis des Stiles ihrer Zeit. Es gibt in diesem Sinne keine „Musik“ schlechthin, wie sie die Musikästhetiker immer verallgemeinert haben. Es gibt dagegen sehr verschiedene Arten von Musik. Sinn und Wesen der Musik sind anders in anderen Zeiten, Ländern, Völkern, bei den Individuen.

Versuchen wir die berührten Wesensarten zusammenzufassen:

1. Unleugbar gibt es ein „leeres Spiel der Form“, eine Musik der „Arabeske“. Der primitive Spieltrieb formt sie. Schon in der tierischen Musik zeigt sich dieses Spiel der Form, z. B. in dem kunstvollen Gesang der nordischen Nachtigall, des Sprossers, der bei den einzelnen Individuen verschiedenartig virtuos gesteigert wird. Es gibt „Arabesken“, wie Nägeli meint. „Rankenmuster als Verzierung nach arabischer Art“ wird Arabeske erläutert. Auch die orientalische Musik liebt solche Verzierungen aller Art besonders. Die Mittelmeervölker üben sie als besondere Praxis noch heute. Wir sind etwa seit 1800 an Verzierungen verarmt. Es gab virtuose Verzierungen, die keinem Ausdruck dienten, es gibt sie zu allen Zeiten! Alle Instrumentalmusik neigt zu solchen virtuellen Figuren, dem Spiel der Finger des Spielers¹⁹.

2. Es gibt eine geistige Art dieses Spieles der Form, nämlich der Freude an der kunstvollen mathematischen Gestaltung. In Hermann Hesses „utopischem Roman“ „Das Glasperlenspiel“ wird von einer rechnerisch spielerischen ausdrucksfreien Musik sogar eine kommende geistige Kultur erträumt. Das ist eine Musikauffassung, wie sie die Jugendmusikbewegung der Zeit nach dem ersten Weltkrieg entwickelte. In der Ablehnung aller Ausdrucksmusik, damit nicht nur Wagners, sondern auch Beethovens steigerte sie sich zur Verherrlichung der Ausdruckslosigkeit, freilich nicht im Sinne des rein spielerischen Vitalen, sondern einer mittelalterlich kosmischen Musik. Ging man doch selbst so weit, bereits die ars perfecta der Josquin-Zeit, der Spätrenaissance als Verfall gegenüber

Paul Lamparter und Hans Lamparter hrsg. von Oswald Kroh, Zeitschrift für Psychologie, erste Abteilung, Ergänzungsband 22. — Fritz Schrödersegger, Über das psychomotorische Tempo, Diss. Greifswald, 1937.

¹⁹ Hier sei wieder Hermann Hesse und sein „Glasperlenspiel“ (1943) zitiert: „Gewiß ist der Geist die Hauptsache . . . Man macht Musik mit den Händen und Fingern, mit dem Munde, mit der Lunge, nicht mit dem Gehirn allein“ (und weiterhin in anderer Weise beherzigenswert: „und wer zwar Noten lesen, aber kein Instrument vollkommen spielen kann, der soll über Musik nicht mitreden“). S. 123.

der „Seinsmusik“ des Mittelalters zu bezeichnen²⁰. Die Erfindung des „Musikanten“ und der „musikantischen“ Musik um 1925 als Gegenpol gegen die romantische Ausdrucksmusik entspricht einer Wendung der Neuen Musik zur Abstraktion, zur Entmenschlichung der Musik.

