

Hans Pfitzner:

Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz

Ein Verwesungssymptom?

Verlag der Süddeutschen Monatshefte München
1920

Druck: Kastner & Callwey, München.

DE KURT SINGER
Rankestr. 15.

**Pfizner / Die neue Aesthetik
der musikalischen Impotenz.**

I.

„Schön ist häßlich, häßlich schön.“
(Shakespeare)

Wenn man ein Schöpfertum in der Musik nicht glattweg verneint — und es verneinen hieße die gesamte Musik als Kunst verneinen —, so ist die Impotenz der größte Gegensatz, der innerste Feind desselben. Nennen wir die Fülle, Schönheit, Vollendetheit, Höhe, Eigenart, das Sympathischsein eines Produktes der musikalischen Kunst das Gute im Sinne derselben, so gibt es dementsprechend vieles, was wir schlecht im gleichen Sinne nennen. Aber der Inbegriff alles dieses Schlechten ist die Impotenz, die Unfähigkeit, wahrhaft zu zeugen und gebären, die Inspirationslosigkeit.

Talentlosigkeit ist die Unmoral der Kunst. Alles andre ist irgendwie hinzunehmen, zu verzeihen. Ist ein Walzer gut gelungen, in guter Stunde talentvoll komponiert, gefällt seine Melodie, sein Aufbau, beglückt er, wie er da ist, irgendwen, sei es, wer es wolle, wirklich und wahrhaftig, so hat er durchaus seine Existenzberechtigung im Sinne der Kunst schlechthin bewiesen; wenn auch, vollberechtigt, der für höhere Kunst Empfängliche sich von jener ganzen Sphäre als etwas ihm Fremdem abwenden wird. Desgleichen wird etwa der Deutsche, dem einmal die Sprache Beethovens, Schumanns, Wagners ans Herz gegriffen hat, gewisse italienische und französische Opern — irgendeinen Gounod,

Thomas, Puccini — einfach nicht hören können, aber, wenn er ehrlich und urteilsfähig ist, zugestehen, daß sie in das Reich der Kunst irgendwie gehören, wenn auch nicht in seine Provinz; für ihn sind sie etwas „Schlechtes“ — mit Recht; sie sind ihm menschlich widerlich, aber es gibt Menschen, deren Mentalität und Kordialität mit der jener Werke übereinstimmt, und für diese bedeuten sie eine Art wirklichen Kunstgenuß, weil eben eine gewisse Potenz, eine Notwendigkeit im Entstehen, gespürt wird, die stets ihr ehrliches Publikum findet, weil es Talentprodukte sind. Den oben gewählten Beispielen ließen sich noch viele andere anreihen, die von einem gewissen sublimen Kunststandpunkte aus, mit Berechtigung, als minderwertig und schlecht abzulehnen sind, aber dennoch ein Gefühl der Duldung, ja Achtung erfordern und durchsetzen, solange dieses „Schlechte“ nicht an das innerste Heiligtum alles Kunstentstehens rührt, nämlich an die Potenz, die Fähigkeit und Notwendigkeit, Lebensfähiges hervorzubringen, zu zeugen und zu gebären. Das wahre Bedürfnis, d. h. die Fähigkeit und Notwendigkeit, hervorzubringen, hat immer in der Welt ein Supplement des wahren Bedürfnisses, aufzunehmen. Nicht zu verwechseln mit dem „Kunstinteresse“, welches in Wahrheit nach andern Dingen als Kunst geht, dem unwarren Bedürfnisse des Bildungsfnobs und schlimmerer Gattungen, die unfähig sind, irgendwie zu verstehen und zu genießen, die alles fressen, so wie Hunde, heute den Beethoven, morgen den Kandinsky verschlingen. Ich bin keiner Kunst gram, die ein wirkliches, ehrliches Publikum hat. Ist das Publikum als solches echt, so bin ich überzeugt, daß

auch dessen Kunst echt ist. Ein solches Verhältnis kann man ablehnen, ja bekämpfen — aber nie kann man darüber ergrimmt sein.

Alle Grade aber der moralischen Indignation durchläuft man, wenn einem die Impotenz entgegentritt. Dies wird mir jeder zugeben, der ein wahres Verhältnis, das will heißen: Liebe zur Kunst hat, und genug Verstand, zu wissen und zu finden, was Impotenz ist und wo sie sich zeigt. Und zwar wird die moralische Ablehnung sich desto stärker einstellen, je höher die Sphäre ist, in welcher die Impotenz sich breit macht. Steht man vor dem Schaufenster einer geringen Musikalienhandlung und sieht die Auslage bedeckt mit Couplets und Walzern, so macht man, daß man weiterkommt, nicht neugierig, zu wissen, ob sich hinter dem Titelbilde ein guter oder schlechter Galopp verbirgt, und ob es auch in jenen Sphären ein Oben oder Unten gibt. Aber wenn in denselben Räumen, wo der Lohengrin sonst erklingt, man ein Etwas anhören muß, dessen jeglicher Takt einem entgegenruft: „nichts“, wo ein großer Apparat aufgewendet ist, um vier Stunden lang „nichts, nichts, nichts, nichts, nichts“ zu sagen mit der Prätention Nahrung für Geist, Herz, Seele zu sein, und verglichen zu werden mit den größten und beglückendsten Leistungen menschlichen Geistes, verlangt die Seele nach Brot und man bietet ihr Stein — so ist es bei den Wissenden aus mit der ruhigen Ablehnung einer künstlerischen Erscheinung und das Gefühl springt über in den Bereich der reinen Empörung. Denn ohne großen Schwindel gewinnt dergleichen nicht Scheinleben, Boden und Geltung, auch nicht kurze Zeit; es lebt von der Lüge wie von

Aas, von der eigenen wie derjenigen der Zeit und Mode, der Helfer und Macher, der Betrüger und der Betrogenen. Dabei ist es, vom strengen und eigentlichen Kunststandpunkte aus, ganz gleichgültig, wie der Impotente, menschlich betrachtet, im einzelnen Falle dazu kommt, sein Notenpapier zu beschreiben. Es mag moralisch eine edlere Beschäftigung sein, eine miserable Sinfonie zu schreiben, als Skat zu spielen oder in die Amorale zu gehen; aber von dem Momente an, wo solch ein Produkt als Kunst gelten soll, entschuldigt nichts mehr sein Dasein und ist es im Sinne der Kunst verderblich und verächtlich.

Von eh und je hat sich die Impotenz breit gemacht und, unter anderem Schlechten, lebendiger Kunst den Weg versperrt. Das war so und wird immer so sein. Daß aber sie als das eigentlich Vernichtende für einen Komponisten von je angesehen wurde, dafür zeugt, daß, wo immer die Palme ihm aberkannt werden soll, ihm gerade eben dieser Mangel — wenn man die Terminologien richtig deutet — vorgehalten wird; man braucht nur zum Vergleich an den Dichter, an den Maler, an andere Künstler zu denken, denen jener Vorwurf nie gemacht wird. Die allerneueste Zeit ausgenommen — (siehe den Titel dieser Schrift) —, geht durch alle musikalisch-ästhetische Kritik, die mir je zu Augen und Ohren gekommen ist, ob zu meinen Lebzeiten geschrieben, oder der weiteren Vergangenheit angehörig, wie eine Selbstverständlichkeit die Anschauung, daß „Melodielosigkeit“ das Todesurteil für den Musiker mit schöpferischen Aspirationen ist. Diese selbsttätige Identifizierung von Impotenz und Melodielosigkeit als Zeichen der Ungeniali-

tät, des Nicht-Auserwähltheits, und von Potenz und Melodienreichtum als das der Genialität ist wohl zu beachten und im tiefsten Grunde richtig. In dieser Empfindung treffen sich die Ansichten des weltumspannenden Philosophengeistes und des musikliebenden Laien, des Kritikers von anno 1700 und 1900, des gar nicht und des zu tiefst Nachdenkenden, kurz jedes, der nicht von leerer, nichtsagender Musik gequält sein will. Und aus dieser richtigen Empfindung heraus ist die „Melodielosigkeit“ immer bekämpft worden. Nur daß — und das ist eben der Zeiten Spott und Geißel — die Anwendung immer falsch gewesen ist, d. h. die falsche Anwendung immer zeitlich gesiegt hat, und die ad maiorem Dei musicae gloriam gerichteten armen Kezer sich später als die richtigen Heiligen herausgestellt haben, mit einem Heiligenschein unverwelklicher Melodien um das Haupt. Charakteristisch ist, daß man alles andere sonst zu Lobende — allerhand Kunstfertigkeit, Geist — jenen armen Sündern stets zuerkannt hat, als etwas, worauf es erst in dritter und vierter Linie ankomme, gegenüber dem ewig Schönen, Einfachen, Ungesuchten — also dem „Gekommenen“, Göttlichen, Einfallsmäßigen.

So ging es allen unsern deutschen großen Meistern. Meisterschaft wurde wohl diesen auch zugestanden, auch wohl Bedeutung und Begabung, aber immer hingewiesen auf etwas Höheres, Ideal-musikalisches, was jene — so hieß es — nicht erreichten, was sich unter hundert Namen verbarg, was aber alles auf das „Einfache“, „Schlichte“, „Verständliche“, „Ewigschöne“ herauskam — man wollte neue Melodien hören, man vermißte (in meiner Sprache) Potenz, Einfälle. Selbst wenn man

diese nicht absprach, so folgte sicher der Vorwurf des Irrweges, auf dem sich das Talent befinde, des „Gesuchten“, allzu „Künstlichen“; man hielt (und hält) alles für gesucht, was man nicht verstand, man verstand alles nicht, was nicht „Melodie“ war, und man hielt alles für Nicht-Melodie, was — Melodie war, weil sie neu war. In diesem Sinne wurde Franz Schubert noch ziemlich lange nach seinem Tode als nur kühner Harmoniker hingestellt, Rossini gegen Beethoven, Monsigny und Philidor gegen Mozart, Mendelssohn gegen Schumann, Raff gegen Brahms, Gott weiß wer gegen Chopin ausgespielt, von Wagner ganz zu schweigen. Ich bin um die Jahrhundertwende von Berliner Kritikern auf dem Altar der Melodie grausam geschlachtet worden; alle 25—30 Zeitungen waren einstimmig im Urteil, daß der melodische Gehalt meines Trios op. 8 „gleich Null“ sei, daß meine Eichendorfflieder op. 9 bloß „schematische Gebilde“ seien, ohne jede Beziehung zum Gedicht, und von dem „Vorspiel“ [dem Bühnenvorspiel, dem eigentlichen I. Akt] der „Rose vom Liebesgarten“ sagten sie, daß das einzige, was mir eingefallen wäre, das langgezogene fis des Anfangs sei.

Das ist nun für die armen Betroffenen traurig und verdirbt ihnen das Leben. Aber der über sie hinaus verfühnende Gedanke ist doch der — oder ist's gewesen —, daß der Irrtum, wenn auch mit gewisser gesetzmäßiger Regelmäßigkeit, doch nur den Einzelfall, das jedesmalige, die zeitliche Person betraf, dagegen das Prinzip, das Axiom unberührt ließ, in welchem die ganze vernünftige Welt einig war: Musik müsse schön sein, Melodie haben. (Daß in der Musik „schön“ mit „originell“ in

bestimmtem Sinne gleichbedeutend ist, das muß einmal ausführlich und für sich behandelt werden.)

So war es, vom Anfang unsrer Kunst an, bis jetzt. Nun aber, in diesem Moment des Weltgeschehens, welches das Unterste zu oberst kehrt, und wo Dinge Faktum werden, die früher den Gedankenkreis nicht betraten, — nun aber geschieht auch etwas in unsrer heiligen Kunst, was früher undenkbar war: die musikalische Impotenz wird in Permanenz erklärt, theoretisch gestützt. Musik braucht nicht mehr schön zu sein. Der Komponist braucht keine eigenen Einfälle mehr zu haben.

