

der Hauptursachen der Spaltungen im ästhetischen Gebiet geworden, und ihre endliche Ausgleichung und definitive Entscheidung ist in nächster Zukunft auch nicht zu hoffen. Zuletzt wird zwar die „Aesthetik“ auch hier in ihre Rechte eintreten, aber sie kann es nicht a priori, sondern sie kann nur dann die Entscheidung geben, wenn sie alle die Erfahrungen, die in normalen Kunstwerken bereits vorliegen, oder noch ferner zu machen sind, vergleicht, abwägt, und daraus ihre endlichen Schlüsse zieht. So lange die Tragweite der instrumentalen Kunst noch gar nicht bekannt, so lange ihre Mittel noch lange nicht erschöpft sind, helfen alle vorzeitigen ästhetischen Nachsprüche hier Nichts.

Vergleichen Sie die ästhetischen Lehrbücher aller Zeiten und Schulen, so werden Sie finden, daß die musikalische Aesthetik, trotz aller vorbereitenden Arbeiten, noch vollständig im Argen liegt, während die Aesthetik der übrigen Künste schon mehr oder weniger als abgeschlossen zu betrachten ist. Bischer, unser erster und hervorragendster Aesthetiker, hat seine musikalische Aesthetik wohlweislich noch nicht veröffentlicht, und wenn er sie je herausgibt, so ist sehr die Frage, ob er auch hier seiner Aufgabe gewachsen sei. Auch Bischer ist zu wenig Musiker und Kenner der Musik, um hier das letzte Wort sprechen zu können. Auf der andern Seite sind die Musiker bis jetzt durchweg noch zu wenig Aesthetiker gewesen, um ein Endurtheil abgeben zu können.

Wir werden uns aus diesem Dilemma sobald noch nicht befreien können. Denn der Lessing, welcher einen zweiten „Laokoon“ oder „über die Grenzen der Musik und Poesie“ schreiben wird, soll erst noch geboren werden.

Sehen Sie sich in den Aesthetiken um, und dann in den Partituren der Componisten unserer Zeit, und Sie werden gewahren, wie himmelweit Theorie und Praxis noch getrennt sind, wie sehr die erstere in ihren Gesetzen und Abgrenzungen noch beschränkt und hinter der Zeit zurück ist, und wie frei die letztere, ohne die Theorie um Erlaubniß zu fragen, sich weiter und weiter entwickelt und ausdehnt.

Fragen Sie, warum es so gekommen sei, so mache ich Sie auf einen kleinen Umstand aufmerksam, den die meisten Kämpfer in der Hige des Gefechtes übersehen: darauf nämlich, daß eine endgültige Theorie über irgend eine Kunst stets dann erst entstehen konnte, wenn diese Kunst ihren Höhengpunkt bereits überschritten, und in ihren Mitteln und ihrem Ausdrucksvermögen den Cyclus des ästhetisch Möglichen bereits ziemlich durchlaufen hatte.

Lessing war im Stande, in seinem „Laokoon“ über „die Grenzen der Malerei und Poesie“ ein Endurtheil zu geben, weil beide Künste schon längst abgeschlossen vorlagen. Er griff in das Alterthum zurück und entwickelte an dessen vorzüglichsten Kunstwerken

seine ästhetische Theorie. Ebenso kann man die Plastik, die Architektur behandeln, und hat es gethan. Die Musik aber wiederlegt sich auf das Bestimmteste diesem Verfahren — einfach deshalb, weil sie die jüngste der Künste ist, ein klassisches Alterthum für uns gar nicht besitzt, und den Höhengpunkt ihrer Wirkungen und Machtentwicklung bei weitem noch nicht erreicht, viel weniger schon überschritten hat.

Alle vorzeitigen Kategorien, Begriffsbestimmungen u. kommen also hier noch viel zu früh. Sie sind höchstens dazu da, daß sie von der musikalischen Praxis überschritten werden! —

Kehren wir nach dieser Episode zur Untersuchung über das Wesen und die Entwicklung der Programm-Musik zurück, so gelangen wir zu einer zweiten Periode, wo nach der eigentlich dramatischen Ouvertüre, die sogenannte Concert-Ouvertüre auftritt, die ihrem innersten Wesen nach mehr noch als die dramatische Ouvertüre Programm-Musik genannt werden muß, wenn wir hier von jenen „Concert-Ouvertüren“ absehen, die, wie z. B. die von Ries a. A., blos als ein Ton- und Formenspiel, ohne bestimmten Zweck und ohne künstlerischen Inhalt, auftreten.

Der Schöpfer der eigentlichen Programm-Ouvertüren für Instrumentalconcert, ist in Frankreich Berlioz, und in Deutschland Mendelssohn. Ersterer schuf sich Ouvertüren nach selbstentworfenen oder freigewähltem Programm, ohne sich dabei blos an Dramen zu binden. So entstanden Berlioz Ouvertüren zu Byrons *Gros*, der *„Gorsar“*, die zu Shakespeare's *„Lear“*, und die nach ganz selbstständigen dichterischen Intentionen frei entworfenen, zu den *„Behrrichtern“*, zu *„Venerenuto Cellini“* und zum *„Römischen Carneval.“* Berlioz gab hierzu zwar keine speciellen erläuternden Programme, aber im Thema selbst, und in den genannten Dichtungen lagen die poetischen Motive hinlänglich ausgesprochen, die der Musiker mit neuem Material zu neuem künstlerischen Ausdruck erhob. Und die Ausführung entsprach den Intentionen auf so eigenthümliche und vollkommene Weise, wie sie vor Berlioz noch keiner erreicht, und nach ihm Keiner übertroffen hat.

Ebenso Mendelssohn in seiner, von Berlioz natürlich ganz verschiedenen Weise. Seine Ouvertüren zum *„Sommernachtstraum“* und zum *„Märchen von der schönen Melusine“* sind vollständige Programm-Ouvertüren. Eines weiteren Programms bedurfte es nicht, weil der *„Sommernachtstraum“* und die *„Melusine“* allgemein bekannte Stoffe waren. — Mendelssohn ging noch weiter; er wählte zwei *„Lieder“* von Goethe als Programm zu seiner dritten Ouvertüre, die *„Meeres Stille“* und *„Glückliche Fahrt“*, von denen das erstere Gedicht das Programm zum *„Adagio“*, das zweite zum *„Molto Allegro vivace“* wurde. Mendelssohn fügte noch einen freien, selbstständigen Schluß hinzu, welcher