3. Der A f f e k t herrscht in den meisten Arten der Musik. Zu Affektwirkung müssen wir auch alle körperlichen Bewegungen rechnen. Alle Affekte drücken sich, wenn nicht Hemmungen eingeschaltet werden, in B e w e g u n g e n d e s K ö r p e r s aus. Alle primitiven Völker, alle primitiven Menschen, die Kinder reagieren mit Körperbewegungen auf die Musik. Wir unterdrücken diese Bewegungen, aber erleben sie gleichwohl in der Vorstellung mit. Wir unterdrücken sie aus gesellschaftlich bedingter Zurückhaltung und verlegen den motorisch empfundenen Antrieb ins Innenleben. Man sagt, es zucke den Mädchen in den Beinen, wenn sie Tanzmusik hören; die Menschen tanzen so gerne, weil sie die Wirkungen der Musik insbesondere, aber nicht ausschließlich den Rhythmus körperhaft ausdrücken wollen und im Tanze diese Wirkung heute allein noch körperhaft ausleben dürfen²¹. „Die Musik spricht das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittelbarer Verständlichkeit aus“, meint Wagner, „daß wir, sobald wir ganz von einer Musik erfüllt sind, . . . sie endlich verstehen, ohne sie (die Gebärde) selbst zu sehen.“²² Das ist wohl die Umkehrung des Vorganges. Affekte, die moderne Psychologie würde sagen Gefühle, sind wie seelische Zustände und schon Temperamentsanlagen mit bestimmten Haltungen und körperlichen Bewegungen verbunden. Lust und Unlust, Freude und Trauer haben bestimmte Zeitmaße und Ausmaße der Bewegungen und Körperhaltungen. Trauer verlangsamt Herztätigkeit, bringt Mattigkeit, müde, langsame Bewegungen, Freude erhöht Puls, regt zu raschen, weiten Bewegungen an usw. Wie die Zeitmaße, so gehen Intervallumfänge, Höhenlagen, Klangfarben usw. unmittelbar mit den Affekten und der Temperamentsanlage parallel, sie entsprechen physiologisch-psychologischen Grundformen. Sie können erst zu Symbolen werden, sind aber wohl keine „Ursymbole der Musik“, wie Schering meint. Ein Stil im weitesten Sinne mit seiner Fülle konventioneller stilistischer Elemente bildet sich erst aus. Rhythmen, Intervallbewegungen, Gestik, Tonstärke, Klänge sind noch nicht ohne weiteres symbolisch.

4. Sie können S y m b o l e werden, Affektsymbole, die ständig in einem Spiele wiederholt werden und allemal bestimmte Affekte bedeuten,

²⁰ Wilhelm K a m l a h , Deutsche Musikkultur, III, 1938, S. 53: „Den ersten Schritt zu diesem Verfall sieht er (Verf. E h m a n n) in der Wendung von der mittelalterlichen Zahlmusik zur humanistischen Wortmusik . . . Die Deutschen haben den tragenden Grund der abendländischen Musik als ars länger gehütet, sie sind dem zweiten Vorstoß der Affektmusik im Barock nur zögernd gefolgt, und sie sind vielleicht berufen, als erste einen neuen Grund zu legen“.

²¹ Weshalb auch fast tanzend körperlich interpretierende Dirigenten beim Publikum so beliebt sind!

²² Richard W a g n e r , Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, 6. Auflage, IX., S. 76 f.

Symbole der Tonarten, Rhythmen, Harmonien usw. Hier schiebt sich schon ein Denkprozeß zwischen Musik und Wirkung. Er tritt neben die rein emotionell sensitiv-physiologisch-motorisch erregten Affekte. Symbole, insbesondere entferntere Symbole (Schering unterscheidet Symbole von vier Graden) sind überhaupt nur Eingeweihten verständlich, wie Losungsworte und Parolen. Sie wirken nur auf den Kenner, der mit ihnen eng verbunden ist. Deshalb ist zeit- und raumferne Kunst so schwer nachzuerleben, selbst für den, der die Symbole entziffert hat. Symbolik, die Raum, Bewegung und andere Begriffe, die in Worten genannt werden, mit Figuren ausdrückt, beginnt in der europäischen Musik bewußt erst im 14. Jahrhundert. Exotische Musiken kennen solche intellektuelle Symbolik anscheinend nicht. Hoch und tief in der Musik z. B. als akustische Analogie zum Raum, gebraucht vom 15. Jh. an, wie van den Borren gezeigt hat²³, ist seither allgemein üblich bis zu Strauß und später. Berlioz hat diese Analogie merkwürdigerweise geleugnet. Daß es sich nicht um ein Ursymbol handelt, geht daraus hervor, daß die Antike diese Analogie nicht kannte, weil sie für den Versakzent den höheren Ton verlangte, die Tonhöhe also weder für Wortbetonung noch gar für ein Symbol ausnützen konnte. Ob der Gregorianische Gesang solche Symbolik kennt, ist von verschiedenen Forschern bezweifelt worden²⁴. In der Gregorianik fließen eben ganz verschiedene Musikstile zusammen, daher kann nur der Einzelfall entschieden werden. Im Mittelalter scheinen die Deutschen mehr zur Symbolik zu neigen als die Romanen. Der Stil und die Wege der Symbolik ändern sich ebenso wie ihre Häufigkeit von der Spätrenaissance an, die sogar das Notenbild in ihrer Wortdeutung der Symbolik mit einbezieht, über den Frühbarock, Carissimi, Schütz²⁵ und zum Erzsymbolisten Bach²⁶. Die Klassiker sind ärmer²⁷, die Romantiker reicher an Symbolen. Wagner, Strauß²⁸, Pfitzner sind große Symbolisten, aber auch in der neuen Musik, der man „neue Sachlichkeit“ nach dem Vorbild der Malerei zugesprochen hat, sind trotz ihres Kampfes gegen Gefühlsausdruck für eine Verabsolutierung der Musik keineswegs die Symbole

