

Die Bedeutung der Aphasie für die Musikvorstellung.

Von

RICHARD WALLASCHEK.

1. Die Thatsachen der Aphasie.

Eine Untersuchung über die Bedeutung der Aphasie in der Musik, die ich vor zwei Jahren anstellte,¹ hat zu dem Resultate geführt, daß zu gewissen Gruppen von Sprachstörungen Parallelgruppen von Störungen des musikalischen Ausdruckes zu finden sind. Dabei wurde auch darauf hingewiesen, daß zwischen Schreiben und Zeichnen ein ähnlicher Unterschied besteht, wie zwischen Sprechen und Singen, der schliesslich auf die Verschiedenheit des intellektuellen vom emotionalen Ausdruck zurückgeführt werden kann. Wie dem auch sein mag, eine Erscheinung habe ich damals zu wenig in Betracht gezogen, diejenige nämlich, wo trotz der so oft beobachteten Selbständigkeit des musikalischen Ausdruckes doch auch gleichzeitig Sprachstörungen vorkommen.

Um auf die Bedeutung dieser Fälle näher einzugehen, will ich die Störungen des musikalischen Ausdruckes zunächst wieder in die alten Gruppen zusammenfassen und durch neue klinische Fälle belegen.

I. Störungen des gesanglichen Ausdruckes:

a) Motorische Amusie. Hierher gehören die Fälle, die OPPENHEIM beobachtete² (No. 15, 16, 17), auf die wir anderer interessanter Erscheinungen wegen noch zurückkommen werden.

b. Sensorische Amusie (Tontaubheit). Es ist freilich noch fraglich, welchen Ursachen die Tontaubheit zuzuschreiben ist,

¹ Vgl. *Viertelj. f. Musikwissenschaft*. 7. Jahrg. Heft 1. 1891.

² H. OPPENHEIM, Verhalten der musikalischen Ausdrucksbewegungen und des musikalischen Verständnisses bei Apathischen, in *Charité-Annalen*. XIII. Jahrg. 1888. S. 373.

ob sie daher unter diese Gruppe von Amusie gehört. Nach den bisherigen Beobachtungen haben wir immerhin Grund, sie hier zu belassen. Hierher gehört neben den bekannten seiner Zeit im „*Mind*“ erwähnten Fällen wohl auch der von LICHTHEIM, dessen Patient immer nur schreien hörte, wenn seine Kinder im Nebenzimmer sangen.¹

c. Paramusie. Dieser äußerst häufige Fall, der so oft als Übergangsstadium zu oder von vollkommener motorischer Amusie zu finden ist, ist auch in den von OPPENHEIM beobachteten Fällen erwähnt, wo er in Verbindung mit motorischer Aphasie vorkam (No. 12).

d. Musikalische Amnesie, wurde beobachtet in Verbindung mit motorischer Aphasie, während das Verstehen des Gesprochenen und das Vermögen, zu schreiben, erhalten war.² Die Kranke stimmte in die Lieder der Mitpatientinnen ein, jedoch ohne allein zu singen und ohne den Text auszusprechen. Ein anderer Patient konnte jede neue Melodie nachsingen, ältere ihm bekannte wiedersingen, wenn man seiner Erinnerung zu Hülfe kam, konnte aber nie selbst darauf kommen.³ Oft sehen die künftigen Patienten, durch kleine Vorboten aufgeschreckt, den Zustand lange vor seinem Eintritt voraus, wobei ihnen der Blick in die traurige Zukunft noch durch entsetzliches Angstgefühl verdüstert wird, plötzlich alles zu vergessen und so des besten Theiles der Geisteskräfte beraubt zu sein. So hat der von den Bayreuth-Aufführungen her berühmte Sänger Emil Scaria in der letzten Zeit seines Wiener Engagements den Direktor der Oper in nicht geringes Erstaunen versetzt, als er ihn schluchzend bat, man möge ausnahmsweise die Verfügung treffen und ihm jemand auf die Bühne mitgeben, der ihm seinen Part stets einflüstern könne, wenn Scaria selbst ihn vergessen sollte. Der gewöhnliche Souffleur genügte nicht mehr. Mit wachsender Besorgnis sah seine Umgebung diesen Zustand sich verschlimmern, aber erst zwei Jahre nachher merkte man während einer Tannhäuser-Aufführung, daß an ein weiteres Auftreten Scarias nicht mehr zu denken sei. Die mir vorliegenden, allerdings nicht fachmännischen

¹ LICHTHEIM, Über Aphasie, in *Deutsch. Arch. f. klin. Med.* Bd. 36. 1885.

² OPPENHEIM, l. c. S. 354 (No. 3).

³ OPPENHEIM, l. c. XVII. S. 9.

Berichte erwähnen nichts von Aphasie, wohl aber allgemeine Erinnerungsstörungen. So behauptete Scaria, er müsse in Bayreuth auf Wunsch Bismarcks die Regie führen. Er hatte seit dem Tode Wagners thatsächlich die Regie geführt und war bei anderen Gelegenheiten auch ein beliebter Gast im Hause Bismarcks gewesen, aber die Kombination beider That-sachen war seine eigene Erfindung. Ein andermal bestellte er in einem Wiener Laden einen Pelz für den Sommer, der im Innern mit Glühlicht beleuchtet sein müsse. Das alles deutet auf Geistesstörung. Eigentliche Sprachstörungen aber werden nicht erwähnt.

Der Tenorist Barré der Pariser komischen Oper wurde während der Vorstellung plötzlich von vollkommener musikalischer Amnesie, motorischer, sensorischer Amusie befallen (Musik samt Text). BRAZIER, der diesen Fall erwähnt, sagt weiter: „Rentré dans sa loge, il percevait fort bien le langage ordinaire et répondait à ce qu'on lui disait.“ Nach einigen Monaten erholte er sich wieder und konnte seine Rollen wieder aufnehmen. Dem Pianisten Prudent begegnete ein ähnliches Ausfallen des musikalischen Gedächtnisses während des Vortrages seiner eigenen Komposition, „son oeuvre, à ce moment-là, n'était plus pour lui qu'un bruit incohérent; en même temps, impuissance absolue, complète d'exécution, même à la lecture.“ Er begab sich dann zu seiner Erholung ins Ausland, erholte sich auch wirklich wieder, „mais joua toujours, depuis cet accident, avec la partition sous les yeux.“ Auch bei diesem Falle heisst es: „Il ne se produisit pas, en cette circonstance, de symptômes congestifs, ni d'aphasie“.¹ Ein ganz selbständiges Ausfallen des musikalischen Gedächtnisses kommt also vor, ohne Verbindung mit Aphasie, obgleich das bis auf die jüngste Zeit noch bezweifelt wurde.²

II. Musikalische Agraphie. Patient, der die Fähigkeit, zu schreiben, verloren hat, kann auch die Fähigkeit, Musiknoten niederzuschreiben, verlieren, obgleich das durchaus keine notwendige Folge ist, denn die Fähigkeit, Musik niederzuschreiben, bleibt in solchen Fällen auch erhalten. So schrieb ein Patient

¹ Dr. BRAZIER, Trouble des facultés musicales dans l'Aphasie, in *Rev. phil.* tom. XXXIV. Octobre 1892. pag. 357.

² FRANKL-HOCHWART, Über den Verlust des musikalischen Ausdrucksvermögens, in *Deutsche Zeitschr. f. Nervenheilkunde*. 1891. 1. Bd. S. 295.

OPPENHEIMS die Note , konnte aber den Buchstaben *b* nicht schreiben.¹ Da aber die meisten Menschen auch im normalen Zustande Musik gar nicht oder nur fehlerhaft schreiben können, so sind ähnliche Fälle verhältnismässig selten beobachtet. Das Notenverständnis kann sogar selbständig verloren gehen, wie BALLET von einem musikalischen Professor berichtet, der von plötzlich eintretender Notenblindheit überrascht wurde.²

Musikalische Paragraphe zu konstatieren, ist wohl von vornherein schwierig, da beim Niederschreiben der Musik auch im normalen Zustande nicht selten Fehler unterlaufen. Auch amnestische Agraphie (musikalische) ist mir aus klinischen Fällen nicht bekannt.

