

**Zeitschrift:** Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft  
**Herausgeber:** Neue Schweizerische Musikgesellschaft  
**Band:** 3 (1928)  
  
**Artikel:** Tonkunst und Dichtkunst  
**Autor:** Gehring, Jakob  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835036>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Tonkunst und Dichtkunst

Von Jakob Gehring, Glarus.

Unter einer ähnlichen Überschrift hat Alfred Heuß im zweiten Band des schweiz. Jahrbuches für Musikwissenschaft, Betrachtungen über das Wesen dieser beiden Künste und über ihr Verhältnis zu einander niedergelegt. Trotz mancher ausgezeichneten und tiefer Gedanken hat der Aufsatz als Ganzes mich zum Widerspruch und zu neuerlicher Beschäftigung mit diesem, sicher jeden Musiker ernstlich interessierenden Gegenstande bewogen.

Wer etwas Wesentliches von der einen Kunst auszusagen vermag, charakterisiert indirekt damit auch die andere. Über den Wert der Aussage entscheidet nicht deren Wahrheit allein – wahr sind ja auch alle Gemeinplätze – sondern vor allem deren Fruchtbarkeit. Richten wir in diesem Sinne unser Augenmerk zuerst auf einen Hauptsatz von Heuß's Ästhetik der Tonkunst, der besagt, daß „das Intelligible das Grundwesen der Instrumentalmusik ausmacht“. (II 131.) „Nirgends läßt sich aber das Intelligible klarer machen, als in der Tonkunst, die ihrem eigentlichsten Wesen nach eine intelligible Kunst ist“. (130.)

Der Begriff intelligibel ist von Kant geprägt worden. Dieser unterscheidet die intelligiblen von den empirischen Vorstellungen; die intelligiblen sind durch Denken erworben, die empirischen sind das Ergebnis direkter Wahrnehmung.

Hätte Heuß mit seiner Bestimmung der Tonkunst als einer intelligiblen Kunst dartun wollen, daß es nicht Aufgabe der Musik sei, äußere Erscheinungen nachzuahmen, so könnten wir damit einverstanden sein. Viel zu weit geht dagegen jene andere Konsequenz, auf die es Heuß vor allem abgesehen hat, und zu deren Unterstützung zuletzt auch die historische Betrachtung des Verhältnisses Dichtkunst – Tonkunst dienen muß: daß die Musik zur Tonkunst wird nur insofern sie die Darstellung einer

intelligiblen Vorstellung ist. Nicht schlechthin ein Schönes, das der Komponist dank seiner Phantasie schaut, soll er bilden, sondern er soll einen an sich wertvollen Gedanken intelligibler Art, mit den Mitteln seiner Kunst ausdrücken. Eine Komposition verstehen, heißt darum nach Heuß: den – zeitlosen – Gedanken denken, der hinter dem – zeitlich bedingten – schönen Schein verborgen steckt. Nennt Kant dasjenige an irgend einem Gegenstande der Sinne „was selbst nicht Erscheinung ist, intelligibel“ so ist das in bezug auf eine Komposition, für Heuß „jenes gewisse Etwas, das einen Bach oder Händel sozusagen bei jeder Arie, einen Beethoven bei seinen Sinfonien u. s. w. die Feder führen ließ, die geistige Absicht oder wie wir es nennen wollen . . . . In den seltensten Fällen spricht sich nun der Schöpfer über dieses geheimnisvolle Etwas, die geistige Triebfeder aus, sondern begnügt sich damit, in seinem Werk mit den Mitteln seiner Kunst so klar, so *absolut* vorgegangen zu sein, daß er hoffen kann, gerade auch hierin einmal verstanden zu werden, nicht von der breiten Masse wohl aber von denen, die ihn zu verstehen vorgeben“. (602.)

Für Heuß ist am „Anfang“ die intelligible Vorstellung, und sie gebiert den musikalischen Körper. Diese seine Auffassung ist nun vor allem einmal zu *eng*. Warum soll der Dämon nicht auch über die Komponisten kommen, wie er über Nietzsche oder Goethe gekommen ist. Dieser erzählt Eckermann in bezug auf die Entstehung vieler seiner Gedichte folgendes: (527.) „Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, sodaß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte. In solchem nachtwandlerischem Zustande geschah es oft, daß ich einen ganz schief liegenden Papierbogen vor mir hatte und daß ich dieses erst bemerkte, wenn alles geschrieben war, oder wenn ich zum weiterschreiben keinen Platz fand. Ich habe mehrere solche in der Diagonale beschriebene Blätter besessen . . . .“

In diesem Zusammenhang möge man sich erinnern an den Bericht Spauns, über die Entstehung von Schuberts Erlkönig,

sowie an die Tatsache, daß Händel seinen „Messias“ in der unglaublich kurzen Zeit von 23 Tagen geschaffen hat. Hieher gehört auch Mozarts Bericht an seinen Vater vom 23. Okt. 1777 Augsburg. „Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus dem Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spazieren und mitten darin (die Fuge ging ex G minor) fing ich major an und ganz was Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema arschlings. Endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? – Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser angemessen hätte. Der Herr Dechant war ganz außer sich. Das ist vorbei, da nützt nichts, das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe; Sie sind ein ganzer Mann“.

Wer das Bedürfnis und die Fähigkeit hat aus jeder musikalischen Erscheinung eine hinter ihr liegende „Idee“ zu suchen, dem kann Nichts und Niemand dieses Recht verwehren. Mit Entschiedenheit ist aber die Behauptung abzulehnen, daß diese Idee immer *zuerst*, und daß sie die eigentliche *Ursache* der musikalischen Erscheinung sei. Oder dürfte irgend Jemand es vielleicht wagen den Herrn Dechanten zu tadeln, wenn er in Entzücken ausbrach, ob Mozarts Phantasie, bei der doch Mozart nach seinem eigenen Zeugnis einen Einfall an den andern reihte, ohne einer vorher schon sich bewußten geistigen Absicht zu folgen.