Ihr glaubt es nicht? — Ihr habt es alle schon gehört, nicht ganz so unverhüllt, aber doch fast mit denselben Worten, und dem Sinne nach durchaus so, und habt es — fürchte ich — geglaubt. Denn was glaubt man nicht alles, wenn es ungeniert und geschickt vorgetragen wird?

Vorbereitet war es lange schon und mußte so kommen; denn eine beständig gepflogene Praxis führt schließlich zur Aufstellung der Theorie derselben; man kann nicht schlechtes Zeug propagieren, aufdrängen, gelten lassen und das Gute zurückdrängen und diskreditieren, ohne daß nicht eines Tages die Parole deutlich erklingt: „Schön ist häßlich, häßlich schön.“ Auch hängt es — dies sei einstweilen nur flüchtig berührt — eng mit den oben erwähnten Weltereignissen zusammen. Aber ungeniert, laut und bewußt ausgesprochen wird es erst in letzter Zeit; und zwar ist der Hauptredner und Wortführer dieser Strömung heute Herr Paul Bekker, Musikkritiker an der „Frankfurter Zeitung“.

Wenn ich mich im folgenden mit ihm beschäftige, so geschieht es nicht, um seine Schriftsteller- und Kritiker-tätigkeit im engeren Sinne anzugreifen. Dazu hätte ich vor allen Dingen persönlich ja kaum Veranlassung; denn, obwohl er, seit einer gewissen Zeit, mich nicht mehr für voll nimmt, ist seine Ablehnung fast noch als Gefolgschaft zu betrachten gegenüber der radikalen Diskreditierung seitens dem Gros jener Berliner Kritiker, einer Macht, die, zusammen mit dem Verhalten der dortigen einstigen Hoftheater-Intendanz, meinen Weg zwar nicht ändern und endigen, wohl aber ein halbes Leben hindurch erschweren und aufhalten konnten, und gegen die sich mein Kampf richten mußte, wenn ich je vor hätte, solche Privatkämpfe zu bestehen. Unentweiht also führe ich noch meinen Speer zur Seite; und wenn ich Paul Bekkers umfassenderem Einfluß Beachtung schenke, so geschieht es, weil, wenn man gegen obenerwähnte anarchistische Strömung auftreten will, man sich nur an seine Schriften zu halten braucht, die in dankenswerter Vollständigkeit so ziemlich alles enthalten, was zur Propagierung jener Ansichten heute in der dunstigen Luft herumschwirrt. Auch macht es mir Bekker leicht, seine Schriften zu erwähnen, weil er die meinigen erwähnt. Wer die Theorie der Impotenz aufstellen will, muß den angreifen, der die Potenz feiert. Daß ich dies tue, fühlt Bekker aus dem heraus, was ich über den musikalischen Einsfall sage, als Inbegriff alles musikalischen Schaffens, und sein Intellekt ist infolgedessen mechanisch bestrebt, das Selbstverständliche, Axiomhafte jenes — in anderer Verbindung behandelten — Gedankens zu verwischen, meine Gedankengänge anders hin-

zustellen und den Begriff „Einfall“ totaliter zu diskreditieren. Jemand, der eine schlechte Sache vertritt, kann unmöglich dem entgehen, auch in jene „intellektuelle Schlechtigkeit“ zu verfallen, von welcher Schopenhauer spricht.

II.

„... so klingt das ganze Buch.

es war die Kunst zu allen Zeiten
durch drei und eins und eins und drei
Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten.“
(Goethe)

Ich muß nun zunächst eingehender auf Bekkers Beethovenwerk zu sprechen kommen und, so wie ich mir selbst Geduld abringen muß, um mich mit Beethoven in dieser mir sehr ungewohnten Weise zu beschäftigen, bitte ich auch den Leser, dieses Stück Weg mit mir zu gehen, auch wenn es, wie ich fürchte, uns alle langweilen sollte; denn es ist notwendig, Bekkers Betrachtungsweise, die eine Vorstufe bildet zu seinem heutigen Standpunkte, genau ins Auge zu fassen, um zu durchschauen, wie Beethoven benutzt wird, um einer Theorie die Türe zu öffnen, welche die Essenz aller Musik eigentlich ganz leugnet.

Über das erste Buch „Beethoven als Mensch“, das eine hübsch geschriebene Lebensskizze enthält, können wir hinweggehen. Um so mehr wollen wir uns mit dem zweiten Buch befassen: „Beethoven der Tondichter“. Diese Benennung ist nicht im geringsten auffallend oder zu beanstanden; bald aber zeigt sich, daß damit viel gesagt sein soll. Das erste Kapitel dieses Teiles heißt „Die poetische Idee“ und die folgenden bringen dann in der Hauptsache nur noch die Beschreibung der Werke. Das Wort „Tondichter“ an Stelle von „Komponist“ zu setzen, ist zwar, ernst genommen, falsch und affektiert

(warum, sagt die Stelle in meiner Schrift „Zur Grundfrage der Operndichtung“, Teil 3, Seite 107 und 108 im Buch „Vom musikalischen Drama“); jedoch ist es nun einmal gebräuchlich und über angenommene Gebräuche denkt man nicht mehr nach; und als Vergleich, als Ausnahme läßt man es sich gefallen. Komponisten nennen ihre Werke „Tondichtung“, Wagner sagt: „So dichtete Beethoven in Tönen den Coriolan“, und manche pflegen bei Tonstücken, die ihnen besonders poetisch vorkommen, auszurufen: „Ein Gedicht!“ Beethoven selbst hat hier und da von seinem „Dichten in Tönen“ gesprochen. In all diesen Fällen soll etwas Höheres ausgedrückt werden. Etwas Höheres als „Komponist“ will auch Herr Bekker diesem guten Wort substituieren, wenn er Beethoven einen „Tondichter“ nennt; dies geht aus dem zweiten Buch hervor; ja, im Verlaufe seiner Abhandlungen rückt an Stelle der „Tondichtung“ die „Dichtung“, an Stelle von „komponieren“ — „dichten“. Das ganze Buch hindurch wird nun diese angelegentliche Verwechslung konsequent und aufdringlich durchgeführt; da alles nur von Kompositionen handelt, findet sich kaum eine Seite, auf der nicht von Beethovenschen „Dichtungen“ vom „Instrumentaldichter“, „Klavierdichtungen“, „gänzlich problemfreie Dichtung“ (das C-Dur-Quartett), „E-Moll-Dichtung“ bis zur Unerträglichkeit die Rede ist. Zum Schluß (S. 560) heißt es geradezu, „Beethoven ist in erster Linie Denker und Dichter, in zweiter Linie erst Musiker“.

Das ist kein Vergleich mehr. —

Bekker hat sich die Anschauung zu eigen gemacht, daß in Beethovens gesamtem Schaffen die poetische Idee

„oberstes formgebendes Prinzip“ sei (S. 79). Damit ist also gesagt, daß alle seine Instrumental-Kompositionen Programmusik seinen (S. 83, 90), wenn auch nicht im plumpsten Sinne (S. 86: „Programmusik in höherem Sinne“). Alle prinzipiellen und alle speziellen Ausführungen des Buchs erhärten diese Ansicht: Eindrücke von außen (Napoleon usw.), Problemstellungen (Willensfreiheit usw.), Entwicklungen im Innern (Weltanschauung, Religion) bestimmen und bedingen sowohl den ganzen Fortschritt und Aufstieg seines Schaffens als auch jedes einzelne der Werke, jeden einzelnen Satz derselben. Das Unternehmen, dieses im Großen und Kleinen, in Gattungen und Einzelwerken nachzuweisen und durchzuführen, bildet den Inhalt des zweiten Buches.

So absurd jedem, der Beethoven, den Erzmusikanten ohnegleichen, gut kennt und liebt — und wer heute täte das nicht —, diese bis jetzt mitgeteilten Behauptungen erscheinen mögen, so wollen wir doch bescheiden zugeben, daß man dem noch nicht prinzipiell und totaliter zu widersprechen brauchte. Wie weit außermusikalische Elemente bei einer musikalischen Komposition mittätig sind, ist zu ermitteln eine heikle Sache und letzten Endes das Geheimnis der Komponisten; wenn Herr Bekker das erforscht zu haben glaubt, kann man ihn anhören; auch ist mit obigem ja nur gesagt, wie viel er dem „Dichter“ einräumt, und nicht, wie viel Platz für den Musiker, den Komponisten — und das ist ein guter Begriff — übrig bleibt. Aber gibt er dem Musiker, was des Musikers ist? Gibt er der Musik, was ihres Bereiches ist? — Das unbedingte Nein, womit geantwortet werden muß, und was sich in Bekkers späteren Schriften, Bro-

schüren, Vorträgen noch deutlicher enthüllt, als in seinem Beethovenbuch, dürfen wir nicht mehr überhören.

Es handelt sich um nichts Geringeres, als daß Bekker (im Beethovenbuch noch verschleiert, später deutlicher und immer apodiktischer) alles, was der Musik essentiell unbestreitbar angehört, was sie selbst ausmacht, was sie ist: das Thema, den Einfall, das Material, für gänzlich nebensächlich, nicht in Betracht kommend erklärt, und demnach für die ästhetische Beurteilung die „essentia“ der Musik eigentlich ganz leugnet. Ich muß hier in Erinnerung bringen, daß ich über den Unterschied zwischen „dichterischer Idee“ und „musikalischer Idee“ mich in meinem Buch „*Vom musikalischen Drama*“ (Zur Grundfrage der Operndichtung Teil I, 2 und namentlich 3, S. 97—115) ein für allemal geäußert habe, und daß ich auf der dort geschaffenen Grundlage als etwas Selbstverständlichem stehe; denn jene dort niedergelegten Gedanken sind nur die Formulierung von etwas, das im Grunde jeder im Gefühl hat und sich mit Leichtigkeit klarmachen kann. Daß ich, soviel ich weiß, der erste bin, der es auf diese Weise gesagt hat, könnte fast verwunderlich sein, so nahe liegt es. Trotzdem werde ich genötigt sein, noch oft im Verlaufe dieser Schrift darauf zurückzukommen und manches zu ergänzen; da ich nicht den ganzen Aufsatz in extenso hersehen kann, muß ich die Bekanntschaft damit hier voraussetzen und nur, als an die kürzeste Prägung des Grundgedankens an den Satz (S. 108) erinnern: „Die »musikalische Idee« ist gegenwärtig, die »dichterische Idee« ist allgegenwärtig.“

„Die poetische Idee“ — so überschreibt also Bekker das Kapitel seines Buches, dessen Theorie er dann auf die

Werke anwendet. Aus der poetischen Idee, dem „obersten, formgebenden Prinzip“ heraus will er das ganze Schaffen Beethovens erklären können, und führt dann diese Erklärungen auch gleich aus. Aber nicht nur etwa die einzelnen Werke, die großen wie die kleinen, ihre Tonarten und Satzfolgen, deutet er vollzählig nach diesem Prinzip (S. 79: „Es muß daher möglich sein, den musikalischen Vorgängen einen Teil ihrer angeblichen Rätselhaftigkeit zu nehmen, sie durch Auffindungen von Analogien in das Bewußtsein zu übertragen. Diese Analogien sollen den inneren Entwicklungsgang des Musikstückes an einer parallel laufenden Gedankenreihe begreiflich machen.“) — sondern auch Beethovens ganze Schaffensentwicklung im Großen (S. 86 ff. bis etwa 92), die Wahl des Gebietes, auf dem er sich betätigt, — alles, alles wird in ein lückenloses System eingeordnet, in dem keine Note unerklärt bleibt. Die „poetische Idee“ ist ihm allmächtig; da sie „formgebend“ ist, „so gebietet die Idee auch das, was wir als Form im engeren Sinne des Wortes bezeichnen“ (S. 97). Da nun aber historisch nachweislich alle die heute noch gültigen Formen: Sonate, Rondo, Variation usw. vor Beethoven schon existiert haben, dieser aber sich ganz unbefangenen Zeit seines Lebens dieser Formen bedient hat, und alles, was er nur wollte, in ihnen ausgedrückt, die „poetische Idee“ bei Beethoven doch aber, wie selbst bei den Vortragszeichen, auch hier — nach Bekker — mitgewirkt haben muß und soll, so wird (S. 97—101) so lange geredet, bis „die dichterische Idee“ alle diese Formen neu geboren hat!