III. Musikalische Alexie und Paralexie ist ebenfalls selten beobachtet. Ausser dem das letzte Mal erwähnten Falle FINKELNBURGS ist mir kein weiteres Beispiel bekannt geworden.

IV. Musikalische Amimie und Paramimie. CHARCOT berichtet von einem Posaunenbläser, „qui avait perdu le souvenir des mouvements associés de la bouche et de la main nécessaires au jeu de l'instrument. Toutes les autres mémoires motrices étaient intactes.“³ Ein Patient OPPENHEIMS konnte Violine nur mehr fehlerhaft auswendig spielen, und das nicht lange; mit Zuhilfenahme der Noten spielte er weitaus richtiger.⁴

Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß ich ausdrücklich erwähnen, daß die ganze von mir befolgte Einteilung nicht den Zweck hat, als solche etwas zu erklären, sie beansprucht durchaus nicht den Wert eines wissenschaftlichen „Systems“, sie ist lediglich gewählt, um die gleichen Fälle in Gruppen zusammenzufassen und dadurch das Material übersichtlicher zu gestalten. Sollte jemand eine andere einfachere Einteilung finden, die diesen Zweck besser verfolgt, so werde ich ihm mit Vergnügen folgen. Ich erwähne dies, weil dieser Einteilung in meiner früheren Arbeit von Dr. BRAZIER bereits der Vorwurf gemacht wurde, „d'avoir multiplié plus que des

¹ OPPENHEIM, l. c. XVII.

² OPPENHEIM, S. 349.

³ OPPENHEIM, S. 349.

⁴ OPPENHEIM, l. c. XVII.

raisons les formes morbides . . . Parmi ces types, il en est plusieurs d'absolument hypothétiques dont l'auteur ne fournit aucun exemple clinique; d'autres sont inutiles (paramusie, paralexie, paramimie) en tant qu'espèces et rentrant dans des types plus généraux.“¹ Der Beleg durch klinische Beispiele ist nun wohl vollständig erbracht, die Zusammenstellung in bestimmte Arten von Gruppen ist wohl Sache der Auffassung.

Eine Thatsache jedoch, die im folgenden einer weiteren Erörterung bedarf, ist die, daß bei Sprachstörungen der musikalische Ausdruck nicht immer erhalten bleibt, sondern vielmehr unter Umständen denselben Einflüssen mit unterliegt. Vor Besprechung dieser Erscheinungen und ihrer Bedeutung für die Musikpsychologie wollen wir zunächst den Thatsachenbestand in einigen Beispielen skizzieren.

FRANKL-HOCHWART beobachtete in fünf Fällen, wo die Sprache verloren war, auch einen Defekt der musikalischen Leistungen.² Dasselbe berichtet OPPENHEIM in den von ihm erwähnten Fällen 12—17. Wenn die Patienten aber das Vermögen zu singen behalten, so kommt es vor, daß manche den Text dabei mitsprechen, andere auch ihn nicht mehr sprechen können. So hat ein aphatisches Kind die ihm aus früherer Zeit bekannten Melodien gesungen, aber ohne Begleitung des Textes.³ Ein anderer Patient summt die Melodie eines ihm bekannten Liedes, wenn ihm der Text vorgesagt wurde,⁴ ohne aber diesen selbst sprechen zu können. Vielleicht hat dazu der Umstand beigetragen, daß er die Lippenbewegungen nicht mehr vollständig beherrschen konnte. Wenn man ihm sagte, er solle pfeifen, so blies er statt dessen Licht aus, oder machte eine Bewegung wie beim Küssen. Ein Patient FRANKLS, der an rechtsseitiger Hemiplegie, Agraphie und Alexie litt, und dessen Sprachschatz sich auf „wie wie to to“ beschränkte, sang dennoch immer noch die ersten Takte eines einzigen Liedes, aber ohne Text.⁵

Noch auffallender sind diejenigen Fälle, wo die Patienten die wenigen Lieder und Texte, die sie noch gerettet haben, untereinander zu verwechseln beginnen. So sang ein Patient

¹ BRAZIER, *Revue phil.* tom. XXXIV. 1892, S. 345.

² FRANKL-HOCHWART, l. c. S. 283.

³ OPPENHEIM, l. c. S. 358.

⁴ Jbid S. 359.

⁵ FRANKL, l. c. S. 287.

OPPENHEIMS das Lied: „*Ich hatt' einen Kameraden*“, mit der Melodie: „*Im tiefen Keller*“, und später nur die Melodie. Das Melodienverständnis war erhalten, sprach man aber nur die Textworte, so wußte er nichts damit anzufangen. (Fall VI.) Eine Patientin sang das Lied „*Freut euch des Lebens*“ richtig; als sie dann „*Heil Dir im Siegerkranz*“ singen sollte, begann sie mit richtigem Texte, aber mit irriger Melodie. Das Lied: „*Halde Abendsonne*“ wurde textlich und melodisch richtig wiedergegeben, nicht aber der Text allein. (Fall IX.)

Dafs sich die Melodie mit dem vorgesagten Text associiert, ist ja auch im normalen Zustande nichts Merkwürdiges. Wichtiger dürfte der Umstand sein, dafs diese Association auch auf rein mechanischem Wege erfolgt. Nicht nur das Gehörsorgan, auch das Auge kennt diese mechanische Association. OPPENHEIM erzählt von einem Patienten, der weder Gedrucktes noch Geschriebenes lesen konnte, einen ihm vorgelegten bekannten Liedertext aber so weit auffafste, dafs er, ohne den Text zu verstehen und eigentlich lesen zu können, doch die dazu gehörige Meledie sang, also rein mechanisch auslöste.¹

Der Sohn eines hiesigen Komponisten und Dirigenten sang schon im Alter von 11 Monaten (also lange bevor er sprechen konnte) die Anfänge bekannter, im Hause oft gehörter Lieder selbständig nach. Um diese Zeit war hier ein Lied in aller Munde, dessen Text lautete: „*hush, hush, hush, here comes the bogey man.*“ Der Knabe hat dies Lied zu wiederholten Malen gehört; sagte man ihm dann die ersten Worte des Textes gesprochen vor, so fing er sofort an, das Wort leidlich zu singen und selbst die ersten drei Worte auszusprechen. Ohne Gesang jedoch sprach er überhaupt noch nicht, und man muß wohl annehmen, dafs er mit 11 Monaten auch den Sinn der Worte nicht verstand, die man zu ihm sprach. Der blofse Gehörseindruck des Wortes allein hat also bei ihm rein reflektorisch die Musik ausgelöst, wie der Gesichtseindruck des bekannten Liedertextes bei dem oben erwähnten Patienten OPPENHEIMS. Ein eigentliches Verständnis ist in beiden Fällen ausgeschlossen. Der Fall ist zugleich einer der vielen Beweise, dafs die Entstehung des musikalischen Ausdruckes eines viel einfacheren psychologischen Apparates bedarf, als die der Sprache.

¹ OPPENHEIM, l. c. S. 364.

2. Die Musikvorstellung.

Zur Erklärung dieser Fälle und Würdigung ihrer psychologischen Tragweite hat man im großen und ganzen die Wahl zwischen drei Typen von Theorien. Entweder man schließt sich

1. der Lokalisationstheorie an (HITZIG). Sie erklärt am einfachsten die verwickeltsten Komplikationen der Aphasie, aber ihr Thatsachenmaterial ist in neuerer Zeit so viel bestritten worden, daß ein positives Resultat bisher wenigstens noch nicht zu erzielen war. Selbst das Experiment hat in diese Zweifel nicht die erwünschte Klarheit gebracht, denn die erfolgreichen Gegenexperimente haben die Theorie nur noch mehr verdunkelt.