Gehn wir nun auf einem kleinen Umwege an die Beantwortung der Frage: Inwieweit ist die Musik überhaupt geeignet zum tonkünstlerischen Ausdruck intelligibler Vorstellungen?

Heuß unterzieht im November- und Dezemberheft 1926 seiner „Zeitschrift für Musik“ Mozart-Goethes „Veilchen“ einer intelligiblen Betrachtung, die er ja (S. 131 Jahrbuch II) zum Kennzeichen des wahren Musikers macht, „der ein Stück verkörperter Musik und Tonkunst ist“. Seine Absicht geht dahin, festzustellen (603), „wie Mozart den Vorwurf gesehen hat, was sich aus der Art ergibt, wie er als Komponist vorging“. Heuß kommt zu folgendem Ergebnis: „Mozart sieht des Veilchen in

zweifacher Gestalt. Zunächst als das vom Dichter vorgeschriebene, in sich gebückte bescheidene Blümchen, das selbstverständlich ebenfalls Symbol für ein dem Veilchen entsprechendes Menschliches sein kann und zu sein hat, zweitens aber als ein Wesen voller Menschengröße, das aber – und hier setzt das Besondere von Mozarts Auffassung in vollem Gegensatz zu Goethe ein – nicht im mindesten Veilchencharakter aufweist. Sondern dieses menschengroße Wesen, mit seiner so energisch den Kopf in die Höhe hebenden Melodie ist nicht nur von innerster Kraft, sondern auch, wie wir wohl ohne weiteres sagen dürfen, von Stolz erfüllt . . . (609). Der Fußtritt der Schönen hat ihm nichts anhaben können . . . (608). Am Schlusse des Goetheschen Gedichts steht das gestorbene Veilchen kräftiger vor uns als jemals (608).

Diese „Erklärung gibt Mozart mit jener Klarheit an die Hand“ sagt Heuß 603 „die zum Wesen eines echten Kunstwerks gehört . . .“

Es sei hier eine Auswahl dessen mitgeteilt, worauf Heuß bei der „Deutung“ der Mozartschen Komposition sich beruft und stützt.

I. Dur u. Moll sind die Regionen der Freude, bezw. des Leides.

II. „Auf und abwärts in der Musik, jene elementaren musikalischen Vorstellungsbegriffe, mit denen die Komponisten von jeher gearbeitet haben“ (606) bedeuten ihm Streben und Fallen.

III. „ . . . die gleiche Melodie in Octaven gebracht, heißt ihre Größe multiplizieren. Aus einem Zwerg kann dadurch gleichsam ein Riese gemacht werden . . .“ (603).

IV. „Im folgenden tritt, wie man sich ausdrücken kann, das Mädchen – die rechte Klavierhand – so etwas wie auf unsere Octaven“ 604 (in der linken Klavierhand).

V. Gegen den Schluß zu, wo die Melodie rallentando vom  $\overline{\text{g}}$  ins  $\text{g}$  fällt „steigt Mozart von der Triumphhöhe in die untere Octave, die gesunde, nur um so kräftigere Mittellage“ (608).

VI. Das Arpeggio des Klaviers im fünften Takt vor dem Schluß bedeutet (609) „insofern nämlich, als es sich von der Tiefe in die Höhe erhebt . . . das Gegenteil vom Sterben . . .“

VII. Dieser arpeggierte Akkord ist ein Septimenakkord, eine „Dissonanz, die neues Leben, alles, nur keinen Tod bedeutet. Denn wer tot ist, strebt nicht mehr, braucht nicht mehr gelöst zu werden“ (609).

VIII. Der verminderte Piano-Septimenakkord „gehört hinsichtlich seiner Dynamik und seines leichten Klaviersatzes der Schäferin an; zugleich erleben wir aber, ausgedrückt durch die Dissonanz, die erste Wirkung des achtlosen Tretens auf das Opfer, das Objekt des Getretenwerdens“ (605).

In Heuß's Betrachtung vermisste ich einmal die „Deutung“ der siebentaktigen Klaviereinleitung, dann – *um nur das Auffallendste zu nennen*: diejenige des Kontrastes von staccato und legato (Takt 17 & ff.) – die des *fp.* (Takt 32) sowie die Deutung der Verzierungen im Takt 36 und 38. Heuß geht (607) so streng ins Gericht mit „Halb- und Viertelsköpfen“ – mit deren „geistiger Verschwommenheit und Unklarheit“ – daß es durchaus in seinem Sinne liegen muß, wenn ich mich vorsichtig benehme gegenüber der (606) „Suggestion des Wortes, der alle verfallen, die nicht mit eigenen Augen zu sehen vermögen“.

Ich stelle daher folgende Fragen:

I. Wie erfahre ich, welche Erscheinungen an einer Komposition symbolisch zu nehmen, zu deuten sind, und welche nicht?

II. Wie erfahre ich, ob die Dissonanz *hier* bedeuten soll „Schmerz“ – *dort* aber „Leben“? Auf den Gesangstext kann ich mich ja nicht unbedingt verlassen, soll doch – im offenen Widerspruch zum Sinn der Dichtung – der Sänger nach Heuß in die letzten Takte („es war ein herzigs Veilchen“) nicht herzige Bescheidenheit, sondern Stolz legen.

III. Reden die Symbole wirklich eine zuverlässige Sprache? Bedeutet z. B. die Dissonanz immer entweder „Schmerz“ oder „Leben“? Trifft dies nur gerade für *dieses* Lied zu? – nur für Mozart, und benötigt man für jeden Komponisten einen speziellen Symbol-Schlüssel, oder gehört sie wie das „(606) Auf- und Abwärts in der Musik“ unter „jene elementaren musikalischen Vorstellungsbegriffe, mit denen die Komponisten *von jeher* gearbeitet haben“?



Eine exakte Antwort auf die sub I und II gestellten Fragen dürfte kaum gefunden werden. Die Entscheidung muß von Fall zu Fall *intuitiv* getan sein. Die nächste Frage kann ich dahin beantworten, daß der Geltungsbereich, der oben (unter I–VIII) aufgezählten Symbole nicht über diese eine Komposition hinausreicht. Kurz die Symbole reden weder eine so zuverlässige noch allgemein gültige Sprache, als daß sie zur exakten Mitteilung exakter Gedanken geeignet wären.