Ach, du lieber Gott! — — —

In Wirklichkeit vermag die dichterische Idee, die in ihrem Gebiet jedes Komma schafft, in der Musik nicht zwei Töne, im Sinne eines künstlerischen Organismus, zusammenzubringen. Ohne auf die alte Frage der „Programm Musik“ hier lange einzugehen, kann man da rüber wohl ohne Beweisführung enig sein, daß das schönste Programm schlechte Musik nicht besser macht; eine poetische Idee kann meinetwegen die musikalische Inspiration anregen — das kann ein Glas Wein auch; sie kann sie vielleicht in bestimmte Bahnen lenken —, so wie umgekehrt das Anhören einer schönen Musik einem Dichter die Anregung zu der Fortsetzung seines Romans, zu einem lyrischen Gedicht geben kann — aber die musikalische Leistung besorgt das musikalische Talent. Bekker fühlt und merkt, daß in Beethovens Instrumentalmusik etwas „vorgeht“ — im Gegensatz etwa zu derjenigen Mozarts, Schuberts u. a.; er findet vielleicht, dort seien ja auch wunderschöne Themen, aber es „geht“ doch nicht so viel „vor“, als in einem Beethovenschen Sinfonie- oder Sonatensatz, — und nun muß zur Erklärung die „poetische Idee“ heran, die im Großen Beethovens Weg bestimmt, ihm die Stoffe sucht, im Kleinen ihm die Sätze bauen hilft. Dies hieße nicht nur den Begriff der musikalischen Konzeption ganz leugnen, sondern auch der Beethovenschen im Speziellen. Wo bleibt das spezifische Musikergenie? Und dies alles nur, um der einfachen, weil wahren, Erkenntnis aus dem Wege zu gehen, daß ohne essentia keine existentia, ohne thematisches Material keine Musik, ohne schönes thematisches Material keine schöne Musik! Deshalb eben ist vielleicht Beethoven der größte aller Komponisten, weil er aus

rein musikalischer Kraft die freiesten, größten und organischsten Tongebilde geschaffen hat. Das Schalten und Walten im freien Reich der Töne, das freie Beherrschen der Sprache der Musik ist die Signatur seines Genius. Alles Außermusikalische, was andern vielleicht hilft: das Wort oder die poetische Idee, stört ihn eher; er macht sein Bestes ohne sie; die Form, als etwas durchaus nicht Außermusikalisches, stört ihn gar nicht, sondern stützt ihn, er liebt sie, läßt sie wachsen und gedeihen.

Aber außerdem ist die Beeinflussung oder gar die Schöpfung und Formung musikalischer Gebilde durch dichterische Vorstellungen und Gedanken überhaupt mehr als problematisch; nimmt man sie dennoch als gegeben an, ist sie jedenfalls in der Praxis gänzlich unkontrollierbar. Alle anekdotischen „Belege“ beweisen gar nichts, und gestatten nicht den kleinsten Blick in die innerste Werkstatt des Künstlers. Dieser mag sich alles mögliche „denken“, auch während der Arbeit — und in Wirklichkeit arbeitet der musikalische Apparat im Innern (die extremste Programmmusik, die jeden musikalischen Organismus ignoriert, beiseite gelassen). Stellt man die Frage: „Was vermag die dichterische Idee für die reine Musik zu leisten?“ würde ich antworten: Je größer sie ist, desto weniger. Im Beispiel ausgedrückt: Die „dichterische Idee“, zusammengeschrumpft auf den kleinsten Begriff, auf ein Wort, bei dem sich recht wenig denken läßt: das Wort „Friederike“ wird dem unbegabten, sowie dem genialen Kopf wahrscheinlich ein Motiv mit

dem Rhythmus  eingeben. Diktirt die dichterische Idee ihm etwa die Vorstellung eines flatternden Bandes, so ist der Spielraum zur Schöpfung des musikalischen Gleichnisses größer; der Unterschied der musikalischen Schöpfungskraft wird sich mehr zeigen, die Musik fängt deutlicher an zu sprechen. Je weiter das Bild der Vorstellung rückt, je umfassender, inhaltsreicher es wird, desto selbständiger die Leistung der Musik, d. h. desto weniger wird das musikalische Gebilde bloß impressionistisch — äußerliche Momentfigur, Tongespinnst — und ist vielmehr darauf angewiesen, aus ihrem ureigensten Material zu produzieren. Bei der Vorstellung etwa des Fluges einer Seele durch das Universum oder einer Mondnacht im Thüringer Wald wird der kompositorisch Unbegabte sein Zeug schreiben wie immer, welches nicht das geringste zu tun hat mit dem erhabenen Gefühlsinhalt jener Bilder; wenn aber der Genius eine Musik findet, die vor jenen dichterischen Gedanken nicht zuschanden wird, bei welcher der Hörer und Verstehende die Empfindung jener Vorstellungen erhält (und das gibt es), so wird es eben eine herrliche musikalische Eingebung sein, durch und durch; und diese sitzt um so tiefer, als die dichterische Idee hoch ist, die als ihr adäquat empfunden werden kann; sie hat ihr Eigenleben; sie kommt aus tiefen Quellen; sie kann mit jener zusammentreffen, aber nicht von ihr erzeugt werden; etwas Außermusikalisches kann nie etwas Musikalisches ersetzen.

Diese Beispiele betrafen nun bloß einzelne Bilder, Vorstellungen, die immerhin als Anregungen gelten können; eine dichterische Vorstellung, ein Bild haben mit

der Musik gemeinsam das Moment der Stimmung.⁽²⁾ Aber Vorgänge, innere oder äußere, irgendwelcher Art, seelische, geistige Erlebnisse und Entwicklungen in zeitlicher Folge in der Musik zu statuieren und durch die „dichterische Idee“ diktieren zu lassen, mit der sie „parallel gehen“, ist ein grober Denkfehler; auf ihn eine Ästhetik aufzubauen ein katastrophaler Schwindel.

Kein Vorgang ist ohne Begriffe als solcher denkbar; Musik hat keine Begriffe; die einzelnen Momente jener gedanklichen Vorgänge durch musikalische Impressionen auszudrücken — anders ist die „parallel laufende Gedankenreihe“ Bekkers schlechthin nicht denkbar —, solche Versuche gäben nie einen Organismus, wären kaum vorstellbar, wären jedenfalls die Sache der Stümper, aber nicht Beethovens. Wenn ich vorhin sagte, es „geht etwas vor“ in der Beethovenschen Instrumentalmusik, so weiß der verständige Leser, daß nicht Vorgänge wie obige damit gemeint sind; in Musik kann nur Musik vorgehen. Der „Verlauf“ eines Tonstückes ist in jedem Moment Tonmaterial. Das ganz eigentümliche Leben in Beethovens Instrumentalmusik ist freilich nicht leicht zu „erklären“ — wenn einem die Bewunderung der ungeheuren und stetigen musikalischen Potenz nicht genügt. Poetische Impressionen spielen bei Schumann eine weit größere Rolle; sie haben ihm nie zu freierer Formgebung verholfen, sondern die Potenz seiner Jugend, in der er voll genialer und origineller Musik steckte, was später nicht mehr der Fall war — wo ihm aber die poetischen Bilder immer noch in Fülle bereit sein konnten. Brahms ist, in motivischer Ausnützung, oft viel künstlicher als Beethoven. Ist es die reichhaltigere

Palette der Gefühlsfarben, über die Beethoven verfügt? Ist es die Gabe der Leidenschaft, die Mozart, Brahms fremd ist, die bei Schubert selten, bei Schumann verhaltener und jünglinghafter sich äußert? Letzten Endes ist die Beethovensche Form, ebenso die Beethovensche Melodie ein Geheimnis der Individualität — welche auch nicht weiter zu erklären ist.

Solange in dem theoretischen Teil: „Die poetische Idee“ sich Paul Bekker in abstraktem Schwefeldunst bewegen konnte, klang alles nach etwas, nach etwas Gott weiß wie Hohem und Tieferkanntem; wie es in der Tat damit bestellt ist, zeigt die Anwendung, die nun in dem Teil „Beethoven, der Ton dichter“ folgt. Was wir hier lesen, ist der Stil und Inhalt der bekannten „Musikführer“, dieser greulichen Dinger, die dazu da zu sein scheinen, den Hörern nur ja keinen eigenen Eindruck so einer Sinfonie-Aufführung zu gestatten, ihnen die Werke möglichst fern zu bringen, die geheimnisvolle, zauberreiche Sprache der Töne ins Platte zu übersetzen, das Zuhören über dem Lesen unmöglich zu machen, aber dem Verfasser jener Büchlein die Gelegenheit zu geben, sich in „Auslegungen“ selbstgefällig und gründlich zu ergehen.

Geben wir aus dem Buch einige Proben beschriebener Musik:

(S. 218) „Langsam ermattend versinkt der Kämpfer jetzt in traumhaftes Sinnen.“ (220) Die Wolken teilen sich — doch geblendet sinken die Blicke wieder zur Erde.“ (230) „Der lastende Zauberbann scheint immer stärkeren Einfluß zu gewinnen und die lebensfrohen Kräfte zu unterdrücken.“ (230) „auch die überraschende B-Dur-

Wendung scheint keine Befreiung zu bringen." (238) „Der Kämpfer hat den herausfordernden Schicksalsruf angenommen." (239) „Dann erst scheint der Kämpfer wieder Mut zu fassen." (240) „Aber sie — (die hoffnungsweckende Erscheinung) — hat dem Vernichteten den Glauben wiedergebracht." (259) „Eine Entscheidung hat das Scherzo nicht gebracht, nur eine nochmalige Übersicht und Sammlung der Kräfte." (271) „vermag der Beschwörer ihn nicht zu halten? (den herbeigerufenen Dämon)." (276) „Das Scherzo hat keine Befreiung gebracht." (437) „Das Seitenthema soll jetzt Rettung bringen."

So und ähnlich geht es fort in der dilettantischen Musikführerweis'. So würde ich kaum gefühlvollen Nähmädchen und kleinen Kindern Beethoven „nahe zu bringen" versuchen, indem ich eine Geschichte dazu erzähle, z. B. die eines Helden oder Schicksalskämpfers, der beim fortissimo Mut schöpft, beim ritardando wieder verzagt, beim sforzato dreinschlägt und beim adagio einschläft. Sehr belustigend ist zu beobachten, wie er sich um die Verlegenheit der Reprise drückt. Alle Werke Beethovens sind doch für ihn „Dichtungen" — (heileibe nicht Kompositionen! ein Depp, der noch von Thema, Form, Musik spräche!) — und die Sonatenform ist die „des instrumentalen Dramas" (S. 96). Da wird nun entweder ganz unbefangen — mitten in spannendster Schilderung der „dichterischen" Vorgänge —, von der „jetzt folgenden Wiederholung" (Eroica) gesprochen, oder mit Grazie „das frohe Spiel von neuem begonnen (B-Dur), oder (C-Moll) es verliert „die Wiederholung die Bedeutung einer rekapitulierenden Rückschau" (wo hatte

sie die?). Dann wieder ganz unbefangen mitten im „Dichterischen“: „zum Thema zurück“, „Beginn der Wiederholung“, „Wiederkehr des Anfangs“ . . . ein seltsames Drama, eine seltsame Dichtung, die bei einer bestimmten Stelle wieder von vorn anfängt! So geht's, wenn man Metaphern, Analogieen, Vergleiche brutalisiert und geschmacklos in Realitäten umwandeln will.

Komponieren ist komponieren und dichten ist dichten!