²³ Le Madrigalisme avant le Madrigal, Adler-Festschrift, 1920, S. 80. Derselbe, Etude sur le XVe siècle musical, 1941, S. 108 f.

²⁴ Peter Wagner bejaht sie, Gregorianische Formenlehre, Einführung in die gregorianischen Melodien, III, 1921, S. 288 ff. Don Paolo Feretti, Il curso metrico e il ritmo delle melodie del canto gregoriano, 1913, leugnet sie zu Unrecht ganz. P. Dominicus Jöchner, Wort und Ton im gregorianischen Choral, 1940, geht in der Deutung sehr weit. Hier muß von Fall zu Fall und zwischen den Melodien unterschieden werden.

²⁵ Ed. Wachten, Die Symbolgestaltung in der Auferstehungshistorie von H. Schütz, ZfMW 17, 1939, S. 398 ff.

²⁶ Schering, a. a. O. und seine Schüler, C. O. Dreger, Vokalthematik Bachs, Bach-Jahrbuch 1934. Auch K. Ziebler, Das Symbol in der Kirchenmusik Bach, Diss. Münster 1929. U. a. — Symbol bei Telemann, siehe R. Meißner, Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten, Diss. Frankfurt 1925.

²⁷ Das beweist auch der schmale Befund in K. Jungk, Tonbildliches und Tonsymbolik in Mozarts Opern, Diss. Berlin 1938.

²⁸ Edmund Wachten, Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung, ZfMW 1934, S. 257 ff. Roland Tenschert, Tonsymbolik bei Strauß, Die Musik XXVI.

aufgegeben. Hindemith z. B. ist in seiner Vokalkomposition ein großer Symbolist. Die neueste Entwicklung der Musik der „Jeune France“, vor allen Dingen in der Musik des Olivier Messiaen offenbart einen Überreichtum an Symbolwillen.

5. In einem bescheidenen Grad mag es auch eine *A u t o n o m i e* der Musik in dem Sinne geben, wie sie zu sehr verallgemeinert in der Ästhetik dieser Zeit, z. B. in der „Musikästhetik“ von Mersmann dargestellt wird. Die Ästhetik Mersmanns²⁹, die der Symbolist Schering stark bekämpft³⁰, legt Begriffe der naturwissenschaftlichen *E n e r g i e* lehre zu Grunde. Thema und Motiv haben „zeugende Kraft“, eine Kraft, die nicht von dem Komponisten und seinem Innenleben abhängt, sondern welche selbständig weiterschafft (wie der Besen des Zauberlehrlings etwa). Eine solche Energie im naturwissenschaftlichen Sinne liegt hier natürlich nicht zu Grunde, sondern es mag eine ähnliche Kraft mitwirken, wie wenn Reim und Syntax das Dichterwort mitformen. Kann man nicht geradezu reden von einer „Logik der Musik“, weil Logik es nur mit Schlüssen zu tun hat, so mag man vergleichsweise wie Hugo Riemann von Logik in der Musik sprechen. Kunstwerke, wie Beethovensche Sinfonien, werden freilich weder von einer immanenten Logik der Musik, noch von einer sich selbst erhaltenden Energie der Thematik geformt!

6. Endlich mag auch heute noch im Ton, im Einzelton wie im Klang und im musikalischen Kunstwerk insgesamt eine *M a g i e* auf uns wirken und in versteckten Tiefen der Seele auch in unserem intellektualistischen Zeitalter urtümliche Gefühle wachrufen.

