

Schlußwort zum „Absoluten Gehör“ 58

von Otto Urbach, Dresden.

Ich kann dem mir freundlichst zugebilligten Schlußworte nichts Besseres an die Spitze stellen als den schönen Ausdruck Friedrichs des Großen: „Ich suche nur die Wahrheit; ich achte sie, wo ich sie finde und ich unterwerfe mich ihr, wo sie sich mir zeigt.“ Es erfüllt mich mit Freude, daß meine Ausführungen so viel kluge und interessante Bestätigung gefunden haben, und es wäre mir die größte Genugthuung, wenn sich weitere Kreise mit der Frage der Gehörbildung befäßen; die Kluft zwischen unsern modernen Künstlern und dem deutschen Volke, die so viele hoffnungsvolle Talente an der Gärte des Lebens scheitern läßt, würde gewiß kleiner werden, wenn zu dem un- leugbar warmen Gefühl unseres Volkes für Musik eine größere Auf- nahmefähigkeit durch ein geschultes Gehör träte, sei es nun absolut oder relativ, denn natürlich unterschreibe auch ich den Sag Herrn Dr. Altmann's, daß der seelische Gehalt der Musik nicht das ab- solute Ohr zur Voraussetzung hat.

Dagegen muß ich mich gegen seine Anschauung wenden, daß Stöckmunkalische das absolute Gehör haben könnten, ebenso gegen die, daß etwas angeboren sein könnte, das nicht in irgend einer Weise vorbereitet ist. Komponieren am Klavier ist kein Beweis für mangel- des relativen oder absoluten Gehör, sondern eine Gewohnheit, die bei manchen in ihrem Bedürfnis nach lebendigem Klange ihre Ursache hat. Ebensovienig können im Nachlaß aufgelobene Stimmgabeln als ein solcher Beweis dienen; ich muß hierzu auf das in meiner Abhandlung über Viertelöne, Hahnenschrei und Lokomotivpfeiff Ge- sagte zurückverweisen. Zu Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schu- mann, Mendelssohn tritt nach dem Zeugnis der beiden Vizianer G. d. Neuf und Vertaub Roth auch Franz Liszt, wie ich ver- mutet hatte, als Besitzer des absoluten Gehörs. Der herrliche Brief Mendelssohns an Moscheles vom 21. März 1840 spricht gewiß auch mit davon.

Ich freue mich, daß die so wichtige Erkenntnis, daß das absolute Gehör eine besondere Art des musikalischen Gedächtnisses sei, die ge- wichtige Zustimmung eines Mannes der ärztlichen Wissenschaft ge- funden hat. Diese Erkenntnis erfährt eine Bestätigung durch die merk- würdige Tatsache, daß manche Geiger absolut hören bis zur unteren Grenze ihrer Violine; alles was unter der G-Saite erklingt, fassen sie nicht mehr ohne überlegen zu müssen auf. Und ist es etwas so Seltsames, daß das Ohr ein Gedächtnis für sich haben soll? jeder Instrumentalist weiß, daß seine Finger oft ein getreueres Gedächtnis haben, als, um mich populär auszudrücken, sein Kopf; man veruche nur einmal Fingerläge ohne Hilfe der Finger aufzuschreiben. Auch in diesem Falle werden Bewegungseindrücke im Zentralorgan getreu- lich aufbewahrt, ohne dem Bewußtsein immer gegenwärtig zu sein.

Die Erkenntnis des absoluten Gehörs als Gedächtnis bietet die einzig zutreffende Erklärung für die Tatsache, daß es mit dem musikalischen, d. h. seelischen Gefühl nichts zu tun hat, und daß es gar manchmal bei recht geringer Begabung anzutreffen ist. Seine augenfällige Ueberlegenheit aber über das sogen. relative Gehör hat mir folgender Versuch bewiesen: Ich stellte begabte, mit Kompositionspreisen und Reisezeugnissen des kgl. Konservatoriums ausgezeichnete Schüler mit relativem Gehör Anfängern mit absolutem gegenüber, die noch tief in den kleinen Präludien von Bach steckten; während jene schon durch einfache Modulationen irreführt wurden, gaben diese getreulich Töne und Tonarten an, so daß ich zu dem Resultat kommen mußte: Das relative Ohr kann Vorzügliches leisten bei bekannten Werken, unbekanntes dagegen kommt es nur bei fortgesetzter Schulung und starker Konzentration nach, während ein Vorzug des absoluten Gehörs gerade darin liegt, daß die Erkenntnis von Tonarten und Modulationen ohne jeden Denkprozeß vor sich geht, also sich keineswegs störend vorbrängt.