Heuß fordert den Vokalkomponisten auf, dem Wort zu *vertrauen* – *es liebend zu erkennen*. Dieser Aufforderung schließe ich mich gern an. Ich bin einverstanden damit, daß der Komponist seinen Text *auslegen* soll – daß er *hineinlegen* kann. Auslegen – die direkt aus dem Textobjekt zu ihm sprechenden Stimmungen; hineinlegen andere – aus des Komponisten ganz subjektiver Einstellung zum Text gewonnene Stimmungen. Alles dies, nur soweit es den Text *erfüllt*. Daß sich der Komponist subjektiv austobe, dazu ist ihm die Instrumentalmusik gegeben. Der Dichtung soll er – unbeschadet des Erkennens – respektvoll gegenüberstehen, wünscht er doch z. B. auch, daß der reproduzierende Virtuose seiner Komposition gegenüber den objektiven Respekt nicht einer subjektiven Meinung opfere – und was dem einen recht ist, ist dem andern billig. Der zustimmende, ja der ergänzende Kommentar von Seite des Komponisten zu einer Dichtung ist erlaubt, erwünscht. Die *Kritik* des Dichters durch den Komponisten jedoch fällt außer den Bereich der Poesie und es ist außerdem unverständlich, warum der Komponist zu einem Texte greift, dem er nicht zustimmend gegenübersteht. Wenn, nach dem Willen Alfred Heuß's, der Sänger jene Stelle in Mozarts „Veilchen“ „z. B. stolz, mit einer gewissen Ironie. . .“ (608) singt, so verstimmt das den natürlich empfindenden Zuhörer, weil er es als dem Textsinn widersprechend, als sinnwidrig empfindet. Diese Widerlegung des Dichters durch den Komponisten ist denn doch etwas ganz anderes als die von Gluck bis Wagner praktizierte Gegenüberstellung von Textwort und Orchester. Wenn Gluck Orest's Beteuerung „die Ruhe kehret mir zurück“ mit den Unruh-Motiven des vorangehenden Teiles begleitet,

so straft er zwar des Helden Worte Lügen. Im Unterschied zum Sänger des Veildchens tut er dies aber in Übereinstimmung mit dem Dichter, denn dieser ist es, der den Helden lügen läßt.

Gesetzt den Fall, Heuß hätte die Mozarts Komposition zugrunde liegende „Idee“ richtig erkannt, was ich aber energisch bestreite, so hätten wir eine Korrektur der Goethe'schen Auffassung vor uns, mit der man „wirklich etwas fürs Leben anfangen kann, während das andere in seinen Konsequenzen als unannehmbar sich erweist.“ (670) Da mich diese moralpädagogische Aufwertung Goethes durch Mozart zugleich undankbar – billig, wie auch unkünstlerisch, kurz peinlich berührte, empfand ich doppelte Befriedigung darüber festgestellt zu haben, daß nicht Mozart sondern Alfred Heuß jene „Idee“ in das „Veildchen“ hineingeheimnist hat.

Um nun etwas näher auf die „intelligible Betrachtung“ einzugehen, die nach Heuß *die Betrachtungsart des wahren Musikers* ist, erinnere ich an jene Stelle des Jahrbuchaufsatzes, wo der Autor die intelligible mozartische Betrachtungsart des Don Juan preist, gegenüber der tadelnswerten, empirischen des Faust durch Liszt. (129–132). Zugegeben, daß Heuß eine seines reichen Geistes würdige, sehr schöne Erklärung des berühmten „Dis“ vom Anfang des Allegros der Don Juan-Ouverture bietet – sehr schön an sich – ob sie Mozarts Absicht trifft oder nicht. Selbst aber, wenn in dieser Dissonanz Mozart wirklich Don Juans intelligiblen Charakter – sein Frevlertum – tonkünstlerisch dargestellt hätte, selbst dann sage ich, ist es ungerechtfertigt, *daraus* die Pflicht des wahren Musikers zur intelligiblen Betrachtungsart abzuleiten oder deswegen gar das Intelligible als das Grundwesen der Tonkunst zu bezeichnen. Ich wiederhole, daß eine Wahrheit nur kostbar ist insofern sie sich fruchtbar erweist. Die „Unfähigkeit“ des Musikers (Liszt) – Fausts Charakter „wirklich musikalisch, d. h. intelligibel, philosophisch zu sehen“ hat uns immerhin drei Sätze geistvoll-schöner Musik geschenkt, neben welche gehalten das intelligible „Dis“ Mozarts sich furchtbar armselig ausnimmt.

Übrigens ist es sehr erheiternd zu sehen, wie dieser aller-



erste Anfang von Liszts Faustsinfonie von Heuß als „falsch“ – dem intelligiblen Charakter Fausts nicht entsprechend – angesehen wird, währenddem Kretzschmar den übermäßigen Dreiklang für ein von Liszt glücklich gewähltes Mittel hält „um auf den überspannten Zug in Fausts Geist hinzuweisen.“

Heuß fragt Seite 129 seines Jahrbuchbeitrages: „Wie stellt, um einen Hauptvorwurf der Dichtkunst, der zugleich für die Tonkunst in erster Linie in Betracht kommt, zu nennen, wie stellt die Dichtkunst einen Menschen, einen Charakter dar, handle es sich um einen Julius Cäsar, einen Faust, einen Coriolan, eine Medea oder sonst wen?“ Die Wahl der Beispiele verrät, daß er in erster Linie an die *dramatische Dichtung* denkt. Der Held auf der Bühne wirkt da schon durch sein Äußeres auf unsere Phantasie. In Monolog und Dialog erfahren wir seine Gedanken und Empfindungen, wir sehen ihn handeln, hören vielleicht andere über ihn urteilen und aus der Summe aller dieser Wahrnehmungen resultiert dann unser Bild von seinem Charakter.