Diese Schilderungen sind aber nicht etwa bescheidene Auslegungen, die sich durch andere poetische Bilder ersetzen ließen; vielmehr weiß Paul Bekker: „Das ist unbestimmten Regungen schwankende poetische Empfindungsvermögen des Musikers bedurfte als stärkender Stütze einer bestimmten dichterischen Vorstellung, um mit Bewußtheit arbeiten und disponieren zu können“, und diese „bestimmten“ dichterischen Vorstellungen kennt Bekker ganz genau. „Hier — (die fünfte) —, wo der Dichter nicht einen Charakter schildert — (Eroica) —, sondern ein Erlebnis darstellt“ — Punktum! Aber weiter: (Siebente, achte) — „Alle bisher verwendeten formbildenden Prinzipien konnten hier nicht mehr in Betracht kommen, wo es sich um Stoffe handelte, die jenseits aller Probleme lagen.“ . . . „Es galt also nicht, wie bisher, eine Handlung klarzulegen, Charaktere zu schildern, Kämpfe zu führen, Resultate zu gewinnen.“ . . . „Der Rhythmus als die Macht, die eine Steigerung gewonnener geistiger Erkenntnisse ermöglicht, ohne neue Problemstellungen erforderlich zu machen.“ . . .

Heiliger Herrgott im Himmel!! Ist hier wirklich noch die Rede von Musik? Ich muß gestehen, schon was Richard Wagner über manche Beethovenschen Werke, wie namentlich die Eroica, sagt, ist mir fast zu sehr an den Goetheschen Spruch erinnernd:

„Im Auslegen seid frisch und munter!

Legt ihr nichts aus, so legt was unter“, zu überlegend, zu sehr Sinn suchend. Aber den Vergleich Bekker—Wagner einmal zugestanden, so ist erstens zu sagen: Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz (R. Schumann), und zweitens: Wagner gibt seine Bilder enthusiastisch-naiv, gleichsam: „Dies ist mein Eindruck, empfindet mit mir!“ Bekker aber doziert: „So und nicht anders sind die Sachen entstanden!“ Wagner, der Landsmann aus Genieland, wirft einen ehrfurchtsvollen Blick durch die Fensterscheiben ins Arbeitszimmer seines angebeteten Meisters — Bekker reißt die Tür auf und setzt sich breit mitten ins Zimmer, und merkt nicht, daß er — in der Bedientenstube sitzt. Man vergleiche, wie wundervoll und tief gefühlt das ist, was Wagner über das Cis-Moll-Quartett (in seiner Schrift „Beethoven“) sagt, mit der Art, wie Bekker über dieses Werk 40 Jahre nach dem Erscheinen der Wagnerschen Schrift sich zu äußern bemüht fühlt. Wagners Bemerkung über die siebente Sinfonie „Apotheose des Tanzes“ ist unentrinnbar einleuchtend, und in der bloßen Andeutung liegt die Feinheit. Bekker fängt die Idee ein und übt an ihr Divisektion; ihm erscheint eine staccato-Tonleiter „als Ausdruck des nach Betätigung drängenden Willens“ . . . „Schon scheint der Sieg der aufstrebenden Kräfte mit dem in machtvoll verbreiterten

Schlägen emporstürmenden Skalamotiv entschieden zu sein.“ . . . Greuliche Musikführerweis’!!

Die große Kardinalfrage, um derentwillen ich dem Leser und mir diese mühsame Untersuchung auferlege, ist die: Ist mit solchen Auslegungen, Beschreibungen angeblicher Vorgänge, Inhalts-Erklärungen, mit der Behandlung der Musik als Dichtung etwas für den Wert der Musik, den Rang des Komponisten gesagt? Für wen diese Frage überhaupt noch eine „Frage“ ist, wer wirklich die Antwort darauf noch nicht weiß und sie ehrlich wissen will, dem empfehle ich folgendes: er stelle sich vor, daß er nichts von Beethoven kenne, er denke sich über dem Lesen einer solchen „Erklärung“ die Beethoven’sche Musik weg; denke sich dann dem „Programm“ irgendeine andre substituiert; und aus der Tatsache, daß man so einer Beschreibung (ich schlage vor z. B. die auf S. 118—119) jegliche Musik substituieren kann, so daß sie darauf paßt, wird er verstehen, daß ein Programm, ein gedachter Vorgang an sich für die Musik irrelevant ist, und wird inne werden, was ich unter der „Gegenwärtigkeit der musikalischen Idee“ verstehe, als der *essentia* der Musik. Nun kann man aber auch umgekehrt jeder Musik unzählige Erklärungen begeben; und so ist die Entscheidung anheimgestellt, was man für wertvoller hält: das, was da, nach den Bekker’schen Dekretierungen, „vorgeht“ oder welche Musik diesen angeblichen Vorgängen zugrunde liegt. Jedenfalls ist dies zweierlei und nicht ein und dasselbe, wie Herr Bekker uns weiszumachen anstrebt, indem er die thematische Erfindung ganz entrechtet und negiert und deren musikalische Entstehung eigentlich ganz

leugnet; denn ein Gebilde irgendwelcher Art kann nicht auf zweierlei Art zugleich entstehen, eine Komposition nicht durch dichterische und musikalische Intuition zusammen; und da, wie Herr Bekker bestimmt berichtet und genau beschreibt, alles bei unserem großen Musiker lückenlos dichterisch entstanden ist, bleibt für die musikalische Inspiration kein Platz. Demnach hätte also der größte Instrumentalkomponist niemals oder fast niemals eine Komposition (seine besten jedenfalls nicht) nach rein-musikalischen Gedankengängen geschrieben; damit wäre schlechthin gesagt, daß Musik überhaupt nicht die Fähigkeit hätte, aus eigener Kraft so ein Stück aus einem oder mehreren musikalischen Motiven gleichsam herauszutreiben. Und das wäre ihr Todesurteil. Aber das soll es auch sein. Denn mit der Bekkerschen neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz verträgt sich nicht, was bisher als Musik Geltung hatte. Hat man erst einmal den „musikalischen Einfall“, das „thematische Material“ vom Schwerpunkt weggerückt, so ist's ein Leichtes, es ganz zu eliminieren. Dann kann man jeden neben und über Beethoven stellen, der „dichterische Absichten“ hat und sich an immer höheren ethischen „Programmen“ hinaufentwickelt. Solche Werke haben dann „gesellschaftbildende Kraft“ (davon im letzten Abschnitt mehr) und diese tritt an Stelle der musikalischen Erfindung, also der Musik. Das Kunststück ist fertig. Denn man die musikalische *essentia* wegdisputiert hat, und so eine Sinfonie „erzählt“, ist alles gleich, Beethoven und Dreck; denn auf die Musik kommt's ja nicht mehr an. Das ganze Buch ist ein Hinwegjonglierender der Musik aus der Musik, zum Teil durch mit größter

Ungeniertheit vorgetragenen unerhörten und unerträglichem metaphysischen Schwefeldunst — überall, wo er allgemein theoretisiert (u. a. S. 273; hier erhält Musik „begründenden Sinn“, drückt „Beweisführung“ aus u. S. 393—94 u. S. 395 u. S. 396) —, oder durch einzelne Ausdeutungen jedes Werkes mit ethischer Notwendigkeit, jeder Note mit Begrifflichkeit. Diese Art der Ästhetik muß alle musikalischen Pfücher und Stümper in Entzücken versetzen; sie sind durch sie geborgen, erhalten Geltung. Um Anhänger dieser Ästhetik zu befriedigen, braucht man nicht das geringste musikalische Talent zu haben. Wenn nichts mehr auf die Musik selbst an sich, sondern alles auf die „dichterische Idee“, auf das „Programm“, die „gesellschaftsbildende Kraft“ ankommt, dann ist's leicht, zu komponieren. Ein „gesellschaftsbildendes“ Programm ist leicht aufgestellt; Einfälle oder deren Surrogate — denn ohne Materie geht's doch nun einmal nicht — nimmt man von wo anders her, das ist nach Bekker einerlei.

In der That gibt es keine falschere, unmusikalischere, einem die Werke entfernendere Anschauungsart, als die in jenem Buch entwickelte. Wer nicht begreift, daß so ein Beethovensches Thema direkt zu genießen ist, als eine Welt für sich, unteilbar, unübersehbare, wer das Bedürfnis hat, es zu sezieren, zu beschreiben, auszulegen, in seine Bestandteile zu zerlegen, wie das Kind die Puppe, den Schmetterling zerreißt, — der weiß nicht, was Musik ist. Denn nicht nur, daß, wie schon gesagt, Bekker das ganze Beethovensche Schaffen im großen, nach Entstehungsgründen jeder Art — nur nicht nach musikalischen — systematisiert und rubriziert; nicht

nur, daß er den musikalischen Verlauf jedes einzelnen Satzes begrifflich vergewaltigt und an die Kette fortlaufender Vorstellungen legt, auch das einzelne Thema wird, seinem Wesen entgegen, durch Beschreibung in Teile gespalten. Er kann ein so einfaches Musizierthema, einen so normalen musikalischen Einfall wie



nicht als das nehmen, was es ist: eine musikalische Idee, von der man sagen kann, sie sei schön oder nicht, originell oder nicht, für die Sonatenform entwicklungsfähig oder nicht; selbst diese zehn Noten müssen „beschrieben“ werden als „fragend aufsteigend“ und „hüschend zurückgleitend“. Was ist damit für das Thema gesagt? Ich kann mir Hunderte von fragend aufsteigenden und hüschend zurückgleitenden musikalischen Gebilden denken, die nicht dieses Thema sind. Weiter kann man in dieser Art nicht gehen; die nächste Stufe wäre schon die, daß man nur die vier ersten Noten, in Bekkerschem Stil, dem Verständnis etwa so näher brächte: „Der Dichter beginnt schüchtern mit einem e in gleichgültiger Mittellage; der, in seiner damaligen Lebensperiode vorherrschenden Neigung zum Düstern entsprechend, steigt er alsbald in heroischem Quartenschritte zum tiefen h; wird er lange in dieser Tiefe weilen? ein energischer Sextenschritt — man erinnere sich des häufigen Vorkommens der sext in den Werken desselben Jahres — hebt ihn zum g, über das anfängliche e hinaus; aber Befreiung bringt dieser Schritt auch nicht; erst, als das

eine Terz höhere h erklimmen ist, kommt der Vordersatz der Periode vorläufig zur Ruhe . . .“

difficile est, satiram non scribere . . .

Kein Mensch ist so verschroben, daß er nicht, wenn er vom Schaffen eines großen Komponisten spricht, die musikalische Idee als den Ausgangspunkt, die Hauptsache, das Lebensprinzip, das Alpha und Omega empfände; auch Bekker, der, wenn er bewußt theoretisiert, zwar nie dem musikalischen Einfall sein Recht gibt, aber, bei den besten Stellen seines Buches, wenn er, System und Tendenz vergessend, Beethoven in lebensvollsten Momenten seines Künstlerdaseins vorführt, verrät allzudeutlich, daß er wohl weiß, was musikalische Ideen sind und welche Rolle sie spielen. Wenn er (S. 116) von der Improvisationskunst Beethovens spricht und sagt: „Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit der Beethoven im Augenblick zuströmenden Ideen, unerschöpflich ihre Wandlungsfähigkeit. Einmal wachgerufen, quellen die Eingebungen unaufhörlich; immer neue Gebilde wachsen . . .“, so bekennt er unwillkürlich, 1) daß es musikalische Ideen sind, die dem Beethoven da kommen, nur diese können gemeint sein; 2) daß diese Ideen, da sie Wandlungsfähigkeit haben, aus sich heraus einen Verlauf bestreiten können, bis 3) neue Gebilde neuen Stoff zuführen. Hier hat man wirklich ein Bild vom musikalischen Schaffen; es deckt sich dem Sinn nach vollkommen mit dem, was ich über den Prozeß des Komponierens sage (zur Grundfrage der Operndichtung, Teil 3, S. 104): „während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Ein-