Wenn ich hier von Modulationen rede, meine ich allemal die einzelnen Akkorde; ich möchte mich nicht dem Mißverständnis aussetzen, als traute ich jedem Anfänger mit absolutem Gehör zu, Tonaltitäten theoretisch angeben zu können. Dies ist Sache der Harmonielehre und etwas, über das sich unter Umständen nicht einmal die Theoretiker einigen. Aber es ist doch für alle Theorie ein unbestreitbarer Vorzug, wenn der Schüler Drei- und Vierlänge, und sei es in einzelnen Tönen, zu erkennen vermag.

Gegen ein anderes Mißverständnis muß ich mich ebenfalls verwahren, dessen mich Herr Ludwig Riemann zeihet. Ich habe allerdings mit dem Ausdruck „richtig hören“ nicht an akustisch oder mathematisch genau hören gedacht, nicht an „rein“ melodische oder „rein“ harmonische Stimmungen, sondern an unser Tonsystem, in dem unsere Komponisten komponieren, unsere Ausübenden musizieren. Eine Parallele sei mir erlaubt: wir sprechen von Sonnenauf- und -untergang, obwohl wir ganz genau wissen, daß die Sonne weder auf- noch untergeht, und wenn mich ein Wohlmeinender auf die hübschen Mädchen der Pragerstraße in Dresden aufmerksam macht, komme ich ihm nicht mit dem Einwand: aber Vetter, Sie wissen doch von keiner, ob sie die griechischen Schönheitsmaße hat; ja, das freundliche Kompliment, das mir Herr Riemann macht, meine Gedanken seien angenehm zu lesen, möchte ich mit dem Scherze ablehnen, daß man Gedanken überhaupt nicht lesen könne.

Wenn ich den Spuren Herrn Riemanns folge, so begeben sich mit ihm auf das interessante Gebiet der Intonation. Jedem Musiker ist bekannt und jeder kann sich leicht davon überzeugen, daß derselbe Ton als Grundton, Terz, Quinte u. eine andere Tonhöhe hat; sogar auf dem Klavier kann man dies heraushören, der betreffende Ton klingt bald zu hoch, bald zu tief. Welch ein Genuß ist ein vorzügliches Streichquartett mit seiner absoluten Reinheit! und nun lasse man dieses selbe Streichquartett ein unbekanntes modulationenreiches Werk mit nicht selbstverständlicher Tonsprache probieren; jeder wird seine Stimme melodisch rein spielen und das Ganze wird unerträglich unrein sein — bis die vier Künstler das Werk kennen und nun intonieren, d. h. jeden Ton in seiner Beziehung zum Akkord auffassen. Zu dem von Herrn Riemann gegebenen Notenbeispiel (in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs) habe ich zu bemerken, daß die Durterz die zu tiefe Quinte unmerklich aber bestimmt in die Höhe treiben würde, wodurch die Schwankungen ausgeglichen werden; ein Sinken um einen Halbton halte ich deshalb auch im reinen Gesang für ausgeschlossen, jedenfalls bei Sängern mit absolutem Gehör.

Man lese darüber in der „Musiktheorie“ des von Herrn Riemann gegen mich zitierten Joach. Steiner nach, z. B. S. 41: „Die richtige Ausführung der Pilgerchöre in Tannhäuser ist eine ganze Kette von Intonationswundern. Der Verfasser glaubt sogar mit Recht behaupten zu können, daß speziell in diesem Falle ein rein gestimmtes, begleitendes Instrument eher schaden als nützen könnte. Es ist für tüchtige Musiker viel leichter, sich gegenseitig in der elastischen, freien Intonation zusammenzufinden, als auf die starren Töne einer festen Stimmung hinzuhören.“ Siehe auch S. 1: „Das Experiment beweist, daß alle Theorien über reine Stimmung mit der wirklich stattfindenden Kunstausübung im Widerspruch stehen.“

Bei der Intonation spielt das „scharfe“ Ohr eine wichtige und entscheidende Rolle; das wird kein Einächtiger Herrn Riemann bestreiten; nur wird es seinem Besther nicht viel nützen, wenn er z. B. aus dem Stregreif begleiten soll; es sei denn — er habe das absolute Gehör.

Die Frage der geänderten Stimmungen, die Herrn Lieblicher zu einer amüsanten Bosheit veranlaßt hat, ist keine Frage des absoluten Gehörs. Nicht dieses, sondern die Bezeichnungen haben sich geändert.

Und ist es denn nun so unbedingt nötig, daß ein jeder relativ, scharf oder gar absolut höre? — Gewiß nicht, es ist ja auch nicht nötig, daß ein jeder Musik treibe.