Die *Musik* dagegen kann den Zuhörer kraft ihres unmittelbaren Ausdrucks zum Mitempfindenden der Empfindungen des Titelhelden machen. Spezielle Themen wecken speziellen Widerhall in unserer Seele: wir *leiden* z. B. wie Faust, wir *lieben* wie er, u. s. w. An der Bildung des endgültigen Eindrucks ist mitbeteiligt das Vorherrschen der einen, die Seltenheit oder das Fehlen anderer Stimmungen. Welche Stimmungen der Komponist für zweckmäßig hält um einen speziellen Charakter musikalisch zu schildern – welche Aufeinanderfolge er für geboten hält – das sind Fragen, die uns eine Vorstellung erlauben von der Art der rein geistigen Denkarbeit des Komponisten. Kongeniales Sich-Einfühlen in die Natur des musikalisch darzustellenden bedeutenden Menschen, ist das *menschliche* Erfordernis, das diese Aufgabe an den Komponisten stellt. Die Erfindung charakteristischer Themen aber und die Bezwingung der Form sind Angelegenheiten seines musikalischen Genies, und zwar ausschlaggebende.

Wie geschieht – nachdem die Themen erfunden sind und wie wir sagen wollen zur Benützung bereit liegen – wie geschieht

nun das weitere Wachstum der Komposition? In bezug auf die Don Juan-Ouverture heißt es im Jahrbuch einfach (130): „Aus diesem Anfang, diesem frevelhaften Untergrund, erhebt sich dann das weitere Thema, die von stärkster Energie erfüllten, aufstrebenden Synkopen der folgenden Takte usw.“ Gerade diesem usw. gehört nun aber unser besonderes Interesse und von dieser Seite müssen wir an das Problem Tonkunst – Dichtkunst herantreten, um zu fruchtbaren Ergebnissen zu gelangen.

Wie als selbstverständlich sagt Heuß in aller Kürze so nebenbei (Jahrbuch II Seite 115), daß „der Musiker immer imstande sein muß, sein Verhältnis zur Dichtung, zum Wort derart zu regeln, daß er von den eigentlichsten Mitteln seiner Kunst Gebrauch machen kann ...“, daß er „mit durchaus im Wesen der Musik und Tonkunst liegenden Mitteln arbeitet.“ Eine ausführlichere Darlegung des Unterschiedes zwischen den „eigentlichsten“ dichterischen, und den „eigentlichsten“ musikalischen, tonkünstlerischen Mitteln scheint mir unumgänglich und dazu belangvoller für den Musiker, als die Frage nach intelligibler oder empirischer Betrachtung.

Die Forderung nach *Einheit* in der Mannigfaltigkeit ist eine Forderung des Geistes, die gleicherweise verbindlich ist für die Schöpfungen des Dichters und des Musikers, wie auch die der bildenden Künstler. Ein vielheitliches Ganzes, wo es sich auch zeigt, wirkt als Einheit, als Ganzes vermöge der innigen Beziehungen seiner Teile unter sich. Die *verschiedene* Art der Beziehungen unter den Teilen des dichterischen und den des musikalischen Kunstwerkes ist es nun, woraus ein Hauptunterscheid der beiden Künste hervorgeht.

Bei der *Dichtung* finden wir ein vernünftiges Ganzes so aufgebaut, daß eine Assoziation des Dichters sinnvoll an die andere sich reiht. In Subjekt und Prädikat eines vernünftigen Satzes handelt es sich um zwei, in vernünftigen Beziehungen zu einander stehenden Assoziationen. Also z. B. nicht: Der Donner blutet – die Wunde rollt, sondern natürlich: Die Wunde blutet – der Donner rollt. Auf die vernünftigen Beziehungen unter den Assoziationen, auf die sprachliche Logik gründet sich nicht

nur die Einheit des Einzelsatzes, sondern auch die jeder größeren Teil-Einheit, sowohl wie die des Ganzen. Liegt der Dichtung ein abstrakter Gedanke zugrunde – nach Goethe durchaus keine *conditio sine qua non* – so verändert das die eben genannten Tatsachen in folgendem Sinne: Der Dichter *darf* zwar diesen abstrakten Gedanken aussprechen (wie z. B. Schiller am Schluß seiner Ballade „Das verschleierte Bild zu Sais“), vor allem muß er ihn aber *darstellen*. Bei der Bildung seines Werkes bleibt ihm die „Idee“ beständig vor Augen, und wenn sein Werk nicht zerflattern soll, ist es notwendig, daß alle Assoziationen sich um sie herum kristallisieren. Die Idee gleicht dann dem unsichtbaren Zentrum einer Kugel, deren sichtbare Oberfläche gebildet wird von zusammenhängendem Netz der Assoziationen.

Die *musikalische* Vernunft ist nun ganz anderer Art als die sprachliche Logik. Die einfachste grammatikalisch richtige und vollständige Einheit in der Sprache ist der aus Subjekt und Prädikat gebildete Satz. Ebenso benötigt der Musiker zur Bildung auch der kleinsten in sich geschlossenen Einheit zwei Elemente: Den Vordersatz mit seinem entsprechenden Nachsatz. Zusammen bilden sie die erste Symmetrie und das Ganze ist nichts anderes als ein System solcher Symmetrien. Vordersatz und Nachsatz einer Symmetrie stehen aber einander – und das ist das Wesentliche – nicht gegenüber als Assoziationen, sondern als *Variationen*: sie sind aufeinander bezogen rücksichtlich ihrer hörbaren *klanglichen* Ähnlichkeit. Bedeutet der Ausgangspunkt, den der Dichter wählt, an und für sich noch wenig, so ist das, den ersten Vordersatz bildende Motiv für den Komponisten um so wichtiger, als es den *Kern* eines größeren Ganzen vorstellt, *die Urzelle, nach deren Art* sich das Folgende entwickelt. Und zwar kann sich diese Entwicklung nach rein musikalischen Rücksichten, nach ungeschriebenen Gesetzen des Musikalisch-Schönen vollziehen, wie es etwa vorstellbar wird aus folgender Kritik Mozarts an einer Messe des Abt Vogler. „Gestern, als Mittwoch den 19. fing wieder die Gala an. Ich war im Amt, welches ganz funkelneuen von Vogler komponiert war. Ich war schon gestern Nachmittag in der Probe, ging aber nach beendigtem