2. Man trennt den intellektuellen vom emotionalen Ausdruck analog den beiden Gehirnhemisphären und den von ihnen ausgehenden Nervenbahnen (GOWERS), wobei als Regel (nicht ohne Ausnahme) festgehalten wird, daß der intellektuelle Ausdruck von der linken, der emotionale von der rechten Hemisphäre ausgeht.¹

3. Man löst den ganzen Ausdrucksprozeß in alle seine Bestandteile auf, wobei sich herausstellt, daß jede einzelne Vorstellung so innig und so vielfach mit anderen Vorstellungen, Bewegungen, Gefühlen verbunden ist, daß durch deren Analyse eine ganze Reihe von Ausdrucksstörungen eine befriedigende Erklärung findet. Diese von CHARCOT angebaute Lehre hat nun auch in Deutschland der Anschauung Bahn gebrochen, die Aphasie nicht durch Centren, sondern als Associationsstörung zu erklären, als Defekt in den Leitungsbahnen.

Natürlich sind diese drei Typen weder die einzigen, noch schließen sie einander völlig aus, aber auf diese Hauptklassen glaube ich der Übersicht halber die zahlreichen Theorien zurückführen zu können.

¹ Leider hat auch diese Theorie schon zu Übertreibungen Anlaß gegeben. So berichtet LOMBROSO von einem an Größenwahn leidenden Patienten (früher syphilitisch), der in der Aufregung die schönsten Arien sang und dabei zugleich zwei voneinander und von der Arie unabhängige Themen auf dem Klavier improvisierte. LOMBROSO schließt: „Dies bestätigt LUYs' Beobachtung von der unabhängigen Aktion der Gehirnhemisphären“ (*Man of Genius*, S. 206). Danach müßte der Mensch drei Hemisphären haben.

Die letztere Klasse ist es nun, die in der Musik — der associativen psychischen Thätigkeit par excellence — am meisten zu weiteren Bemerkungen Anlaß giebt.

Bekanntlich wies RIBOT darauf hin, daß jede Vorstellung je nach der psychischen Beschaffenheit des Individuums, entweder ein Gesichtsbild, oder Klangbild oder ein Bewegungsbild (artikulatorisch oder graphisch) mit enthält, und daß in der Regel eines oder das andere so weit überragt, daß sich die Menschen hernach in entsprechende Typen einteilen lassen.¹ So stellt sich einer bei dem Worte „justice“ einen Gerichtssaal vor mit Richtern, ein anderer sieht das Wort gedruckt, der dritte begnügt sich mit dem Klangbild etc. Eine ähnliche Erscheinung wird sich nun auch auf musikalischem Gebiete beobachten lassen. Zum Teil ist dies bereits geschehen. Ich erinnere an die Theorie STRICKERS, nach welcher unsere Musikvorstellung notwendigerweise mit Bewegungen der Larynx verbunden sei, nach welcher wir auch Höhe, Tiefe und Distanz der Töne abschätzen. In diesem Umfange ist die Lehre von STUMPF mit Recht bekämpft worden,² und STICKER gab denn auch neuerdings zu, daß manche Personen bei der Musikvorstellung weder den Kehlkopf noch die Lippen bewegen, und daß bei ihnen wahrscheinlich eine Innervation des Tensor tympani stattfindet.³ Dieser Ansicht schloß sich auch FRANKL-HOCHWART an, der erklärte, daß in jenen Fällen von Aphasie, wo die Sprache mit unserem musikalischen Ausdrucksvermögen verloren gehe, beide auf „identischen oder nahe benachbarten Centren beruhen“, während in den Fällen, wo die Musik sich trotz Verlusts der Sprache erhält, jene mit „Ohrvorstellungen“ von Tensor tympani aus zusammenhänge.⁴ Der nicht ganz glückliche Ausdruck „Ohrvorstellungen“ würde den Fällen entsprechen, die RIBOT bei der Sprache als „type auditif“ bezeichnet und jenen Personen zukommt, die sich mit dem Klangbilde als solchen begnügen, während die Fälle von „nahe benachbarten Centren (?) von Musik (?) und Sprache“ RIBOTS

¹ RIBOT, „Enquête sur les idées générales“ in *Rev. phil.* Octb. 1891, tom. 32, S. 376.

² Vgl. darüber die Bemerkungen in meinem Artikel: „Das musikalische Gedächtnis; *Viertelj. f. Musikw.* 1892, Heft 2, S. 247 ff.

³ STRICKER, *Du langage etc.* Paris 1885; Chap. XXII, S. 177.

⁴ FRANKL-HOCHWART, l. c. S. 297.

„Type musculaire ou moteur“ (moteurs verbaux) entsprechen würden.

Es entsteht nun zunächst die Frage, inwieweit wir annehmen können, daß unsere Musikvorstellungen mit Bewegungen des Tensor tympani zusammenhängen. Ein Beweis dafür ist bisher nicht erbracht. FRANKL erwähnt zwar, daß GOLTZ durch Experimente am Hunde fand, daß Schalleindrücke von Bewegungen des Tensor tympani begleitet waren. Allein das hat mit unserer Frage nichts zu thun, denn nicht um Schalleindrücke handelt es sich, sondern um Musik, und zwar Musikvorstellungen. POLLAK, der darüber umfassende Experimente anstellte,¹ hat diesen Unterschied auch gefühlt; er stellt daher ausdrücklich fest, daß die Bewegung des Tensor nicht direkt durch Schallwellen oder Erschütterung des Paukenfells, sondern vom Centralnervensystem aus erfolgte. Der Tensor reagierte nur dann, wenn der Hörnervenapparat intakt war.² Diese Thatsache scheint mir aber erst recht zu beweisen, daß die Reaktion des Tensor eine Begleiterscheinung, aber nicht das Substrat des Eindrucks war, dies umsomehr, als sie auch stattfand, wenn die Vokale *a, e, i, o, u* gesprochen wurden.³ Über das Substrat der Musikvorstellung sagt also der Versuch nichts aus, zumal er rein reflektorisch (also subkortikal) verlief und die Musikvorstellung ein kortikaler Vorgang ist. POLLAK wirft selbst die Frage auf, ob der Versuch nicht bloß den reflektorischen Akt nachweise, weist sie aber mit dem Einwand ab, daß manche Menschen den Tensor willkürlich innervieren können,⁴ woraus er zu schließen scheint, daß der Innervation der Übergang vom Reflex zur Willkür vorausgegangen sein muß. Ich glaube, wir sind zu diesem Schluß nicht berechtigt, da das Experiment keinen Aufschluß darüber giebt, ob diese willkürliche Innervation bei der Musikvorstellung stattfinden muß; über Musikvorstellung sagt das Experiment (beim Hunde!) überhaupt nichts aus, nicht einmal über Tonvorstellung, sondern nur den unmittelbaren Toneindruck. Auch der Hinweis auf

¹ Dr. JOSEF POLLAK, Über die Funktion des Musculus tensor tympani in *Medicinische Jahrbücher*, herausg. v. d. Gesellschaft der Ärzte, Wien, 1886. (Neue Folge, 1. Jahrg., der ganzen Reihe 82. Jahrg.) S. 555.

² l. c., S. 568.

³ l. c., S. 569.

⁴ l. c., S. 570.

MACH, der viel richtiger als STRICKER sagte, daß die Muskelthätigkeit sich an die Vorstellung knüpfe, nicht ihr Substrat sei, ist kein weiterer Beweis. Was MACH selbst feststellte, ist ohne Zweifel richtig: daß die Binnenmuskel des Ohres zum Hören ebenso nötig seien, wie die Accomodationsmuskel des Auges beim Sehen. Aber darf man diese Thatsache ohne weiteres für die Musikvorstellung verwenden, sind die Accomodationsmuskel für Gesichtsvorstellungen nötig? Ohne weiteres ist dieser Sprung wohl nicht zu machen, und das Experiment hat die Frage nach wie vor offen gelassen.