Musik hat kein einheitliches Wesen. Sinn und Wesen sind nach Zeit, Volk, Rasse, Landschaft und Kultur verschieden. In einem modernen Kunstwerk wirken die *v e r s c h i e d e n s t e n K r ä f t e*, urtümlich körperhafte, Affekte, Symbole und anderes in verschiedenen Anteilen mit. Endlich muß darauf hingewiesen werden, daß nach Sinn und Wesen nicht nur die Musikstile und die Musikwerke verschiedenartig sind, sondern ebenso verschiedenartig ihre *H ö r e r*. Dasselbe Kunstwerk wird durch die Vielfalt der in ihm wirkenden Kräfte in einer Gruppe von mehreren Hörern mehr durch die eine, in einer anderen mehr durch die andere Kraft wirken, wird entsprechend dieser Vielfalt eine Vielfalt verschiedenartiger Musikerlebnisse bringen³¹. Alle bisherigen ästhetischen, hermeneutischen Systeme haben subjektive Erlebnisse verallgemeinert, wie z. B. die Symbolik aus der Neigung zur symbolischen Deutung bei schizothymer Konstitution³² überdeutet oder Bewegungs-

²⁹ Angewandte Musikästhetik, 1926.

³⁰ Musikalische Analyse und Wertidee, Jahrbuch Peters 1929.

³¹ B. M u h l a c k, „Die musikalische Erlebnisweise der Konstitutionstypen“, Diss. Marburg 1947, sucht an vielen Versuchspersonen einen Beitrag zu dieser wichtigen Frage zu geben. Dsgl. eine weitere Arbeit K. B r e n c h e r, Das Musikerlebnis der Blinden aus der Gegenüberstellung zum Musikerlebnis der Sehenden unter besonderer Berücksichtigung der Situation der Späterblindeten, Diss. Marburg 1950.

³² Lit. in meiner Skizze: Die Bedeutung Konstitutions- und psychologischer Typologien für die Musikwissenschaft, Archiv f. Musikforschung, 7. Jahrgang, 1942, S. 129 ff.

reaktionen bei entgegengesetzter Veranlagung auch bei anderen vorausgesetzt. Der fortwährende Wechsel zwischen einer mehr auf Abstraktion oder mehr auf Ausdruck zielenden Auffassung und entsprechend geariteter Komposition im Laufe der Geschichte, ist wie die Stilphasen wohl auf die jeweilige Vorherrschaft des einen oder anderen Typus (Konstitution, Erlebnisweise) zurückzuführen. Wie schnell die Auffassungen sich hier wandeln, haben wir selbst in den letzten dreißig Jahren erlebt, eine Wandlung, die von nachromantischer Erlebnisübersteigerung zu antiromantischer Abstraktion der Motorik, des Musikantentums oder gar des „Vitalismus“ zu einer neuen geradezu übersteigerten Ausdruckstendenz und Symbolhaftigkeit in der genannten neuen französischen Schule geführt hat.

MAX REGERS KOMPOSITIONEN IN IHREM VERHÄLTNIS ZU DER THEORIE HUGO RIEMANNS

VON GERD SIEVERS

Einer ziemlich allgemein akzeptierten Ansicht nach beruht das kompositorische Schaffen Max Regers auf den theoretischen Fundamenten Hugo Riemanns, ja ist ohne diese — wie sogar behauptet worden ist — nicht einmal denkbar. In ganz besonderem Maße gilt diese — auch unter den Schülern des Komponisten vertretene — Anschauung der zur Zeit ihrer Entstehung als ungeheuer kühn empfundenen Harmonik Regers.

*

Ohne Frage hat Hugo Riemann — nach sehr frühen, anfänglich noch mit der Stufentheorie arbeitenden Ansätzen — mit seiner Funktionstheorie revolutionierend gewirkt und einen sehr bedeutungsvollen Ausgangspunkt zu einer Überbrückung der im Laufe der Zeit verhängnisvoll groß gewordenen Diskrepanz zwischen schöpferischem Werk und Theorie geschaffen.

Das Punctum saliens der Theorie von den Funktionen der Akkorde besteht darin, an die Stelle einer — gemäß der Stufentheorie — theoretischen Gleichwertigkeit aller auf den diatonischen Stufen gebildeten tonalen Dreiklänge eine — auf dem Dur-Moll-Dualismus fundierte — harmonische Logik gesetzt zu haben mit dem Prinzip einer Über- und Unterordnung von Klängen, wobei die Funktionen, die von Akkorden — gleichviel welcher Beschaffenheit — ausgeübt werden können, auf drei beschränkt sind, nämlich Tonika, Dominante und Subdominante, am reinsten ausgeprägt in den drei Hauptklängen einer Tonart, den Akkorden der I., V. und IV. Stufe, den Tonika-, Dominant- und Subdominantklängen, in verschieden starker Ausprägung in den Ne-