Kyrie davon. So hab ich mein Lebtage nichts gehört. Es stimmt oft gar nichts; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einem bei den Haaren hineinreißen; aber nicht, daß es der Mühe wert wäre; etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen<sup>1</sup> will ich gar nichts sagen. Ich sage nur das, daß es unmöglich ist, daß ein voglerisches Amt einem Kompositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann. Denn kurz: jetzt hör ich einen Gedanken<sup>1</sup>, der nicht übel ist; ja er bleibt gewiß nicht lange übel, sondern er wird bald – schön? Gott behüte! übel und sehr übel werden und das auf zwei – oder dreierlei Manieren;

Nämlich daß kaum dieser Gedanke angefangen, kommt gleich was anderes und verderbt ihn,

oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte,

oder er steht nicht am rechten Ort,

oder endlich ist er durch den Satz der Instrumente verdorben." (Mannheim, 20. November 77.)

Die Vernunft der periodisierten Musik ist durch sprachlogisches Denken nicht verständlicher zu machen. Sie ist eine *musikalische* Tatsache. Daß einander *ähnliche* Motive zusammen gehören könnten, ist immerhin für den Verstand noch glaubwürdig. Durchaus irrational ist aber die andere musikalische Tatsache: „Unähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Verschmelzung, verbindet." (Riemann, Grundriß der Kompositionslehre Seite 31.)

Sehr gut – wird mir eingewendet – wenn dem so ist, so lassen sich gewiß speziellen Assoziationen entsprechende spezielle Motive aneinander reihen und eine gewisse „Denkfähigkeit“ der Musik scheint hierdurch bewiesen. Diesem Aneinanderreihen sind aber Grenzen gesetzt und zwar von verschiedenen Seiten her: Erstens verlangt einmal die allgemein gültige Forderung nach Einheit in der Mannigfaltigkeit eine Beschränkung

---

<sup>1</sup> Zwecks richtiger Interpretation dieser Ausdrücke ist die Kenntnis auch der übrigen Briefe Mozarts unerlässlich!

der Motive. Verglichen mit der Zahl der Assoziationen einer kurzen Novelle, ist die Zahl der verschiedenen Motive eines Sinfoniesatzes verschwindend klein. Dort liegt die Aneinanderreihung immer neuer Assoziationen in der Natur der Sache, hier würde ein entsprechendes Vorgehen mit Motiven nur Monstruosität erzeugen.

Zweitens kann die Musik wohl allenfalls verschiedenen Assoziationen entsprechende verschiedene Motive in kleiner Zahl aneinanderreihen, aber auch dies nur in recht primitiver Art. Es gibt im besten Falle die *eine* Form der Assoziationen-Folge in der Musik, daß was später kommt immer die Wirkung dessen darstellt, was vorher war. Der Schriftsteller kann sagen: Der Knabe weinte, weil es ihn fror. Der Musik gelingt höchstens: Der Knabe friert – er weint. Mithin ist die Musik nicht ungeeignet zur Schilderung eines Geschehens, das eine lückenlose Reihe dem Kausalitätsgesetz entsprechender Veränderungen zeigt. In der Dichtung (z. B. gern bei Dostojewski) weist ein neues Kapitel oft einen so neuartigen Inhalt auf, daß es *nachträglicher* Motivierung bedarf, um die Zusammengehörigkeit mit den frühern Kapiteln darzutun. Musik aber ist immer Gegenwart. Jede Stelle muß im Augenblick des Hörens richtig aufgefaßt, als zusammenhängend mit dem Übrigen gehört werden; spätere Berichtigungen sind ausgeschlossen. Alles dies geht hervor aus dem Grundunterschied der dichterischen und der musikalischen „Sprache“ – der kurz ausgedrückt werden kann in den Begriffen Assoziation – Variation.

Vorstehende Theorie widerspricht keineswegs der Praxis, aus der uns ja viele Beispiele musikalischer Schöpfungen bekannt sind, die ausdrücklich einen „dichterischen“ Inhalt darstellen wollen. Die Möglichkeit solcher Darstellung beruht auf der Möglichkeit eines Kompromisses zwischen assoziierenden und variierenden Gestalten, und der Kompromiß heißt „tondichterische Konzeption“. Nach all dem Gesagten dürfte man einig sein darüber, daß die Musik wenig Ersprießliches leisten kann, wenn man gedankliche Mitteilungen, gedankliche Erörterungen von ihr verlangt. Wer es doch tut, gerät leicht auf

unmusikalische, unkünstlerische Irrwege, wie Heuß, der Seite 608 seines schon erwähnten „Veilchen-Artikels“ schreibt: „Für jemand, der mit Musik wirklich umzugehen vermag, könnte das Stück hier (– im 6. Takt vor dem Schlusse! –) auch wirklich mit den Worten Goethes schließen, denn im Grunde genommen ist alles Wesentliche gesagt.“

Nein – niemals darf es dort aufhören! Es muß dort aufhören, wo Mozart aufgehört hat, denn die Schlußakte gehören so gut zum „Wesentlichen“ – wie wir das „Wesentliche“ auffassen – wie *alle* übrigen Takte dieser Musik.

Edkermann erzählt von einem Gespräch mit Goethe, das darum ging, welche *Idee* Goethe im „Tasso“ zur Anschauung zu bringen gesucht. „Idee?“ sagte Goethe – „daß ich nicht wüßte.“ Ich hatte das *Leben* Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich als prosaischen Kontrast den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: Sie ist Bein von meinem Bein, und Fleisch von meinem Fleisch.

„Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer, als billig. Ei, so habt doch endlich einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen zu lassen, euch rühren zu lassen, euch erheben zu lassen, ja euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen: aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre!“ (322)

Betrachtet man mit mir Musik und Dichtung als zwei selbständige Künste, so bedingt diese Auffassung auch die Annahme ihrer selbständigen Entwicklung. Niemals kann eine Eiche einem andern Baum behilflich sein z. B. eine Buche zu werden. Trotzdem kann vorkommendenfalls ein Baum den andern stützen, ohne damit *seine* Wesensart zu gunsten der des *andern* aufzugeben.