Noch weniger läßt sich durch die bloße Selbstbeobachtung entscheiden, die im Falle der Larynxbewegung doch einige Anhaltspunkte gab, somit hängt die Hypothese vorläufig noch völlig in der Luft, und ich fürchte, sie wird auch hier bald fallen, wie wir im folgenden noch sehen werden.

Vor allem erklärt die bloße Annahme, daß eben in manchen Fällen die Musik mit der Sprache zusammenhängt, in anderen nicht, nicht alle Komplikationen der Aphasie. Ich erinnere an einen Fall, den OPPENHEIM erwähnt (15): der Patient (motorische Aphasie) kann nicht nachsingen, giebt auch nicht zu verstehen, daß er Verständnis für Melodien hat, während er früher singen konnte. Man könnte also sagen, daß die Musikvorstellungen an der Sprache hafteten und beide zugleich verloren gingen. Nun hat aber der Patient trotz motorischer Aphasie ihm bekannte Gedichte aufgesagt, wenn ihm nur der Anfang angeregt wurde. Ich glaube, daß zur Erklärung dieses Falles die Associationstheorie einer Erweiterung bedarf, die mir in der Hinzuziehung der Theorie GOWERS von der Verschiedenheit des emotionalen und intellektuellen Ausdrucks zu liegen scheint. Da eine empirische Entscheidung solcher Fälle bisher nicht möglich war, so glaube ich mir die nachfolgende psychologische Bemerkung erlauben zu dürfen, und frage: Ist es nicht möglich, der Musik bloß ein intellektuelles Interesse abzugewinnen? ist es nicht möglich, den Harmoniefolgen und der Stimmführung rein theoretisch zu folgen und sie als eine Geistesspielerei zu betrachten, als ein Spiel leerer Formen, an denen nichts erfreut und erwärmt, als die Erfüllung gewisser mathematischer Regeln? Gewiß ist das nicht ein künstlerischer Vorgang, gewiß wäre man damit in der Entwicklung der Musik nicht weit gekommen (wie das Beispiel der Chinesen beweist), wenn nicht andere

deren Ausbau vom emotionalen Standpunkte aus fortgeführt hätten; ich glaube schliesslich auch nicht, daß diese intellektuelle Auffassung die Regel oder selbst häufige Ausnahme ist, aber — es kann vorkommen. Ist das nun einmal der Fall, dann verbindet sich Musik leicht mit jedem anderen intellektuellen Gedankenausdruck und dadurch auch indirekt mit unserer Sprache, mit der sie dann auch im Falle von Sprachstörungen in Mitleidenschaft gezogen wird. Trotz dieser Störung des Gedankenausdrucks kann, wie bekannt, der emotionale und automatische Ausdruck erhalten bleiben, und zu diesem letzteren gehört das Hersagen eines auswendig gelernten Gedichtes. Schon GOWERS¹ hat seiner Zeit darauf aufmerksam gemacht, daß der emotionale Charakter der Musik (der schon seiner Natur nach stärker ist, als jeder andere intellektuelle) zur Folge hat, daß der Text nicht als Gedankenausdruck, sondern rein mechanisch mitgesprochen wird und deshalb erhalten bleiben kann, wenn die selbständige Gedankensprache längst verloren gegangen ist. Dies ist allerdings der Anzahl der klinischen Fälle nach der häufigere Fall, wobei wir von jenen Fällen absehen, wo wegen der Gröfse der Erkrankung überhaupt kein vokaler Ausdruck mehr möglich ist. Trotzdem ist es psychologisch nicht undenkbar, daß bei bestimmten Personen der emotionale Anteil an der Musik (nicht der emotionale Charakter überhaupt) so gering ist, daß die ganze Musikleistung lediglich intellektuell ist und als solche mit jeder Form dieses Ausdruckes steht und fällt.

Ich finde mich zu dieser Erklärung deshalb veranlaßt, weil mir die Theorie, daß unsere Musikvorstellung an der Innervation des Tensor tympani hänge, zu eng und zu weit erscheint.

Zu weit, weil ich mich nicht entschließen kann, der „Muskelmythologie“ in allen Phasen zu folgen. Es mag ja sein, daß bei unserer Musikvorstellung gelegentlich auch ein oder der andere Muskel mit in Bewegung gesetzt wird, doch ist das durchaus nicht immer der Fall; noch weniger kann man sagen, daß dies geradezu das einzige Substrat unserer Musikvorstellung wäre. Ist es denn durchaus unmöglich, daß dieses Substrat kortikale Vorgänge sind, die experimentell zu beobachten uns

¹ GOWERS, *Lectures on the Diagnosis of Diseases of the Brain*. London 1885, S. 122.

nicht gelingt, und daß etwaige Muskelbewegungen erst eine mögliche (aber durchaus nicht notwendige) Folge davon sind? Als ich mir seiner Zeit die Frage vorlegte, ob ich bei meiner Musikvorstellung die Larynx mitbewege oder nicht, kam ich zu dem Schlusse, daß bei mir beides möglich ist. Beobachte ich das vor dem Einschlafen, so merke ich genau, daß mich die Musikvorstellung mit Larynxbewegung am Einschlafen hindert, während die rein intellektuelle, ich möchte sagen kortikale Art des Vorstellens das Einschlafen befördert. Vom Tensor tympani aber kann ich mir weder aus dem Bewußtsein heraus, noch durch das Experiment eine Rechenschaft geben. Wenn, wie RIBOT gezeigt hat, selbst Worte ohne Artikulation und Musikkinnervation vorgestellt werden können, so wird das bei der Muskelvorstellung noch in viel höherem Grade möglich sein.

Ich bezeichnete oben die Theorie vom Tensor tympani als zu eng. Wenn wir nämlich schon Muskelinnervationen zur Musikvorstellung mit heranziehen, dann kommen noch ganz andere Muskel in Betracht als bloß der Tensor tympani. Geradeso wie die Wortvorstellung, so ist auch die Musikvorstellung nicht eine einfache, sondern eine zusammengesetzte Größe, d. h. wir können auch hier willkürlich oder unwillkürlich weitere Vorgänge unseres Organismus associieren, die für sich allein direkt mit der Musikvorstellung nichts zu thun haben. Dieser associative Faktor ist in der Musik noch viel bedeutender als beim Wort, da das Wort als Verständigungsmittel unsere Geistesthätigkeit bestimmt und begrenzt, während Musik begeistert, also die geistige Thätigkeit erweitert. Meine bisherigen Beobachtungen, angeregt durch RIBOTS obenerwähnte Abhandlung, haben mich dazu geführt, auch in der Musik die beobachtenden Personen nach gewissen Typen einzuteilen, je nachdem sie ihre Musikvorstellung mit anderen Vorstellungen zu associieren pflegen.