heit (Einfall, Thema) (§. 1) ausgeht, von der (§. 2) der Verlauf zehrt oder (§. 3) deren er neue bringen muß.“ Ebenfalls sind es musikalische Ideen, die er meint, resp. gelten läßt, wenn er (S. 186) Schindler das Wort gibt, welcher von Beethoven berichtet, daß dieser, vom Sommeraufenthalt zurückkehrend, „in gewohnter Weise bienenartig Ideen eingesammelt hatte“. Oder waren es Ideen über Napoleon und Abercromby oder „gesellschaftsbildende“ Programme, die er in seinem Musikskizzenbuch notierte? Nur, wenn Bekker vollständig die Unbefangenheit unterdrückt, also in neun Zehntel des Buches, setzt er an Stelle der musikalischen die dichterische Idee, oder, wie man auszusprechen sich bewogen fühlen möchte: die „Udäh“. Bekanntlich persiflierte Schopenhauer so die, von hochgezogenen Augenbrauen begleitete, ehrfurchtsvolle Aussprache eines beliebten Hegelschen Begriffes, und machte sich so über die Leute lustig, denen seine, Schopenhauers, Philosophie zu „materialistisch“ war, weil diese von der Anschauung der Welt, soweit sie uns bekannt sein kann, als einer Art Hieroglyphenschrift, ausgeht. In ähnlichem Sinne sind Herrn Bekker musikalische Gebilde als solche zu materialistisch, er will die „Udäh“. Besonders in den Sinfonien, von der dritten ab. Bei der Eroica war das Programmachen durch anekdotische Überlieferungen sehr erleichtert; der Bedarf an Heldenvorbildern war für drei Sätze, den ersten, zweiten, vierten, leicht gedeckt: „Napoleon, Abercromby, Prometheus“ (S. 227). Nun aber (S. 211) „Aus der einen grundlegenden Idee [Heldentum der Tat] vier verschiedene Kundgebungen schöpferischen Heldenwillens abzuleiten — das ist die Auf-

gabe, der sich der Dichter Beethoven jetzt zuwendet." Also gerät er bei dem Scherzo etwas in Verlegenheit, er findet den vierten Helden nicht. Da er aus diesem Stück „phantomhafte Klänge“ „in gespenstischem Wirbel“ heraushört, Hörnerklänge aber im Trio vorkommen, so schlage ich als vierten Helden Hackelberendt, den wilden Jäger, vor.

Ein Held ist auch für die vierte Sinfonie nicht aufzufinden, wohl aber ein „poetischer Plan des Werkes“ (S. 229). Diesen nun mit der sich immer höher sublimierenden großen poetischen Entwicklung des „Dichters“ und seiner „Idee“ in Einklang zu bringen, ist bei diesem sonnigen Werk nicht leicht; besonders der letzte Satz — dieses joviale Stück, dem der ganze Schalk Beethoven im Nacken sitzt — mußte entschuldigt werden. „Er (der Satz) gibt keine Lösung der schwerwiegenden Fragen, die in der ersten Einleitung andeutungsweise gestreift werden.“

Desto mehr kommt in der Fünften die „Üdä“ wieder zu ihrem Recht. Wir haben vorhin schon die Mitteilung Bekkers weitergegeben, daß hier „der Dichter nicht einen Charakter schildert, sondern ein Erlebnis darstellt“. In der Eroica „der tatkräftige Heros, der mit den hemmenden Elementen des eigenen Wesens ringt“ — hier in der Fünften „der Mensch überhaupt“ usw. „An die Stelle der heroischen Ausnahmserscheinung tritt der menschliche Gattungstyp“ usw. Bekanntlich sah Wagner auch in der Eroica nur den „Menschen“ — man sieht, was man alles hineinhören kann, und wie verschieden die Eindrücke sind.

So geht es aufwärts fort bis zur Neunten in der Ent-

wicklung der „Idee“ (vorhin, auf S. 25), ist einiges hierhergehörige zitiert), welche, durch alle Sätze restlos und sauber, in der Musikführerweis' durchgeführt wird. Nur ein Werk paßt ihm absolut nicht in den Kram: die Pastoralsinfonie! Die stetig aufsteigende Linie der „Üdäh“ wird hier empfindlich unterbrochen, es wächst der Mensch nicht mehr mit seinen größeren Zwecken; und das „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande“ schickt sich wenig als — zu erwartende — Steigerung zu dem Kampf des Menschen mit dem Satum, zum Durch-Nacht-zum-Licht-Programm der Fünften! Aber da war nun nichts mehr zu machen, ein anderes Programm zu dieser Musik nicht möglich, welches den Übergang von der Fünften zur dionysischen Siebenten ethisch einwandfrei ermöglicht hätte. Denn Beethoven war so unbescheiden, selber ein Programm beizugeben. Daß die poetische Entwicklungstheorie Paul Bekkers einen Haken haben könnte — diese Einsicht konnte er nicht haben, ohne seine ganze Ästhetik preiszugeben. Also war die logische Folge, daß die Pastorale eine bedauerliche Entgleisung, ein Schritt vom rechten Wege sein mußte. Der faule Schlingel Beethoven! Wie kann er aber auch, nachdem er schon einmal den Ästhetiker in nicht geringe Verlegenheit gebracht hat, indem er zwischen zwei pathetische Sinfonien eine von verdächtiger Lustigkeit gesetzt hat, nachdem er Napoleon und Abercromby, Held und Mensch und Satum in Kampf, Tod und Sieg dargestellt, — wie kann er da einfach aufs Land gehen und Tierstimmen nachahmen! „Eine solche Art der Naturbetrachtung, so heilsam sie sich für den Menschen Beethoven erwies und so gern er sich des-

wegen ihr hingab, war kaum geeignet, die tiefsten Kräfte seines Wesens zu wecken. Sein Naturverlangen war mehr Erholungsbedürfnis als Drang nach neuen Gestaltungsproblemen.“ (S. 245) „hausbacken angehauchten Pantheismus“. (S. 249) „dieses moralisierende Schlußkapitel“ (siehe Excurs 1). Ist das Fortschritt? So muß sich denn nun der „Dichter“ eine herbe Abkanzlung gefallen lassen, die in der Provinzpresse Deutschlands schon Schule macht, wie ich in Straßburg konstatieren konnte. Es ist, wenn auch belanglos, so doch nicht sehr erquicklich, heute noch dies musikalische Wunderwerk als Stiefschwester der übrigen Sinfonien in einem Buch behandelt zu sehen, dessen Autor in der musikalischen Kritik Deutschlands eine Art Führerschaft erstrebt, der auch schon urteilslose Bequemlichkeit die Zügel überläßt. Für mich liefern seine Auslassungen (etwa von S. 247 unten bis S. 250) nur einen sicheren Beweis mehr der aus diesem Buch wie aus seinen andern Schriften geschöpften Überzeugung, daß Bekker nur das Programm oder die „Idee“ hört und hören will, nicht aber die Musik; eine Methode, durch die man dazu kommen muß, gute von schlechter Musik nicht unterscheiden zu können.

Es wäre mir natürlich als Selbstzweck nie beigekommen, über Bekker und sein Werk die Feder zur Hand zu nehmen; ich tue es nicht, um einem Buch zu schaden, oder um Beethoven zu nützen; das erstere habe ich nicht nötig, das zweite Beethoven nicht. Weshalb ich mich dieser mühevollen und wenig erfreulichen Aufgabe unterzogen habe, den Kritiker zu kritisieren, und sein dickes Buch von 700 Seiten, so knapp und flüchtig man dies im Rahmen dieser Arbeit tun kann, in bezug auf

seine Anschauungsweise und Tendenz hin zu prüfen, ist im ersten Teile angedeutet, im zweiten deutlicher geworden, und wird im vierten, hoffe ich, ganz deutlich werden. Dem gewaltigen Musikerphänomen, welches wir unter dem Namen Beethoven verehren, seinem Lebenswerke, das für uns der Inbegriff dessen ist, was wir unter Musik verstehen, dem soll Gewalt geschehen durch eine Ausdeutungsweise, welche diejenigen Generationen, bei denen sie zu allgemeiner Geltung sich durchsetzte, unfähig machen würde, Musik nach ihrem eigentlichen Wesen aufzunehmen und zu beurteilen. Diese Wirkung aber ist nicht unvorhergesehen und dem Autor etwa selbst überraschend, sondern klar beabsichtigt; und dem Urteil soll eine Tat entsprechen und folgen, die alle gewonnenen Werte, die wir als deutsche Musik besitzen, empfinden und hüten, preisgibt und schmächt.

Was Beethoven geschieht, geschieht der Musik überhaupt; und was Herr Bekker sagt, sagt er nicht allein, nur konsequenter, federgewandter und mit mehr wissenschaftlicher Betonung als andere. Was da gesagt wird, liegt in der Luft; es ist der Geist der musikalischen Impotenz, der umgeht. Und Herr Bekker schreibt ihm seine Ästhetik.

Nur in einem Volkskörper, der in Verwesung begriffen ist, kann eine solche Ästhetik Boden fassen. Davon mehr im vierten Teil. Allen denen, welchen es um Licht in dieser Sache ernstlich zu tun ist, wird es aber nicht unwillkommen sein, wenn ich vorher meiner Negation der Bekkerschen Anschauung über Musik einen Teil meiner eigenen als positivum entgegensetze, was im folgenden Teil geschehen soll.

III.

„Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.“ (Schiller)

Man unterscheidet gewöhnlich als die drei Elemente der Musik Melodie, Harmonie, Rhythmus. Melodie ist aber schon eine Zusammensetzung (Ton und Rhythmus), ebenso Harmonie (Ton und Ton). Die eigentlichen Ur-elemente wären daher auf zwei unteilbare zurückzuführen, und zwar auf eines, welches als zeitlos, vom Zeitbegriff unabhängig empfunden wird: Klang, oder als meßbarer Klang: Ton (die Schwingungszahl als Zeitbegriff kann hier nicht in Betracht kommen: hohe und tiefe Töne werden als zusammenklingend empfunden), und eines, das vom Zeitbegriff abhängig ist, als in der Zeit befindlich empfunden wird: Rhythmus.

Diesen zwei Elementen entsprechen zwei Wesensentfaltungen, derer die Musik als Kunst fähig ist: Empfindungsdruck, als die Fähigkeit, in der Seele Gefühle, in der Phantasie Bilder zu erzeugen, und Architektur, als die Fähigkeit, der Zeit eine Form, eine Gestalt abzugewinnen.

Eine dritte Fähigkeit hat sie nicht.

Getrennt geben die beiden Elemente nur eine Ahnung der genannten Fähigkeiten, die sie, vereint, im Dienste der Musik entfalten sollen:

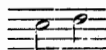
Ein gehaltener Waldhornton kann unbestimmt sehn-
süchtig wirken, ein Aolsharfendreiklang lieblich, der starke
Ton eines Nebelhorns annähernd furchterregend, usw.

Es ist möglich, ein Formschema bloß als Rhythmus,
ohne Klang, aufzuzeichnen.

Erst ihre Vereinigung macht sie zum Material der
Musik als Kunst und potenziert ihre Kräfte ins Un-
endliche.

Diese Vereinigung findet nicht durch einen willkür-
lichen Verstandesakt statt. Zwar kann man sich diese
Konstruktion immer vorstellen; einfachstes Beispiel:

Zwei gleichlange Zeitwerte (Rhythmus)



auf verschiedener Tonhöhe (Klang)

Jedoch geschieht sie nur als nachherige Abstraktion aus
einem unmittelbar durch einheitliche Funktion gebildeten
Vorgang; niemals sind auf jene Weise ursprünglich zwei,
geschweige mehr Töne aneinander gereiht worden. Der
in den Katakomben verborgene Christ, welcher verzückt
sein Halleluja anstimmt, der Bäckerbursch, der im Gehen
sich eins pfeift, der einsame Schäfer auf der Schalmei —
sie vollziehen die freieste Vereinigung jener zwei Ele-
mente unmittelbar. Erst in einem Stadium, wo, nach
den ersten Regungen der Seele, die als Naturlaute aus
dem Innern brechen, sich das Bedürfnis nach Ordnung
des Materials zum Aufbau einer Kunst einstellt, tritt die
Reflexion in Kraft, die, nach der Regel suchend,
sich über das Verhältnis von Ton und Zeit Rechenschaft
gibt.