Auch bei der *historischen* Betrachtung des Verhältnisses Tonkunst-Dichtkunst kann ich die Bedenklichkeit nicht teilen, die Heuß im Jahrbuchaufsatz Seite 112 in den Worten äußert „daß es mit der Tonkunst ganz eigentümlich bestellt wäre, hätte es für sie keine Dichtkunst, oder im weiteren Sinne, das Wort nicht gegeben.“ – „Nicht, daß die ersten melodischen Äußerungen des Menschen mit der Dichtkunst verbunden gewesen wären; die Urmelodie, wie ich sie nenne“ schreibt Heuß ebenda Seite 113 „war sicher rein musikalisch elementarer Art gewesen und auch viel älter als die Dichtkunst. Aber eben diese Urmelodie hat mit Tonkunst noch nichts zu tun.“

Heuß begründet diese Behauptung mit folgender andern: „Damit sie solche (= Tonkunst) werden konnte, hatte sie ein bindendes Mittel nötig“ (113). Die Dichtkunst, das Wort, stand der „Urmusik“ helfend zur Seite und zwar vor allem durch eine gewisse zwingende Kraft der Rhythmisierung, Periodisierung und Tonhöhefixierung (113),

Niemand wird je Geburt und erste Jugend der Musik mit wissenschaftlicher Zuverlässigkeit beschreiben können. Große Glaubwürdigkeit eignet aber der Annahme, daß die Kunstpflege der primitiven Völker uns ein Bild zeigt, das der Wirklichkeit jener uralten Zeiten ähnlich ist. Dieses von den Ethnologen auf Grund sorgfältigster Forschungen entworfene Bild, widerlegt die Heuß'sche Hypothese von der helfenden Kraft des Wortes bei der Rhythmisierung, Periodisierung und Tonhöhefixierung durchaus. Der Gewährsmann, auf den ich mich stützte, ist der unlängst verstorbene Freiburger Philosoph und Ostasienforscher Ernst Grosse. Aus seinem, mit Nachdruck zu empfehlenden, leider vergriffenen Buche „*Die Anfänge der Kunst*“ zitiere ich folgende, unser Thema beleuchtende Stellen:

Die Musik erscheint auf der untersten Kulturstufe in der innigsten Verbindung mit dem Tanze und mit der Poesie. „Sie singen niemals, ohne zu tanzen und umgekehrt“ sagt Ehrenreich von den Botokuden, „daher sie auch Beides mit demselben Worte bezeichnen.“ – Die Eskimos begleiten ihre Tänze mit Gesang und Trommelschlag. Die Musik steht dabei so sehr im

Vordergrunde, daß man das Gebäude, in welchem die Tänze abgehalten werden, nicht Tanzhaus, sondern Singhaus nennt (265). Auch bei einem Buschmanntanz, den Burchell beschreibt, bestand diese Begleitung „in Gesang und Trommelschlag; alle sangen und hielten den Takt, indem sie sanft mit den Händen klatschten. Die Worte, deren sie sich bedienten und die an sich nichts bedeuten, waren Ae-o, Ae-o und wurden unaufhörlich wiederholt. Bei dem Tone O wurden die Hände zusammen geschlagen und der Tänzer sprach die Silben Wa-wa-kuh aus (206).

Offenbar ist dem primitiven Publikum weniger an dem Inhalt, als an der Form der Lieder gelegen (237). Die Worte eines australischen, andamanischen oder hyperboräischen Liedes werden stets von einer Melodie getragen; oder vielmehr die Worte tragen stets eine Melodie, denn die letzte erscheint so sehr als Hauptsache, daß man die Worte um ihretwillen bis zur völligen Sinnlosigkeit verstellt und verstümmelt (266). „In allen Corroborriliedern wiederholen und versetzen sie die Worte, indem sie offenbar einen Unsinn singen – um den Rhythmus zu variieren oder einzuhalten“ (237). Wir sind zu dem Schlusse gezwungen, daß die Lyrik auf der untersten Kulturstufe vor allem eine musikalische und nur in zweiter Linie eine poetische Bedeutung besitzt (239). „Es ist überraschend zu sehen, wie vollkommen der Takt eingehalten wird und wie bewunderungswürdig genau die Bewegungen der Tänzer mit den Tönen der Musik zusammentreffen“ (212). Das Wohlgefallen am Rhythmus liegt ohne Zweifel sehr tief in der menschlichen Organisation begründet. In jedem Falle wird er von den Primitiven mindestens ebenso stark empfunden als von den Zivilisierten (213) . . . der primitive Gesang bewegt sich im allgemeinen in einer außerordentlich geringen Anzahl von Tönen, deren Intervalle an Weite auch nicht einmal annähernd denen der gefühlsbewegten Rede entsprechen. Ebenso wenig läßt sich in der emotionalen Rede eine Spur von jener rhythmischen Regelung nachweisen, die gerade in dem primitiven Gesange so besonders scharf ausgeprägt ist. Im allgemeinen ist der Gesang – um von der In-

strumentalmusik gar nicht zu reden – von der leidenschaftlichen Rede auf der untersten Kulturstufe bereits ebenso weit und scharf geschieden, wie auf allen übrigen (279). Soweit Ernst Große.