1. Es giebt Personen, die Musik unwillkürlich in Verbindung mit Gesichtsbildern vorstellen, eine Art type visuel in der Musik. Am deutlichsten wurde mir das kürzlich von einer Dame auseinandergesetzt, die jene Association in so hohem Grade zu besitzen scheint, daß ihre Erzählung in mehr als einer Beziehung interessant ist. Ich bemerke, daß ich jene Dame nicht eigens auf ein Experiment vorbereitete, sondern

daß umgekehrt ihr ganz zufälliges Geständnis mich erst auf die Bedeutung dieser Erscheinung gebracht hat. Der Fall ist folgender: Ich spielte auf dem Klavier den Anfang (ca. 90 Takte) von SAINT-SAËNS „Danse macabre“, den die Dame vorher nicht kannte, sie wußte überhaupt nicht, was ich spielen werde. Als ich beendigt hatte, sagte sie, es sei merkwürdig, daß sie sich, so oft sie Musik höre, sofort bestimmte Landschaften vorstelle, die analog dem Verlauf der Musik sich ändern, entwickeln. Diesmal sah sie zunächst eine Wasserfläche, über der sich dann auf einem Felsen ein beleuchtetes Schloß erhob, auf dessen Balkon eine Dame heraustrat, die der von ferne erklingenden Tanzmusik lauschte. Als ich nach einigen Wochen zufällig wieder dieselbe Komposition zu spielen begann, sah sie zunächst das Meer vom Mond beleuchtet und am Ufer eine Anzahl Fischer, die ein Feuer anzündeten und darum tanzten. Jetzt erst erkannte sie, daß sie die Komposition schon einmal gehört habe, und das brachte ihr wieder das zuerst genannte Bild in Erinnerung. Ich bemerke, daß SAINT-SAËNS selbst zu dieser Komposition durch ZICHYS Bild „Der Totentanz“ angeregt wurde, das mit dem Bilde jener Dame nichts anderes gemein hat, als den Tanz, der ja der stereotypen musikalischen Form wegen nicht zu verfehlen war. Bei SCHUBERTS „Phantasie“, op. 15, 2. Satz (mit der Melodie seines Liedes „Der Wanderer“), sah sie sich in die Nähe der Kathedrale ihrer Heimat (York) versetzt, zu der sie aus einer dunklen Seitenstraße hervorkam; um die Ecke biegend, sah sie plötzlich das helle hohe Fenster derselben vor sich stehen.¹ — Der Einfluß der tiefen vollen Mollaccorde im Anfang jener Komposition und des plötzlichen hellen e-dur, ist in jenem Bilde unverkennbar. In ähnlicher Weise verbindet sie die Auflösung der Dissonanzen in GRIEGS „Berceuse“ (Neue lyrische Stücke, op. 38) mit einem Lichteffect, dem Heraustreten der Sonne aus den Wolken, während sie vorher das Gefühl hatte, daß über dem Obstgarten, den sie sah, ein kalter, unangenehmer Wind wehe.

Ich brauche kaum zu sagen, daß diese Eigenschaft durchaus nicht eine allgemeine ist. Ich selbst verbinde Musik gern mit

¹ Der Text zu jener Melodie lautet im Liede: „Die Sonne dünkt mich hier so kalt, die Blüte welk, das Leben alt, und was sie reden, leerer Schall: ich bin ein Fremdling überall.“

Landschaftsbildern, die mich in der Regel tiefer in eine bestimmte Stimmung versetzen, aber ich bin daran durchaus nicht gebunden; auch entstehen sie selten ganz unwillkürlich.

Noch viel weitgehender ist der Fall jener Dame, die Gesichtsbilder nicht nur in der Phantasie mit Musik associiert, sondern weiße Figuren thatsächlich vor sich sah, sobald Instrumente zu spielen begannen. (Näheres in meinen Ausführungen *Musikalisches Gedächtnis* I. c., S. 237.) Dies ist jedoch ebenso wie die Verbindung der Musik mit Farben eine Eigentümlichkeit unseres Nervensystems, die sich physiologisch erklären, wenn nicht nachweisen läßt, was bei den Verbindungen der früheren Klasse nicht der Fall ist. Eine Übergangsform zu diesem bisher einzig dastehenden Fall bildet ein Beispiel FECHNERS:

„Nach einer Mitteilung von ZÖLLNER verbindet DUBOIS in Berlin mit gewissen Tönen oder Geräuschen sehr bestimmt die Vorstellung gewisser Figuren, z. B. mit langen getragenen Tönen die Vorstellung langer Cylinder, mit der des Donners die eines Haufens sich kugelig wölbender Figuren, mit der von scharfen Tönen die eines fünfspitzigen Sterns u. s. w.“¹ Allerdings handelt es sich in diesem Beispiel bloß um die Vorstellung gewisser Formen, während im ersten Beispiele die Figuren wirklich gesehen wurden, doch liegen vielleicht beiden Fällen nur verschiedene Grade derselben Ursache zu Grunde.

Die rein subjektive Bedeutung dieser Association ist hier ebenso deutlich wie bei der Verbindung der Töne mit Farben. Und doch ist auch hier seit der Erfindung des Farbenklaviers bis auf die jüngste Zeit die Lehre verbreitet worden, daß gewisse Töne geradezu gewisse Farben bedeuten.

2. Eine andere Klasse von Personen verbindet Musik stets mit Bewegungsvorstellungen oder wirklichen Bewegungen (Types musculaires moteurs). Diese Bewegungen selbst können nun verschiedener Art sein, wie denn überhaupt diese Klasse die reichhaltigste ist, die wir kennen. Die vorgestellten oder selbst ausgeführten Bewegungen sind nun entweder

a) solche, die sonst beim Spielen von Instrumenten vorkommen. Insbesondere die Phrasen der mehr hervorstechenden Klangfarben des Orchesters werden vom Musiker kaum anders

¹ FECHNER, *Vorschule der Ästhetik* I. S. 177.

vorgestellt, als mit anschwellenden Backen, gespannten Lippen oder trippelnden Fingern. Daß solche Bewegungen die entschwundene Erinnerung an gewisse Melodien dem Gedächtnis wieder zurückrufen können, ist bekannt. Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß ich manche Stücke ganz gut auswendig spielen kann, wenn auch die bloße Vorstellung derselben stellenweise mangelhaft ist;

b) eine andere Bewegung, die beim Anhören oder der bloßen Vorstellung der Musik sehr häufig ausgelöst wird, ist das Markieren von Takt und Rhythmus; auch dies kann auf die verschiedenste Art geschehen. Die einfachste Art ist jedenfalls das taktmäßige Fußstampfen in allen Nuancen, vom plumpen Aufhauen bis zum leisen Zucken der Zehen. Es ist eine unerläßliche Begleiterscheinung der Musik fast aller Naturvölker und begegnet dem civilisierten europäischen Landmann ebenso leicht wie dem elegantesten Klavier- und Violinspieler im Höhepunkt seines Eifers. Auch die rhythmische oder taktmäßige Bewegung der Kinnbacken ist mir oft eine Begleiterscheinung der Musikvorstellung, ja selbst, wenn ich alle Muskelbewegungen zu unterdrücken mich bemühte, ist es mir noch geschehen, daß ich wenigstens im Takt zu atmen anfang, wobei Stärke und Schwäche der Atmung den Nuancen des vorgestellten Tonstückes verhältnismäßig entsprachen.

Noch deutlicher prägt sich jener Typus aus bei solchen Personen, die Musik nur nach dem Grade schätzen, in welchem sie eine geeignete Begleiterin des Tanzes ist. Es handelt sich dabei nicht bloß um den Tanz als zufällige Begleitung der Musik oder umgekehrt, sondern um die Thatsache, daß eine ganze Reihe von Personen Musik gar nicht verstehen, wenn sie nicht Gelegenheit haben, sie von ihrem Wert für den Tanz aus zu beurteilen. Ich will hier nur darauf hinweisen, daß für zahlreiche Stämme der Naturvölker die Musik nur Tanzmusik ist. Schon LOMBROSO hat den Tanz eine Reflexbewegung der Musik genannt; im Wiener Volksleben sagt man heute noch von einer ansprechenden Musik, sie gehe „in die Füße“. Kann diese Association nicht stattfinden, dann ist in vielen Fällen ein eigentliches Verständnis des Tonstückes und somit seine Vorstellung auch unmöglich.