Klang plus Rhythmus, d. h. der an den Rhythmus
gebundene Ton, ergibt eine Linie; in reiferer Gliede-
rung: Melodie (horizontales Prinzip). Nun können

aber mehrere Töne zusammenklingen: Klang plus Klang, der an den Ton gebundene Ton ergibt die Welt der Harmonie (vertikales Prinzip).

Wir wollen hier festhalten, daß in der europäisch-abendländischen Musik die Erkenntnis der Harmonie, ihr Begreifen als Theorie das Werk vieler Jahrhunderte war. Ihre Anwendung in Bewußtheit und Freiheit, die Nutzbarmachung ihrer Errungenschaften für die Kunstmusik ist jetzt etwa drei Jahrhunderte alt. Während also das eine Element, der Rhythmus (zeitlich), zu allen Zeiten, entsprechend der immer gleich daseienden apriorischen Anschauung der Zeit, auch immer gleich gegeben war, hat das andere: der Klang, in diesen Zeiträumen wesentliche, ja unermessliche Veränderung durch die Steigerung zum Zusammenklang erfahren. Wenn wir im folgenden die Vereinigung der beiden Grundelemente der Musik näher betrachten, dürfen wir diesen Umstand nicht aus dem Auge verlieren.

Vereinigung von Klang und Rhythmus — darin beruht die einzige Leistung der Musik. Von der primitivsten Aneinanderreihung mehrerer Töne bis zur kompliziertesten, nach bewußt befolgten Regeln und Gesetzen einer hochentwickelten Kunst gestalteten Tonschöpfung ist nichts anderes als ihr Wesen, Inhalt anzugeben.

Historisch betrachtet stellt die zeitliche Entwicklung dieser Vereinigung in Menschenhirnen die Musikgeschichte von innen gesehen dar.

Welche Mächte müssen diesen zwei blinden, verstandeslosen Faktoren innewohnen, welche Bedeutung muß ihre Vereinigung haben, um eine solche Wundermacht wie

die abendländische Musik unseres Jahrtausends hervor-
zubringen!

Trotzdem wohl stets die Sonderstellung der Musik
gefühlt und auch ausgesprochen worden ist, wird diese
Kunst immer und immer wieder direkt mit den anderen
Künsten verglichen, mit falscher Setzung der eventuell
vergleichbaren Werte. Aber es kann nicht stark genug
unterstrichen werden, daß da ein wesentlicher Unter-
schied existiert, der Vergleiche ausschließt, welche unter
den anderen Künsten wohl angestellt werden können.

Wenn ich Dichtkunst und bildende Künste miteinander
vergleiche, finde ich im Gegensatz zur Musik als den-
selben Gemeinsames, daß ihr Material als ein stets
vollständig gegebenes in menschlicher Wahrnehmung liegt:
für den Dichter ist es die verstandesmäßige Welt der
Begriffe; für den Bildner die sichtbare Außenwelt.

Das Gebundensein an dieses Material ist die weiteste
Definition ihrer Äußerung. Was auch ein Dichter be-
zweckt zu leisten, welchen Teil des Universums er durch
Schriftzeichen zu verewigen vorgibt, ob die ganze Außen-
welt, ob seine innerste Seele, ob er den Menschen zum
Objekt seiner Kunst macht, ob eine Stimmung, eine
Handlung, eine Erzählung, so hoch auch seine Intuition
fliegt — ohne Worte, Sätze mit Sinn, ohne Begriffs-
welt ist seine Kunst nicht denkbar, eine Kunst, die erst
durch das Medium des auffassenden Verstandes in tiefere
und höhere Regionen des Gefühls, der Phantasie, dringt.
Das Begriffsmaterial für die Dichtkunst leugnen, gäbe
Irrsinn: etwas Schriftliches ohne Zusammenhang, mit
einzelnen Worten ohne Sinn, begriffslosen Interjektionen.

Was auch der Maler bezweckt zu leisten, ob er auf

seinem Papier, seiner Leinwand, nur seine innerste Seele, ob sein Zimmer, ob er irgendeine Innenwelt oder Außenwelt, ob er den Fis-Moll-Quartsextakkord oder den Keuchhusten vorgibt zu malen — etwas anderes als Bruchteile der sichtbaren Außenwelt kann er nicht zu Papier bringen: Linien, Farben, Formen. So wie die Entgegennahme jeder Dichtung darin beruht, daß man im Innern unwillkürlich fragt: „Was ist der Sinn?“, so fragt man unwillkürlich beim Betrachten jedes Bildes: „Was stellt es vor?“ Damit ist natürlich keineswegs die letzte Leistung des Künstlers bezeichnet, sondern nur das notwendige Mittelglied zwischen innerem Gesicht und Werk. Jene Fragen betreffen das Wesen der Kunstart respektive fallen mit ihm zusammen. Den Wert der Kunstleistung betrifft die Frage: „Was ist es mir, sagt es mir?“ Jeder höhere Künstler will letzten Endes seine seelischen Dränge in bleibende Zeichen umwandeln, will seine Weltanschauung im Gleichnis aussprechen. Aber diese genannten Medien: Begriffswelt, Sichtbarkeitswelt leugnen, hieße den Begriff, die weiteste Definition „Dichten“, „Malen“ ganz aufheben.

Jede dieser beiden Künste hat also zum stets bereiten Material die ganze Welt je von einer Seite aus gesehen. Fürwahr, keine enge Grenze!

Zu welcher Zeit auch ein Maler, ein Dichter geboren war, er fand sein Material fertig vor.

Die Außenwelt lag dem sehenden Auge vor fünftausend Jahren gerade so offen und fertig da wie heute und in aller Zeit.

Ein Volk, das seine Sprache hat, kann auch seine Dichtung haben.

So sind uns aus der antiken Welt, von untergegangenen Völkern und aus versunkenen Zeiten, reife Werke der Dichtung und der bildenden Kunst überliefert, die heute noch sich nicht nur als Höhepunkte und Marksteine einer fremden Kultur darstellen, sondern auch für unsere — ganz andere — jetzige Welt noch volles Leben haben, ja, vor denen wir staunend stehen. Ich brauche Beispiele nicht zu nennen — sie sind zahlreich und allbekannt.

Wie steht es aber mit der Musik?

Wir wollen gleich vorausschicken: der große, einschneidende Unterschied, der sich nun bei dem historischen Überblick herausstellen wird, kann für die ästhetische Betrachtung nicht unbeachtet bleiben.

Wo auch immer der in die Vergangenheit gerichtete Blick hintrifft, finden wir nichts von musikalischer Kunst, was sich auch nur entfernt der hohen Vollendung vergleichen ließe, in welcher die Werke der anderen Künste gleicher Kulturepochen heute noch lebensvoll zu uns sprechen. Musiktheorien und Systeme, Kunde von einigen Musikinstrumenten, — das ist das einzige von dem uns Überlieferten, was auf Pflege und Entwicklung der Musik als selbständiger Kunst hinzudeuten scheint. In Jahrtausenden nicht ein einziges in sich beruhendes Musikstück, ja nicht einmal eine einzige reinmusikalische Gestalt, etwa einstimmige Instrumentalmelodie ist in dem reichen Kunsterbteil der Alten vorgefunden worden. Denn die dürftigen Überreste und Bruchstücke von griechischen Hymnen, Oden oder sonstigen Gesängen, die uns erhalten sind, können nicht als Musik in demselben Sinne von uns aufgenommen werden, in welchem wir Musik kennen,

und können nicht in Parallele gestellt werden mit Architekturen, Bildsäulen und Gedichten, ja Malereien aus frühester Zeit. Eng gekettet an das Silbenmaß des Wortes, ohne selbständiges Leben, berühren sie uns als das primitive Gestammel einer dienenden Halbkunst. Uns sind diese Töne tot, uns fehlt vollständig der Sinn und Verstand für das Leben, welches sie dereinst gehabt haben mögen. Denn wahrscheinlich haben sie dieses einmal gehabt, zu ihrer Zeit, bei ihrem Volke, im lebendigen Gebrauche. Die Musik der Griechen, desjenigen alten Volkes, von dessen Kultur wir wohl am meisten wissen, hat das mit der Musik anderer alter Völker oder unkultivierter Volksstämme — für uns — gemein, daß sie sozusagen nichts auf eigene Rechnung ausspricht, sondern im Dienst des Tanzes, der Religion, des Krieges, des Silbenmaßes ihr Leben führt. Ob die griechische Musik mehr als Kunstmusik oder Volksmusik oder als beides in einer Art knospenhafter Vereinigung anzusprechen ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

Die Spaltung zwischen theoretischer Spekulation und praktischer Musikübung war in der alten Welt und im Mittelalter bis zur Neuzeit sicher viel größer als in der letztgenannten Epoche. Dies alles wird uns fernerhin noch interessieren.

Woran lag es, daß nicht ein einziges großes musikalisches Werk, nicht ein einziger Musikername von dem Klang wie die Namen Phidias und Appelles, Homer und Euripides auf uns gekommen ist? Warum gab es keine musikalischen Ovide und Vergile, keinen komponierenden Kalidasa? Warum reimt sich der Begriff „Komponist“ gar nicht zusammen mit dem Begriff der alten Welt

und des halben Mittelalters? Warum kennen wir in diesen Zeiten eigentlich nur Spieler und Sänger oder Theoretiker? Wir wissen es alle. Es fehlte die Welt des gesetzmäßigen Zusammenklanges, der Mehrstimmigkeit, der Harmonie.

Was alles ist aber hiermit gesagt?

Was ist es, das uns hierbei zu denken gibt?

Wir haben uns darauf besonnen, daß in der Verbindung zweier Urelemente jede denkbare Leistung der Musik ausgesprochen und umschrieben ist; sie heißen Klang und Rhythmus. Unter Einbeziehung der Möglichkeit des Zusammenklängens der Töne müssen wir nun etwas bestimmter sagen: in der Zusammenfügung sowohl aufeinanderfolgender als auch zusammenklängender Töne. Damit ist aber auch gesagt, daß diese Leistung nicht ihre größte Höhe erreichen kann, wenn ein Element (hier Klang) nur unvollkommen gegeben ist. Der einzelne Ton ist zwar in der Natur gegeben: der singende Vogel, der saufende Wind, der fallende Wassertropfen produzieren ihn. Der Zusammenklang aber von Tönen ist in der Natur nicht gegeben. Es ist bedeutsam, daß der musikalischste Mensch nicht allein zweistimmig singen kann. Die geordnete Welt des Zusammenklanges ist also ein Werk des Menschengesistes. Der künstlerische Mensch mußte sich das Element erst selbst schaffen und entwickeln, um nur das Material zu gewinnen, mit dem erst eine vollkommene Wesensentfaltung seiner Kunst möglich war; und zwar konnte es, wie wir uns erinnern, nicht etwa ein einzelnes Genie auf einmal leisten, sondern es war eine viele Jahrhunderte lange Arbeit einer ganzen Völkergruppe, nur ein einziges Mal geleistet, so

lange die Welt steht, von der wir wissen. Es muß demnach ein monumentaler Fehler sein, diese aposteriorische Natur eines elementaren Wesensbestandteiles der abendländischen Musik bei irgendeiner tieferen ästhetischen Betrachtung der Musik außer acht zu lassen; sie muß zu vielen Erkenntnissen den Schlüssel liefern.

Wir wollen im folgenden von ihr ausgehen.