Die ersten melodischen Äusserungen der jungen Menschheit, die „Urmelodie“, wie ich sie mit Heuß nennen will, trug zweifellos *melismatischen* Charakter. Es hat deshalb nichts Überraschendes, wenn, wie überhaupt die älteste uns bekannte Musik, auch die „Tractus, die Erstlinge des christlichen Meßgesanges“ (Peter Wagner, Gregorianische Melodien III 366) solche Melismen aufweisen. Daß sie älter sind als der früheste christliche Meßgesang, steht nach den Forschungen Peter Wagner's und Idelsohn's außer Frage. „Die alten Liturgiker rechtfertigten die Melismen als natürliche und kunstgerechte (!) Äusserung des hochgestimmten Gemütes“ (P. W. III 366). Tatsächlich überraschen z. B. die allelujatischen Jubili „durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihrer formalen Gestaltung und ihres inneren Ausdrucks . . . ihr Bau ist zahlreicher Spielarten fähig. Meist aber macht der Jubilus von der Technik der Wiederholung eines melodischen Gliedes Gebrauch. Diese Wiederholung hat nur auf der tiefsten Stufe musikalischer Betätigung den Zweck, eine melodische Linie zu verlängern. Im Bereiche der Kunst kommt ihr die Aufgabe zu, ausgedehnte Entwicklungen klar und übersichtlich zu disponieren. Wenn der Architekt einen Mittelbau von symmetrischen Konstruktionen einrahmt, einem Hauptschiff zwei symmetrische Nebenschiffe zugesellt, so gehorcht er nur einer jener Normen, die der Schöpfer seinem eigenen und größten Werke, dem menschlichen Körper aufgedrückt hat. Nicht anders wirkt die Wiederholung in der Musik, der wir im Formenschatze des Chorals bereits in der Struktur des antiphonischen<sup>1</sup> und des responsorialen Gesanges begegnet sind. Unschwer verständlich ist es aber, daß die alten Sänger ihr auch in der textlosen Melismatik einen beherrschenden Platz eingeräumt haben; ihnen drängte sich die Erkenntnis auf, daß die

<sup>1</sup> Mit Nachdruck weise ich darauf hin, daß die melodischen Wiederholungen z. B. in der von Peter Wagner III 311 mitgeteilten Antiphon: *Se tetigero fimbriam* nicht durch Textwiederholungen bedingt sind.

wortlose Lyrik einer straffen Gliederung und Beziehung der Teile, der äußeren Abrundung nicht entbehren könne, wenn sie mehr als ein planloses Auf- und Absingen bedeuten solle" (III 407). An anderem Ort (Elemente des gregorianischen Gesanges S. 190) schreibt der gleiche Autor noch deutlicher: „Wo aber kein Text vorhanden ist, vielmehr die durch die Textworte angeregte Stimmung sich in eigenen rein musikalischen Mitteln Ausdruck verschafft, also im melismatischen Gesange, kann auch keine Logik des Textes nachwirken, da tritt die rein musikalische Logik in ihr Recht, die Ordnung, übersichtliche Gruppierung, Symmetrie in der Anlage, Proportion und Ebenmaß der Teile und die andern Ausdrucksmittel erheischt, welche der Kunst hier zur Verfügung stehen . . .“

Seite 148 eben derselben „Elemente“ schreibt Peter Wagner vom melodischen Reim: „in einigen Fällen können (!) sprachliche Beziehungen den melodischen Gleichklang der Periodenausgänge herbeigeführt haben . . . Die ausgezeichnete Wirkung des Reimes veranlaßte jedoch die Komponisten, ihn auch da anzubringen, wo ein sprachlicher Gleichklang nicht vorliegt, er also ausschließlich musikalisch wirkt.“ Der gleiche Autor zitiert nachher ein Beispiel, welches die Reimstellung a a' a' a besitzt und bemerkt dazu (152): „Dem sprachlichen Reim entspricht die ohne Änderung wiederholte Kadenz. Die Musik kann aber den Reim in einer Weise nuancieren, die dem Dichter versagt ist, Anstatt die Kadenz auf derselben Stufe zu wiederholen, versetzt sie der Komponist in der Mitte auf eine höhere Tonstufe und erzielt damit einen ebenso reizvollen Bau der Melodie wie eine charakteristische Wirkung.“ „Rein musikalisch und unabhängig vom Texte sind auch einige kleine Formen zu werten, wie die Nachahmung in gerader Bewegung oder in Gegenbewegung, die Nachahmung mit Verlängerung oder Verkürzung“ schreibt P. Dominikus Johnner. (Der gregorianische Choral S. 94.) Am gleichen Ort (S. 85) das Kapitel über „Wort und Ton“ einleitend, heißt es: „Schon der Papyrus 687Z in Berlin, dessen musikalische Rückseite ins zweite oder dritte Jahrhundert nach Christus hinaufreicht, kennt für Vokalmelodien zwei Stilarten.“

Die eine entwickelt die melodische Linie aus der Sprache und dem Sprachakzent; es ist die literarische Art, die später als *musica per poesia* gekennzeichnet wird. Die andere bildet die Melodie nach rein musikalischen Gesetzen; es ist die musikalische Art mit dem *poesia per musica*. Beide Stilarten bestehen im Choral neben einander. Älter scheint aber die musikalische zu sein."

Eins steht nun fest: Melismatischer Gesang ist nicht ohne weiteres auch kunstloser Gesang. In ausgesprochenem Gegensatz zu Heuß bin ich der Meinung, daß nichts uns zwingt anzunehmen, ohne das bindende Mittel des Wortes wäre die Musik nicht nur Tonkunst geworden. *Wenn das künstlerische Vermögen der Musik sich am Worte offenbart, an Gesängen sich demonstriert, so ist das sehr natürlich, weil das gleiche Instrument – das älteste aller Instrumente – zum Sprechen und zum Singen dient und gänzlich zu Unrecht wird daraus eine Abhängigkeit der Tonkunst von der Dichtkunst abgeleitet.* Ist es nicht vielmehr wahrscheinlicher, daß das jüngere – die Sprache – vom älteren Element gelernt hat? Rücksichtlich des *Tempos* der Entwicklung von Musik und Sprache ist nicht zu vergessen, daß von zwei Fertigkeiten immer jene den Vorsprung haben wird, die das *materielle* Wohlbefinden des Menschen fördert. Und insoweit die Sprache der Verständigung dient, besitzt sie nicht unser ästhetisches, sondern unser praktisches Interesse. Sehen wir noch näher zu. Niemand kann bestreiten, daß die Sprache das Werkzeug par excellence zur Verständigung, zur Mitteilung ist. Jede andere Mitteilungsart ist umständlicher und weniger exakt. Formal-künstlerische Experimente konnte sie sich erst leisten zu einer Zeit, wo sie für ihre praktischen Aufgaben fertig zubereitet war. Metrum, Reim, Symmetrie beruhen nicht auf dem älteren, praktischen Interesse der Sprache als Verständigungsmittel, sondern sind diesem praktischen Interesse direkt entgegengesetzt.