Auf den Fidschi-Inseln kennen die Eingeborenen eine innige Association zwischen Tanz und Poesie, und stellen

die letztere immer in Form eines Tanzes vor,¹ in welcher Form sie auch von Poesie träumen. Die innige Verbindung von Tanz, Musik und Poesie mag dazu beigetragen haben, doch erwähnt WILLIAMS Musik nicht ausdrücklich, obgleich er von „song“ und „composition“ spricht, die aber, wie aus dem Zusammenhang zu ersehen, nur im Sinne von poetischem Gesang und Gedicht zu verstehen sind. Bei den Asaba-Stämmen am Niger wird die Musik geradezu in Form eines Tanzes erfunden. Der Komponist lauscht seinen Gesang den Waldfeen ab, zugleich mit den Schritten des Tanzes.² Weitere zahlreiche Beispiele von dem innigen Zusammenhang von Tanz und Musik, in Darstellung, wie in der Vorstellung, sind bei Naturvölkern ungemein zahlreich und bilden überhaupt die reichhaltigste und häufigste Association.³

c) Eine weitere sehr wichtige Klasse bilden jene Personen, die Musik stets mit entsprechender Aktion vorstellen und demgemäfs auch darstellen. Sie bilden vielleicht ein Seitenstück zu jenen Leuten, die agierend sprechen und demgemäfs auch Worte mit Aktion vorstellen. So kannte ich einen Herrn mit hübscher Tenorstimme, der, wenn aufgefordert, zu singen, sich aus dem Gesichtskreis der Gäste in ein Nebenzimmer, oder, wenn im Freien, hinter ein Gebüsch begab, um dort ungestört und ungesehen sein Lied erschallen zu lassen. Beobachtete man ihn dann, ohne dafs er es wufste, so sah man ihn die eine Hand am Herzen haltend, die andere hoch erhoben in beständiger Aktion, entsprechend dem Charakter der Musik, singen. LOMBROSO erzählt von einem paralytischen, wahn-sinnigen Patienten, der sich durch einen Sturz aus dem Fenster das Schlüsselbein brach und jede Bandage ganz nutzlos machte, da er tagelang Motive aus dem Troubadour mit sehr hoher Stimme sang und mit unvermittelten rhythmischen Bewegungen des Beckens begleitete.⁴

Nicht selten werden dann diese Bewegungen im Laufe des Tonstücks zu einer vollständigen dramatischen Aktion (Handlung). Dem Komponisten dramatischer Musik begegnen solche Asso-

¹ TH. WILLIAMS, *Fiji and the Fijians*, London 1870, S. 97.

² Capt. DAY, Appendix in MOCKLER-FERRYMAN: *Up the Niger*, London 1892, S. 274.

³ Vgl. mein „*Primitive Music*“, London 1893, Chap. I. u. VII.

⁴ LOMBROSO, *Man of Genius*, S. 206 u. 207.

ciationen bei jeder Gelegenheit. Wenn von Beethoven behauptet wird, daß der sehr charakteristische Anfang seiner Coriolan-Ouverture das entschiedene mutige Auftreten Coriolans anrege (oder wie gesagt wird „bedeute“), so beruht das offenbar auf einer Association mit Aktion. Diese kann dem Komponisten so lebhaft werden, daß sich ihm die rein musikalische Erfindung zu einer Art Drama gestaltet, dessen Darstellung schliesslich die Oberhand gewinnt, wie das schon in Beethovens Pastoral-Symphonie, noch deutlicher aber in seiner 9. Symphonie erkennbar ist, wo er schliesslich thatsächlich einen Darstellungsapparat teilweise zu Hülfe nimmt. An ähnlichen Beispielen aus der Musikgeschichte wäre gar kein Ende; ich muß aber doch bemerken, daß ich nicht jene Fälle im Auge habe, wo der Komponist sich von vornherein vornimmt, eine Handlung in allen Teilen musikalisch zu illustrieren, sondern wo eine solche aus seiner musikalischen Darstellung spontan heraus erwächst. Ich brauche kaum zu erwähnen, wie innig und lebhaft die Musikvorstellung bei Richard Wagner mit dramatischer Aktion verbunden war, so daß für ihn das ganze musikalische Drama ein einheitlicher, organisch zu einem Ganzen verbundener Ausdruck wurde. So eifrig auch der Streit war, der sich um und über ihn erhob, soviel man dabei glaubte, das eigentümliche Wesen der Dinge selbst, der Kunst als solcher zu besprechen, es läuft alles auf die eigentümliche psychische Organisation des Künstlers heraus, die man verstehen muß, um ihn zu begreifen, und um sich und anderen müßigen Streit zu ersparen.

d. Eine weitere Gruppe bilden diejenigen Personen, die Musik nur im Zusammenhang mit Worten vorstellen können, wobei es vorkommen kann, daß auch die entsprechenden Artikulationsbewegungen mit vorgestellt werden. Die weitere Folge ist, daß Gesangsmusik der Instrumentalmusik vorgezogen wird. Derartig vorgestellte Kompositionen verraten ganz deutlich, daß die Musik gewissermaßen am Worte hängt, daß der Melodienbau vollständig von der Struktur und dem natürlichen Rhythmus der Worte abhängig ist, an dem auch nicht die geringste Änderung vorgenommen wird, während sonst gewöhnlich das umgekehrte der Fall ist. Bei Personen, die so vorstellen, wird mit einer Störung der Sprache auch eine solche der Musik verbunden sein. Es muß jedoch bemerkt

werden, daß von dieser Gruppe jene Fälle noch zu unterscheiden sind, in denen uns allen, ob wir nun zu diesem Typus gehören oder nicht, die Trennung des Wortes von der Melodie in einem bekannten Liede schwer wird.

BODENSTEDT erzählt in seiner „Tausend und Ein Tag im Orient“:¹ „Ich liefs des Morgens ein paar Hauptsänger zu mir kommen, um mir einige von den Liedern, welche mich am meisten angesprochen hatten, diktieren zu lassen; es war jedoch unmöglich, die Kerle dahin zu bringen, mir ein Lied Wort für Wort herzusagen. . . . Ich gab ihnen zu verstehen, daß mir für den Augenblick am Gesange nichts gelegen sei, sie sollten die Lieder Wort für Wort hersagen. Sie versuchten nach Kräften, meinem Wunsche Folge zu leisten, aber es war ihnen unmöglich, auf diese Weise einen Vers herauszubringen. Herr, hub endlich der eine an, . . . solche Sachen kann man nicht hersagen, die müssen gesungen werden. So war ich denn genötigt, mir jedes Lied erst achtmal vorsummen zu lassen, ehe es mir gelang, den Inhalt desselben zu Papier zu bringen.“ Ob in diesem Beispiele ein Sprach-Musik-Typus vorliege oder nicht, ist ohne weiteres nicht zu entscheiden. Jeder Musiker hat Lieder, bei denen er die Worte nur automatisch, zur Artikulation gebraucht; ein bewußtes, selbständiges Hersagen des Textes ohne Musik ist ihm dann nicht ohne weiteres möglich.

3. So wie es bei der Wortvorstellung einen type auditif giebt, der sich mit dem bloßen Klangbilde des Wortes begnügt, so giebt es auch in der Musik einen Typus, der Musik als Klang vorstellt. Natürlich ist das vom musikalisch-künstlerischen Standpunkt aus ein inferiorer Typus, von dem man sagen könnte, daß er statt der Musikvorstellung nur eine bloße Tonvorstellung besitzt. Sehr gut beschreibt GRILLPARZER diesen Zustand in seiner Novelle „Der Spielmann“, wo ein Geiger sich damit begnügt, auf seiner Geige einzelne Intervalle oder Accorde lange auszuhalten und sich an solchen Einzelklängen zu erfreuen; zu einer zusammenhängenden Komposition kommt er gar nicht. Solche Leute können einer ganzen Komposition gegenüber völlig ratlos dastehen, aber sie greifen einzelne Accorde, einzelne Klänge und harmonische Wendungen heraus,

¹ *Sämtliche Werke*. Bd. 3, Berlin 1865, 48 Kap. S. 121.

die sie im Gedächtnis behalten und nach deren Schönheit die Komposition schätzen. Sie beurteilen stückweise, doch fehlt ihnen das Band für das Ganze. Offenbar fehlt es an der Ausbildung des Zeitsinns (Taktgefühl); es fällt dann schwer, die Masse der gehörten Töne rhythmisch zu gliedern, sie zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufassen.