Ohne weiteres und mit Berechtigung können wir jeden Bildhauer, Dichter oder Maler des Altertums mit jedem des Mittelalters, der Neuzeit vergleichen; auch den, von dem wir kein Werk gesehen oder gelesen haben, dürfen wir prinzipiell mit jedem einer anderen Zeit in Parallele stellen, da wir wissen, daß hier das Verhältnis von Künstler zu Stoff dem anderen zu vergleichenden wesentlich entsprechend ist. Hier wie dort sind die gegebenen Faktoren: das Talent als subjektiver, und je die Welt der Begriffe, der Erscheinungen als objektiver Faktor. Alle Entwicklungen und Verfälle jener Künste im Wandel der Zeiten sind natürlich zugegeben; sie berühren nie den in Rede stehenden Wesenskern; sie bilden da und dort ein Auf und Ab, und so wie Individuen, so streben und altern, lernen und verkommen auch ganze Völker. Nie wird daher das Gefühl sich sträuben, die Einsicht verbieten, den Äsoplos mit Shakespeare, mit Molière und Gerhart Hauptmann zu vergleichen und alle aneinander zu messen, so verschieden die Länder, die Zeiten auch sind, in denen sie gelebt haben. Aber entschieden wehrt sich das Gefühl, irgendeine Vergleichung von Beethoven mit Terpander, mit Hucbald von St. Amand oder Okeghem anzustellen. Wir

würden eine solche als ganz unmöglich empfinden; und zwar nicht etwa nur zum Lächeln geneigt sein, wenn einer käme und sagte: „Okeghem ist ein grade so großer Komponist als Beethoven“, sondern auch das Unzulässige des Vergleichs in diesem Falle überhaupt empfinden, wenn es hieße, Okeghem sei ein geringer, Beethoven ein großer Komponist.

Warum? Und warum können wir anstandslos Vergleiche von Beethoven mit Mozart, mit Spohr, mit Paisiello, mit Brahms machen?

Weil eben um 900 und 1450 die Mehrstimmigkeit noch nicht (geschweige in dem freien Begriff der Harmonie) „fertig“ war, und mit ihr noch nicht das dem Talent als objektiver Faktor gegenüberzusetzende Material. Selbst der Größte jener Zeit mußte bloß Pionierarbeit leisten, eine Wissenschaft vervollkommen; langsam bildete sich der Übergang vom Theoretiker zum Komponisten.

In der Tat setzte sozusagen die Musik als Kunst in der ganzen Zeitspanne aus, in der sie die Arbeit zu leisten hatte, ihr Material zu schaffen. Während die anderen Künstler aller Zeiten ihr Material als ewige Mitgift bereit liegend fanden, an der sich die Begabung gleichsam sofort betätigen konnte, mußte der Geist der Musik selbst tief in den Busen greifen und der ringenden und drängenden Menschheit endlich das so lange vorenthaltene Kleinod herausgeben, den Teil seines Wesens, in dessen Besitz die Musik zum erstenmal in der Welt als selbstherrliche Kunst auftreten konnte: Die Welt der Harmonie.

Wie mangelhaft eine Musik ohne Harmonie ist, davon pflegen wir uns deswegen meist nicht eine lebendige Vorstellung zu machen, weil wir unwillkürlich, auch bei ge-

legentlicher Homophonie, eine Harmonie dazudenken, oder fühlen, daß sie jederzeit parat ist. Es ist für unsere Gehirne äußerst schwer, wenn nicht unmöglich, sich eine wahrhafte homophone Tongestalt vorzustellen. Man versuche einmal eine solche heute sozusagen zu „komponieren“. Als längeres, selbständiges Tonstück, bloß mit Rhythmus verbunden, ergäbe es eine dünne Linie, deren Leben, durch starke rhythmische Symmetrie eine Spanne lang erhalten, doch bald erschöpft wäre, — dürftig und hilfsbedürftig. In Verbindung mit dem Wort wäre eine absolute Einstimmigkeit eher erträglich, es würde aber die Nebensächlichkeit das Abhängige, Dienende des Tons um so eminenter hervortreten. Immer jedoch würde das Angebot der Harmonisierung ein solches Beginnen unabweisbar und aufdringlich umschweben. Wenn wir uns recht hinein vertiefen, ahnen wir vielleicht aus der heutigen Unmöglichkeit, ohne Harmonie musikalisch zu denken, ein Analogon zu dem antik-mittelalterlichen Unvermögen, mit Harmonie zu musizieren und gewinnen aus dieser Vorstellung eine direktere Anschauung von der unendlich mühsamen, vorwiegend theoretischen, viele Jahrhunderte langen Arbeit, die nötig war, bis man eine Terz als Terz, einen Dreiklang als Dreiklang empfinden lernte. Wenn wir aber begreifen wollen, warum das so lange gedauert hat, wenn wir uns die ganze Schwierigkeit und Größe der Arbeit vor Augen führen wollen, welche die Kunstmusik von etwa 800—1500 geleistet hat, so dürfen wir nicht nur das Problem der Mehrstimmigkeit allein und für sich ins Auge fassen, sondern müssen uns ganz klar sein, daß es sich um ein viel schwierigeres handelte: dasjenige der Mehrstimmigkeit untrennbar

verbunden mit der Fortbewegung. Erinnern wir uns an die Formeln im Anfang und scheiden wir noch einmal die Ur-Elemente. Der einzelne Ton war leicht mit dem Rhythmus zu verbinden: Klang (Einzelklang) plus Rhythmus, Linie. Diese Art der Verbindung war jahrtausendelang die einzige Musik.

Klang plus Klang war der nächste Schritt. Zwar kann man sich die Linie auch hier nicht ganz wegdenken, aber doch beinahe. Denn, da bei den ersten hilflosen Versuchen des zweistimmigen „Organums“ der Rhythmus als ein ganz gleichförmiger und langsamer zu denken ist, also doch immer nur der einzelne Zusammenklang als das neue empfunden wurde, kann diese erste Phase der abendländischen Kunstmusik wirklich nur als dem Problem des Zusammenklanges gewidmet betrachtet werden.

Bis ins Riesenhafte, Schwindelnd-verwirrende aber mußte das Problem anwachsen, wenn man sich ein Zusammengehen von drei und mehr Stimmen in verschiedenen Rhythmen vorstellte, und, da Stimmenzahl und rhythmische Kombinationen unbegrenzt sind, alle unendlichen Möglichkeiten, die in diesen Gedanken lagen, dazu. Das vertikale und horizontale Prinzip vereinigt in höchster Ausbildung! Wie das kleine Einmaleins zum Logarithmenrechnen verhielt sich die bloße Mehrstimmigkeit zu der Aufgabe, sie in Bewegung zu setzen. Mit der Einzeltönigkeit war auch der Rhythmus, die Linie, zu Armseligkeit und Abhängigkeit verdammt; durch das Spielen mehrerer Rhythmen gegeneinander gewann auch dieses Element Freiheiten und Selbständigkeiten, die ungeahnt und unbegrenzt waren. Wir fanden im Anfang,

daß die der Musik einzig mögliche Leistung in der Vereinigung von Klang und Rhythmus besteht. Zum ersten Male, seit in der Welt Musik gemacht wurde, sahen Musiker diese Leistung in ihrer Ganzheit als Aufgabe vor sich liegen: unbegrenzte Mehrstimmigkeit, unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Rhythmen! Daß diese Aufgabe nicht etwa intuitiv musikalisch, sondern theoretisch-wissenschaftlich angefaßt wurde, daß im Anfang die Stimmen gezählt, der Rhythmus berechnet wurde, wundert uns nicht mehr, wenn wir einmal die ungeheuerliche Neuheit des Problems begriffen haben. Die „Künste der Niederländer“, die Spitzfindigkeiten der Mensuralmusik waren mehr rhythmische als klangliche Bemühungen. Die paar Intervalle, die zusammenklingen durften, der „cantus firmus“ (ohne Thema ging's selbst damals nicht), der meist nicht selbst erfunden war, bildeten nicht das Interesse, sondern eher die Fessel und den Sporn der eigentlichen „kompositorischen“ Betätigung, die in einem rechnerisch fundierten Untereinander- und Übereinanderschieben der Klanglinien bestand. Gemeinsame Bewegung der Stimmen — uns so etwas lächerlich Geläufiges — das war der Triumph, die Errungenschaft von damals! Wir sehen kopfschüttelnd auf diese Periode zurück, wundern uns über die Verrücktheit der Künstelei. Ich muß gestehen, daß ich weder die tadelnden Stimmen begreife, die hochmütig diese alten Meister als von einer barbarischen Marotte erfaßt ablehnen, noch die Begeisterung der eingefleischten Musikhistoriker, wie z. B. Ambros, der von so einer niederländischen Messe spricht, als wär's eine Nokturne von Chopin. Man muß schon durch ein scharfes historisches Mikroskop sehen, um an jener Musik etwas

wie Ausdruck zu entdecken. Für unser Geistesleben sind diese Werke auf immer tot und abgetan. Schulhefte hebt man höchstens aus Pietät auf. Aber in die Schule muß man einmal gegangen sein. Und so muß man auch diese Zeit und ihre Art als eine Notwendigkeit auffassen. Diese Arbeit mußte geleistet werden; sie kann mit keiner anderen verglichen werden, die je eine Gesamtheit geleistet hat. Man wird erinnert an den Willen der Natur, der den Kunsttrieb der Tiere leitet. Vielleicht war kein einziges Genie in dieser ganzen Epoche — aber die ganze Arbeit der Epoche war genial. Der Genius der Musik selbst, der die Musikgeschichte macht, war der geheime Ingenieur, der die Arbeiter im Dunkeln den Tunnel graben hieß, zu einem Lichte führend, in dem Gestalten leben konnten, die keine frühere Musik ahnen durfte. Welcher Stolz, zum ersten Male in der Welt den entscheidenden Schritt aus der Homophonie heraus zu tun und sich den schweren Weg weiter zu bahnen! Welche Lust, die Musik ganz für sich auf eigene Füße zu stellen, so, daß sie selbst das Wort, sonst ihre Hauptstütze, verschlang, vergewaltigte, erstickte! Denn erst die Mehrstimmigkeit ist das in sich ruhende Gebäude, welches zu der horizontal über der Erde schwebenden Melodie- linie die vertikalen Grundpfeiler findet. So betrachtet, verstehen wir alles, und sehen mit Rührung auf diese alten „hochbedürft'gen“ Meister, die, unbeirrt von den girrenden Stimmen der Welt um sich her — denn diese setzte niemals aus zu singen, wie ihr der Schnabel wuchs — bei ihrer strengen und gelehrten Arbeit blieben, die doch einmal direkt in die Schönheit des Palestrina münden sollte.

Was das Übers-Ziel-hinaus- und Ins-Kraut-schießen der

Berechnung und Künstelei von damals betrifft, so möchte ich noch folgende Bemerkung dazu machen: Die Überspizung, Sorcierung, Übertreibung betraf nur eines der beiden Urelemente: den Rhythmus. Es liegt nahe, anzunehmen, daß jene Schule des Glaubens war, daß, wenn auch zu ihrer Zeit noch das Werk ihres Geistes als zu kompliziert und neu erschien, um unmittelbar verstanden und genossen werden zu können, so doch in viel späterer Zeit einmal die Beschaffenheit des menschlichen Gehirnes zu leichtem und direktem Verständnis dieser Tongestalten reif sein würde. Die Geschichte lehrt, daß dem nicht so ist; nie hat ein Gehirn, ein Geist, ein Herz jene Monstrositäten verdaut; sie haben als Kunstwerke keinen Eigenwert; sie sind heute nicht nur tot, sondern sogar in gewissem Derruf. Jetzt, am Anfange des 20. Jahrhunderts, sind wir an dem Punkt angekommen, wo die ersten Versuche auftauchen, das andre Ur-Element, den Klang in gleicher Weise zu outrieren. (An neuen rhythmischen Monstrositäten fehlt es zwar auch nicht.)

Ob bloße Klanghäufungen, die heute kein menschliches Ohr anders denn als akustische Experimente auffassen kann, jemals, zu irgendwelcher Zeit als natürlich empfunden werden können? — — — — —

Doch weiter in unserm Gedankengang.