Und nun erst die Polyphonie! Das ist doch eine dem sprachlichen Mitteilungs-Interesse so konträre Erfindung, daß es ganz absurd wäre, anzunehmen, auch sie sei der Musik dank des bindenden Mittels der Sprache gelungen. Im Lande Glareans,



in einer Landschaft mit hohen Bergen mit ihren vielstimmigen Echos möchte es nicht schwer fallen, eine Hypothese aufzustellen, wie der Mensch der Natur auch die Mehrstimmigkeit ablauschen konnte.

Niemals auch verdankt die Musik ihr harmonisches Vermögen der Sprache. Verdankt aber vielleicht umgekehrt die Sprache z. B. den Reim der Musik? Das Wesen des Reimes ist *Gleichklang* – Gleichklang auch das der Oktave, welches Intervall übrigens in der Musik der Primitiven eine bedeutende Rolle spielt. In seiner geschichtlichen Betrachtung vergißt Heuß auch den bedeutenden Einfluß zu erwähnen, den die Musik zur Zeit der Romantik auf Sprache und Dichtung ausgeübt hat.

Zwecks musikalischer Abrundung dieser Arbeit knüpfe ich hier nochmals an die eingangs erwähnte Feststellung Heuß's an, daß der Schöpfer eines musikalischen Kunstwerkes – sehr merkwürdigerweise – „in den seltensten Fällen über dieses geheimnisvolle Etwas, die geistige Triebfeder“ – über die ganz eigentliche Ursache seiner Komposition sich ausspricht. Die innere Veranlassung zum Verschweigen seines Geheimnisses kann herühren aus seiner Überzeugung, daß der Gedanke deutlich genug aus dem Werk zu uns spreche. In Bezug auf die Werke der großen Meister ist Alfred Heuß z. B. dieser Ansicht.

Es ist aber auch denkbar, daß der Komponist die Idee verschweigt, weil er ihr weniger Bedeutung zumißt, oder auch darum, weil er sich einer Idee gar nicht bewußt ist.

Wer unbefangen die Tatsachen auf sich wirken läßt, der muß unbedingt wünschen, daß in jenen Fällen, wo der Komponist nachdrücklichen Wert legt auf die Erkenntnis der zeugenden Idee, er diese Idee deutlich nenne, denn es ist erwiesen, daß die Musik keine verlässliche zur Mitteilung exakter Gedanken geeignete Sprache ist.

Wenn zum Bedauern von Alfred Heuß das „Geheimnis noch recht weniger Werke gelüftet ist“ (603), so suche ich die Schuld daran nicht in der Trägheit oder der geistigen Unfähigkeit des Nur-Musikers, sondern einmal in einer durchaus berechtigten Abneigung des Denkwilligen, sich, wie Pfitzner es



ungefähr ausdrückt, mit aussichtslosem Rätselraten abzugeben. Es geht ihnen, wie es in eben unserer Angelegenheit Grillparzer erging: er denkt lieber „wo etwas des Denkens Wertes dabei herauskommt“.

Andrerseits ist eine von Vielen bestätigte Eigentümlichkeit der Künstlernatur – nicht bloß der Musiker – daß sie im Sinnlichen des Kunstwerkes (vgl. S. II) Anregung zum Denken in Hülle und Fülle findet.

Max Klinger, ein rücksichtlich seiner geistigen Fähigkeiten gewiß von Niemand verdächtigter Künstler, und nebenbei ein Künstler ausgesprochen deutscher Art schreibt: Der Wert eines „in sich abgeschlossen sein sollenden Kunstwerkes beruht, wie gesagt, auf der vollendeten Durchbildung von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck. Jeder Gegenstand, der so behandelt ist, daß er diesen Forderungen entspricht, ist ein Kunstwerk. Außerhalb jener Forderungen bedarf es keineswegs noch einer *Idee* ... Das, was man allgemein *Gedanken*, *Idee* im Bilde nennt, besteht nur zu oft aus willkürlichen, fast immer aber mehr oder weniger geistreichen Kombinationen von Dingen und Ereignissen, die mit der Darstellung selbst nichts zu tun haben, aber Ideenassoziationen erwecken. Diese können wohl geeignet sein, charakteristisches Licht auf den Gegenstand zu werfen, sind aber meist für ein Publikum berechnet, das, über den Kunstwert sich unklar, etwas haben will, darüber zu fabulieren, zu *verstehen*. ... Ein ruhender menschlicher Körper, an den das Licht in irgend einem Sinne hingeleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die *Idee* liegt für den Künstler in der, der Stellung des Körpers entsprechenden Formentwicklung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbkombinationen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion oder Peter ist. Für den Künstler reicht diese Idee aus, und sie reicht aus!”

Wenn schon ich die Heuß'sche Musikanschauung nicht im vollen Umfange zu teilen vermag, so ist doch das in vorstehenden Zeilen Niedergelegte keineswegs antipodisch zu ihr geartet.

Ich habe versucht zu berichtigen und durch Neues zu ergänzen. Rücksichtlich der Beziehungen zwischen Tonkunst und Dichtkunst glaube ich sachlicher zu urteilen. Nicht ist diese die vornehmlich Gebende, jene die vornehmlich Empfangende, sondern jede nimmt und gibt. Wohl erlaubt die beiderseitige Wesensart ihr Zusammenwirken, keinesfalls sind sie aber dazu *verurteilt*.

Die Kunstanschauung im allgemeinen betreffend, soll dem Dämonisch-Unbewußten im Künstler und in seinem Werk der ihm zukommende Anteil gewahrt bleiben, und der Musik im besonderen der Ruhm, das Unaussprechliche zu tönen, denn „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“.

---