4. Eine weitere Klasse von Personen stellt Musik lediglich vor als Tonkombination, als ein formelles Spiel des Intellectes. Sie schätzen weder den Klang als solchen, noch besitzen sie die psychische Lebendigkeit, Musik mit irgend einem Teil ihres Geisteslebens zu associieren, sie irgendwie zu einer wenigstens für das Individuum gültigen organischen Verbindung zu bringen. Kalt und teilnahmslos können sie der Musik gegenüberstehen und sie wie einen abstrakten Gedanken, ein intellektuelles Spiel von Tonfiguren vorstellen. Rein formelle Eigenschaften sind es, die sie an diesem Spiel schätzen, die Kompliziertheit des Spiels nicht minder als ihre Regelmäßigkeit, Überschaulichkeit und absolute Größe. Sie stellen Musik in derselben Weise vor, wie sie etwa logische Schlufsformen überdenken, oder mathematische Formeln ausarbeiten. Eigentlich ist dies nur ein Surrogat künstlerischer Vorstellung, bei dem man durch Verstand ersetzt, was an Phantasie fehlt. Diesen Standpunkt war KANT in Gefahr jeden Augenblick als den einzigen richtigen in der Musik zu proklamieren, und obgleich ihn seine bessere Erkenntnis immer wieder veranlasste, diese Konsequenzen durch unzählige Klauseln zu verdecken, scheint er doch selbst psychologisch die Musik als leeres Figurenspiel vorgestellt zu haben. Auf diesen Standpunkt sank HERBART thatsächlich herab, dessen „Ästhetik“ mir immer als der kläglichste Versuch erscheint, die künstlerische Impotenz durch mühsame Anstrengung des Verstandes zu vertuschen, die Empfindung durch die Regel zu ersetzen. Nicht selten wird die Leere und absolute Nutzlosigkeit eines solchen Standpunktes deutlich empfunden und dann Musik entweder verworfen oder künstlich mit einem willkürlichen Inhalt in jede Verbindung gebracht. Auf diesem letzteren Standpunkte stehen die Chinesen, für die Musik ein Begreifen, Verstehen eines bestimmten, ein für allemal festgesetzten Inhaltes ist, der mit bestimmten Tonfiguren verknüpft wird. Sie ist also psychologisch etwas ganz anderes, als unsere Musik.

Aber auch wer an bloßem Figurespiel wirklich Gefallen findet, kommt mit seiner Musikauffassung nicht weit, er bleibt in einer beschränkten Anzahl von Kombinationen leicht stecken, über die er nicht hinauskommt, da die Zahl der Kombinationen für jeden Musiker, der wirklich nur als Figurespiel vorstellt, immer nur eine beschränkte ist. Aus dieser Klasse rekrutieren sich die „Konservativen“ in der Musik. Indessen, wir dürfen auch ihnen nicht unrecht thun, denn ganz ohne Begeisterung, ohne innere Wärme brauchen auch sie nicht zu sein. So wie der trockenste Theoretiker an reiner Verstandesarbeit sich begeistern kann, wie man an wissenschaftlichen Arbeiten mathematischer Lehrsätze sich erbauen kann, obgleich das gewiß nicht der Zweck jener Arbeiten ist, so kommt man auch bei rein verstandesmäßiger Verfolgung von Tonkombinationen, auf dem Umwege des Intellectes, indirekt, zu der für die Wirkung jedes Kunstwerkes unentbehrlichen Begeisterung. In solchen Fällen ist die Musikvorstellung eigentlich ein abstraktes Denken, wie es der mathematische Lehrsatz ist, und man gewinnt allenfalls den Eindruck, daß die innere Gefühlwärme zwar eine Erhöhung des Vergnügens, aber durchaus kein charakteristischer Bestandteil der Kunstauffassung ist, wie es HERBART thatsächlich gelehrt hat. Wie verschieden muß aber dann der Einfluß einer Geistes- oder Sprachstörung auf den musikalischen Ausdruck sein, wenn die Musikvorstellung sich aus so verschiedenen Elementen zusammensetzen kann, wie wir dies in den bisher besprochenen Gruppen gesehen haben.

3. Schlussfolgerungen.

Die eben erwähnten Typen der Musikvorstellung sind durchaus nicht streng voneinander geschieden, sie schliessen sich nicht immer aus, noch ist ein und dasselbe Individuum stets an denselben Typus gebunden. Namentlich wird jener Typus, dessen Vorstellung mit dramatischer Aktion associiert ist, von hier aus ebenso leicht weiter associieren, als die dramatische Aktion überhaupt ein Associationscentrum im besten Sinne des Wortes ist. Immerhin: einem oder dem anderen Typus giebt jeder der Regel nach den Vorzug.

Die Frage, welcher Typus unter Musikern und Laien der häufigste sei, ist ungemein schwer zu beantworten, da nirgends

feststeht, wo die musikalische Begabung anfängt und wo sie aufhört, und somit alle Statistik und tabellarische Übersicht ungenau wird, wenn derartige Vorfragen sich ohne *petitio principii* nicht erledigen lassen.

Auch ein Versuch, die musikalischen Vorstellungstypen auf verschiedene Nationen zu verteilen, kann kaum anders als in allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben. Exakte Abgrenzungen könnte selbst der sorgfältigste statistische Versuch nicht ergeben, und alle Abweichungen von der Vollständigkeit sind als Spekulation ebenso wertvoll oder gefährlicher als die Spekulation ohne tabellarische Übersicht. Auch hier wird eine beständige Beobachtung der Wirkung der Musik auf das große Publikum einen sicheren Aufschluß geben als eigens dazu aufgestellte Massenexperimente.

Viel näher liegt schon eine Entscheidung in der Frage, ob nicht gewisse Typen der Wortvorstellung mit solchen der Tonvorstellung zusammenhängen. Bei der Wortvorstellung ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß der *type auditif* der Abstraktion und Spekulation näher steht als der *type visuel*, vorausgesetzt, daß der letztere in Bildern, nicht etwa in geschriebenen Worten vorstellt. Auch bleibt zu erwägen, ob nicht der *type motrix* der Wortvorstellung mit dem *type motrix* der Musikvorstellung zusammenhänge. Zu ganz sicheren Resultaten über diesen Zusammenhang bin ich bisher nicht gekommen, zumal mir bei direkten Fragen und Experimenten die Auskünfte nicht immer zuverlässig genug erscheinen. Ich ziehe es vor, Personen über ihre Musikvorstellung auf Umwegen zu befragen und den richtigen Moment dazu bei Gelegenheit abzapfen, da sonst der Einfluß der „pathologischen Lüge“ (die DELBRÜCK so meisterhaft geschildert hat) zu viel in die Quere kommt. Als vorläufige Vermutung aber will ich mitteilen, daß ein zu konkretes Vorstellungsleben der musikalischen Begabung nicht günstig zu sein scheint. Ich meine nicht, daß Musik konkretes Vorstellen ausschließt; jedermann kann sich mit einem besonderen Vorsatz in irgend einen Vorstellungstypus einleben, aber die ungezwungene durchschnittliche Vorstellungsweise ist dem Musikleben günstiger, wenn sie nicht zu konkret ist.

Was ist also die eigentliche regelmäßige Vorstellungsweise des musikalischen Menschen? Wenn ich mir erlauben darf,

mit diesem Begriff überhaupt zu operieren, so möchte ich sagen, daß der Musiker und Nicht-Musiker durchaus nicht qualitativ ganz verschieden vorstellen müssen, beide associieren, aber die Associationen haben bei beiden eine verschiedene Bedeutung. Meine Erfahrung hat mich durchaus nicht überzeugt, daß das Vorhandensein von Associationen das entscheidende Merkmal bei Musikvorstellung des Unmusikalischen sei. Ich würde im Gegenteil sagen: je reicher die Association, desto tiefer und inniger der geistige Anteil. Beim Unmusikalischen ist diese Association durchaus nicht reich, sie geht von einem bestimmten Bild (oder einer Aktion, einem Gefühle) aus und bildet es, den Phasen der Musik folgend, weiter aus. Hat die Musik aufgehört, dann bleibt das Bild, die Association, im Gedächtnis zurück, an ihr hängt das Vergnügen; von dem Tonbild, der Musik, weiß der Unmusikalische nichts mehr, sie ist dem Gedächtnis entschwunden. Ein Unmusikalischer, der der Musik nicht das geringste Interesse abzugewinnen vermochte, erzählte mir, er versuche künstlich und absichtlich sich in eine bestimmte Scene zu versetzen, die dem Titel des Stückes beiläufig entspricht, und findet dann ein bescheidenes Vergnügen daran, diese Scene zugleich mit den dynamischen Änderungen der Musik auszuarbeiten. Von der Melodie weiß er nachher nichts, und auch während der Aufführung unterscheidet er nicht, ob falsch gespielt wird oder nicht. Eine nicht sehr musikalische Dame sagte mir, sie associiere unwillkürlich, merke sich auch Melodien, wenn auch nur schwer und ungenau. Erkennt sie eine später nochmals vorgespielte Melodie wieder, dann kommt auch das alte Associationsbild wieder zum Vorschein. Die Association ist also eine sehr bestimmte, und sie ist auch das Element, das sich dem Gedächtnis schärfer, leichter einprägt. Der Musikalische mag in einem gegebenen Falle ähnliche Associationen haben, nur reicher, rascherem Wechsel unterworfen, ohne daß sie den ausschließlichen Eindruck bilden würden, so daß, wenn die Musik aufhört, diese selbst im Gedächtnis zurückbleibt, während die Association vergessen wird. Sie mag völlig verloren gehen und nichts anderes zurückbleiben, als die Thatsache des ungehemmten Laufes der Vorstellungen, die uns das Gefühl des Wohlgefallens verschafft. Da nun von konkreten Eindrücken nichts anderes übrig ist, als das Tonbild selbst, knüpft sich auch das Wohl-

gefallen an dieses, und wir sagen: die Musik war schön. Dafs bei einer Wiederholung derselben Musik auch dieselben Associationen wiederkehren, ist durchaus nicht nötig, im Gegenteil, bei der Verschwommenheit der ersten Bilder ist deren genaue Wiederkehr geradezu ausgeschlossen. Immer neu gestaltet der unerschöpfliche Reichtum des musikalischen Geistes die herrlichen Blüten, die seinem Leben entspringen. Während der Musikalische an das Tonbild associiert, sucht der Unmusikalische einen Kern, an den er die Musik associieren kann. Ersterer ist ihm Hauptsache, während dem Musiker das Tonbild so überwiegt, dafs er von allen Associationen gar nicht spricht, weshalb man so häufig glauben kann, er habe überhaupt keine. Allerdings sind die so geschilderten Fälle Extreme, die selten vorkommen, aber zwischen ihnen bewegt sich die unendliche Reihe musikalischer und unmusikalischer Personen, deren Vorstellungen je nach dem Grade ihrer Befähigung nach dem einen oder anderen Extrem hinneigen.

Die individuelle Verschiedenheit unserer Musikvorstellung erklärt auch den erbitterten Streit, den verschiedene Parteien der sogenannten Musikästhetik so lange Zeit völlig aussichtslos geführt haben. Die Frage, ob Musik überhaupt ein Ausdruck bestimmter Gefühle und Gedanken sei, ob und was sie darstelle, hat jeder Musikästhetiker aus dem eigenen psychischen Bewusstsein heraus beantwortet, dessen Resultat für ihn absolut sicher, für andere aber unverständlich, wenn nicht geradezu lächerlich sein mußte. Alle die Auslegungen und Deutungen von Musikstücken, so interessant sie vom psychologischen Standpunkte sind, sind, objektiv betrachtet, vollkommen wertlos, weil sie nichts anderes wiedergeben, als die rein subjektive Form der Musikvorstellung. Mehr als jede andere Form der „Philosophie“ trägt die Musikästhetik den Stempel des individuellen Geistes, dessen Produkt von dem Moment an jede Bedeutung verliert, wo es sich als objektive Wissenschaft kundgiebt. Diese kann nichts anderes sagen, als dafs Musik in uns Vorstellungen oder Gefühle veranlaßt; aber der Hörer muß es sein, der ihnen den Inhalt giebt, der sie aus der Fülle seines Bewusstseins weiter ausstattet. Wie diese Ausarbeitung erfolgt, das läfst sich weder voraussagen, noch durch direkte Vorschriften (Programme) von außen beeinflussen, diese würden nur den inneren Proceß stören und seine subjektive Innigkeit abschwächen.

Die Musikästhetiker aber und Komponisten werden sich besser verstehen, wenn sie den subjektiven Charakter der Musikvorstellung erkennen und sich gegenseitig damit ungeschoren lassen, das Spiel des eigenen Geisteslebens als wertvollen unentbehrlichen Schatz für das Musikverständnis einander aufzudrängen oder gebieterisch zu verlangen, daß die ganze Welt ihre Musikvorstellungen auf jenen emotionalen Gefrierpunkt herabsetze, dessen Phantasielosigkeit allein die rein theoretische Betrachtung der Tonformenspiellerei als solcher ermöglicht. HEGELS und HERBARTS Systeme und Schulen werden als Vertreter dieser beiden Typen immer psychologisch interessant, aber hoffentlich nicht länger als allgemeine Wahrheiten wirksam bleiben.

Im Anschluß an die Analyse der Musikvorstellung dürfte schließlicly noch eine Frage zu besprechen sein: die nach dem Ursprung der Musik. Ich glaube, daß wir auch hier nur deshalb so verschiedene Antworten erhalten haben, weil jedermann den Gegenstand sozusagen psychologisch beantwortete, d. h. den Ursprung der Musik dort suchte, wo sein eigenes Vorstellungsleben die stärkste Association vorfand. So fand der eine den Ursprung der Musik in der Sprache, der andere in dramatischer Aktion, im Tanz, der dritte in Gefühlen (wobei das Liebesgefühl die Hauptrolle spielte). Hier handelte es sich jedoch nicht darum, aus welchen Elementen im Individuum die Musik heutzutage hervorgeht, wo sie schon längst entstanden ist, es muß gezeigt werden, welches dieser associativen Elemente seit jeher vorhanden und für die Weiterentwicklung der Musik am günstigsten war. Es kann ja möglich sein, daß bei irgend einem primitiven Volksstamm die originale Tonproduktion nur in Verbindung mit der Sprache vorkommt (hauptsächlich als Recitativ), oder nur als intellektuelle Tonspielerei (Verstandeskombination), thatsächlich ist dies auch bei manchen Naturvölkern der Fall, aber in beiden Fällen zeigt sich die Tonproduktion nicht entwicklungsfähig, eine Tonkunst in unserem Sinne ist auf diesem Wege nicht produciert worden, obgleich die anderswo schon erfundene so genossen werden kann. Thatsächlich kommt schon bei den musikalisch begabtesten Naturvölkern die Musik in Verbindung mit dramatischer Aktion am häufigsten vor. Diese Aktion hat auf primitivster Stufe immer die Form des Tanzes. In der ganzen Musikgeschichte bis auf

den heutigen Tag geht denn auch der größte Fortschritt, der entschiedenste Schritt nach vorwärts immer von der dramatischen Musik aus, sei es nun direkt Opernmusik oder Instrumentalmusik mit starken dramatischen Associationen. Diese dramatische Aktion in ihrer primitivsten Form ist, wie gesagt, rhythmische Bewegung, d. h. — psychologisch gesprochen — es ist das Taktgefühl (der Zeitsinn), aus dem die Musik hervorgeht. Die Richtigkeit dieser Thatsache wird nicht verdunkelt durch jene Fälle von Aphasie, bei denen es sich herausstellt, daß die Musikvorstellung und -Produktion wesentlich aus anderen Elementen zusammengesetzt war.