Während der gelehrte Mönch, der Magister, der geistliche Kapellsänger oder Kapellmeister langsam und stetig Stein auf Stein zum Gebäude der Polyphtonie zusammentrugen, Jahrhundert auf Jahrhundert geduldig sich fortsetzend und wissenschaftlich fortschreitend, an einem Werk arbeiteten, blieb das Herz der Menschheit nicht ohne Musik, nicht ohne Melodie. Der Quell der Musik

teilte sich in zwei Ströme, als die abendländischen Völker sozusagen sesshaft wurden. Die strenge mathematisch-wissenschaftliche Kunstmusik, von der wir sprachen, entwickelte sich von der Kirche ausgehend, und in ihrem Dienst. Die eigentlichen Künstler, die Künstlernaturen aber, das waren die Minnesänger, die Trouvères, die fahrenden Spielleute und Volksänger. Sie kümmerten sich nicht um polyphone Bestrebungen; den Aufbau besorgte das Gedicht. Ihre Kunst war die der Alten: einstimmiger, vom Wort ausgehender Gesang, im Dienste des Lebens, der lebendigen Wirkung; sie sorgten für den Genuß der Großen, für die Freude des Volkes, für die Bedürfnisse des Gemüts. Wie weit sie mit dem jeweiligen Stande der musikalischen Gelehrsamkeit Fühlung hatten, was sie für Töne zur Begleitung ihrer Gesänge auf ihren Instrumenten angaben, ob nur tonunterstützend, oder vorausahnend harmonisch, darüber können wir nur Vermutungen anstellen. Jedenfalls haben wir herzlich wenig von dem Golde, das dieser zweite Strom mit sich führte. Nicht eine Note von dem größten lyrischen Genie des deutschen ausgehenden Mittelalters ist uns erhalten: von Walther von der Vogelweide; und er muß doch als höfischer Minnesänger seine „Töne“ selbst gefunden haben; und man wäre doch so begierig, zu erfahren, wie diese Töne des Mannes beschaffen sein mögen, dessen Worte heute noch der Jahrhunderte spotten! Ich glaube, vor seinen Weisen würden wir traurig und ratlos stehen, wie wir vor dem wenigen stehen, was uns von dieser Kunstart aus jenen Jahrhunderten wirklich bekannt ist, und stehen würden vor dem, was sonst noch verloren ist. Wir können uns in diese Gehirne

nicht mehr hineinversetzen, aber das wissen wir aus der Kenntnis des heutigen Melodiebegriffes, daß er von dem damaligen wesensverschieden ist. Die Synthese Einzelton—Rhythmus, die durch Jahrtausende die einzige Musik war, ist zwar als erste natürliche Tongestalt von immer gleichbleibender Bedeutung für das Wesen der Musik. Aber gerade im Vergleich mit der absoluten Homophonie gewinnen wir die wahre Erkenntnis von der Sprache, die eine echte Melodie im Sinne des nachkontrapunktistischen Zeitalters spricht, die ihre Vollkommenheit und Ausdrucksfähigkeit, ihren melodischen Sinn, selbst wenn sie „homophon“ auftritt (wie etwa die Bachschen Fugenthemen oder die Wagnerschen Leitmotive), erst durch die Harmonie erhält, wie sie ja ohne die Erkenntnis der Harmonie noch nicht entstanden war, noch entstehen konnte. Die höfische und Volksmusik unseres Mittelalters ist insofern der Kunst beizuzählen, und mit der ausgeübten Musik der Chinesen, Inder, Araber, alten Griechen, so wie derjenigen unkultivierter Völkerstämme zu vergleichen, als sie, wie diese, für die Volkseele einen Laut bilden mochte; aber sie bleibt in den Kinderschuhen, sie ist nur eine Ahnung von Kunst, sie gewinnt nicht die objektive Gestalt für andere Völker und Zeiten verständlich zu sein; sie geht nicht über die Grenze des Landes hinaus und vergeht mit diesem. So sind diese alten Gesänge mit ihren Wirkungen — ja angeblichen Wunderwirkungen — verweht und verblüht; das meiste, was noch von ihnen erhalten ist, ist in den alten Messen der Kontrapunktisten als „Tenor“ zu finden, versteinert, wie die Kröte im Block. Die Jahre der Homophonie waren gezählt; die langsam und sicher fort-

schreitende Kontrapunktik grub ihr das Grab, indem sie sich gleichzeitig von ihren Weisen nährte.

Wir sehen hier, in diesem merkwürdigen Lustrum, die beiden Fähigkeiten der Musik, die wir als die ihr einzig möglichen bezeichnet haben, in ziemlich sauberer Scheidung in größtem Maßstabe geschichtlich ausgeprägt: Die freie Herzenskunst, nach antiker Weise, mit Orpheus als Urvater, der durch Gesang und Saitenspiel Menschen und Tiere bezauberte, mit dem Ton als Hauptsache, und dem Willen zur Gemüts-erregung: Musik als Empfindungsausdruck. Und die polyphone Kunst, von den ersten Singeschulen, der ersten Zweistimmigkeit an bis zu den kompliziertesten Sinesen der Mensuraltechnik: Musik als Architektonik, mit dem Willen zum Messen, zum Bilden und Bauen.

Wir wollen nicht außer acht lassen, daß das Zusammenfließen der beiden Ströme im 17. Jahrhundert ein Ereignis war, wie es noch keine Kunst, kein Zeitalter erlebt hat. Es ist, als ob ein Licht angeht, ein Welt anfängt zu blühen, ein Schmetterling der Puppe entschlüpft; als ob zum ersten Male sich Buchstaben zum sinnvollen Wort zusammenfügen, oder im Kopf eines jungen Komponisten der erste musikalische Gedanke auftaucht. Von da ab erst reicht lebendige Musik zu uns hinüber. Die vollkommene Synthese: Vielklang — Bewegung, unbegrenzte Polyphonie — unbegrenzte Polyrhythmik war hier erreicht. Alle Möglichkeiten und Kräfte beider Elemente waren nun hemmungslos entfaltet und zugleich zu übersichtlichster Ordnung gebunden. Begriffe, die es vorher in diesem Sinne nicht gab, waren geschaffen oder unaufhaltsam unterwegs, wie: Harmonie, Melodie, Be-

gleitung, Takt, Form — alles Durchdringungen und Isolierungen, mannigfaltigste Kombinationen jener zwei Elemente. Die Musik konnte nun eine eigene, ihre Sprache sprechen, war eine wirkliche Kunst, eine selbständige Kunst, eine neue Kunst; sie, Aschenbrödel und Cordelia, war nun dasselbe, was ihre Schwestern waren — war mehr.

Inwiefern mehr?

Aus dem Vorhergehenden ist die Antwort abzuleiten. Mit der Erfüllung jener vollkommensten Synthese, die wir unter dem Begriff des neuzeitlichen (nachmittelalterlichen) Musikstiles als Einheit zu denken berechtigt sind, war der Musik das gegeben, was die anderen Künste a priori hatten: ein im Sinne der Erzeugung des freistehenden Kunstwerkes gedachtes bleibendes Supplement zur subjektiven Hälfte, der menschlichen Begabung, nämlich das geistige Material; aber mit einem großen Unterschied: dem bildenden, dem Augenkünstler liegt sein geistiges Material von der Erkenntnisstufe an parat, wo nach der bloßen Sinnesempfindung die bewußte Wahrnehmung (Apperzeption) eintritt, also bei der jedes normalen Menschen, wo und wann er lebt. Dem Dichter von da ab, wo die in Begriffen aufgefaßte Außenwelt sich in die Sprache niederschlägt; also auch eine Stufe jedes, dem ersten vorsündfluthchen Stadium entrückten Menschentypus. (Der Abstand zwischen Dichtkunst und den bildenden Künsten erhellt hieraus, wie nebenbei gesagt sein soll.) Das entsprechende geistige Material aber der Musik ist nur, wie wir sahen, dem europäisch-abendländischen Menschen der (etwa) letzten drei Jahrhunderte eigen; nur ihm von allen Menschen,

die unfres Wissens die Welt bewohnten; denn — dies dürfen wir nun bestimmt und begründet aussprechen —: das geistige Material des Komponisten ist nicht etwa der Ton, sondern die Tongestalt. Diese ist das biologische Erbe des Werkes eines bewußt-unbewußt arbeitenden künstlerischen Menschengesistes, nur für den Künstler gedacht und gewollt. Und hier liegen die ungeheuren Unterschiede: das geistige Material der anderen Künste ist ein allgemein menschliches, für jeden Menschen gleiches; die dichterische, bildnerische Begabung macht es erst zu künstlerischem Stoff. Der Künstler steht ihm gegenüber, bearbeitet ihn sozusagen direkt; sein Produzieren ist somit ein — sehr hoch aufgefaßtes — Bearbeiten. Der Komponist aber, als der schöpferische Musiker, steht seinem geistigen Material nicht gegenüber, als einem jedem Menschen zugänglichen Rohstoff. Er trägt es in sich; sein Produzieren besteht darin, daß er die vollkommene Synthese, die wir eben als Werk der Allgemeinheit makrokosmisch sich entwickeln sahen, mikrokosmisch individuell immer neu aus sich heraus als Tongestalt erzeugt. Der geniale Komponist ist somit der eigentliche und einzige Schöpfer unter allen denkbaren Künstlern. Der Philosoph, der Dichter, der Bildner produziert, schafft, indem er an die gegebene Außenwelt mit einem besonders starken Gefühl der Erfassung herantritt — wir nennen es Talent, Genie — und sie durch seine Anschauungsweise in ewige Bilder zwingt. Dies ist ein Prozeß des „Bearbeiten“ — kein Beispiel wird dieser Definition entrinnen können. (Ohne daß man sich an das Wort „Bearbeiten“ zu stoßen braucht; es muß gebraucht werden, um das einzigartige Wesen des

musikalischen Kompositionsprozesses, vielmehr Konzeptionsprozesses, sich davon abheben zu lassen.) Der Komponist hat keine Außenwelt als Stoff, sondern nur sein Gefühl. Er schafft aus dem Nichts. Daß der bloße „Ton“ nicht sein Material ist, glaube ich hinlänglich klar gemacht zu haben an der Aufzeigung dessen, was er jahrtausendelang geleistet und nicht geleistet hat; erst seine Potenzierung, seine Werdung zum gesetzmäßigen Tongebäude (Harmonie), die ohne jahrhundertlange gemeinschaftliche Arbeit nicht möglich war, bedeutete die Reife des geistigen Materials. Die Rolle, die bei jenen anderen Künstlern die ins Unendliche ausgedehnte, stets daseiende ganze Außenwelt als Materie spielt, spielt bei dem Komponisten die als kleinste Einheit zusammengepreßte Tongestalt (also eine Innenwelt), die nicht nur die vorhin oft erwähnte Synthese der Urelemente der Musik bedeutet, sondern noch eine zweite: die von Subjekt und Objekt: das geistige Material ist hier schon eine menschliche Leistung. Bei jenen bedingte die Formung, die Gestaltung, das Beginnen und Endigen eines Kunstwerkes eine Begrenzung des Ewigkeitsmaterials, gleichsam ein willkürlich irgendwo einsetzendes Ausschneiden und Einrahmen eines Bildes aus der unendlichen Bilderkette der Welt. Bewegung von außen nach innen, ein Ans-Herzdrücken der Welt. Bei dem Komponisten — ein junger Begriff! — bedeuten sie eine Erweiterung, Entwicklung des Zeitlichkeitsmaterials, eine Abhaspelung eines Knäuels, eine Auflösung eines Tropfens Essenz, einen souveränen Anfang mit in ihm liegenden Ende. Bewegung von innen nach außen: Projektierung des Herzens in die Welt.

Im allgemeinen und soweit ich je Urteile hörte, wird die schöpferische Betätigung der anderen Künste direkt in Parallele gestellt mit der des schöpferischen Musikers, welche wiederum im wesentlichen als Erfindung von Melodien aufgefaßt wird. Ich glaube kargetan zu haben, daß dies eine täuschende Vergleichung, eine falsche Wertsetzung ist. Wenn man dem bisher Entwickelten zugestimmt hat und festhält, was geistiger Stoff (objektives Material) gegenüber dem schaffenden Subjekt ist, so wird man ferner zugeben, daß der schöpferischen Tätigkeit der nichtmusikalischen Künste als adäquate Parallele in der Musik gegenübergestellt werden muß: die nach gegebenem Material, dem musikalischen Thema, erfolgende Schöpfung, Komposition des ganzen Constückes. In dem eigentümlichen, einzigartigen Umstand, daß in der „kleinen Einheit“ menschliche Leistung objektives Material wird, mit ihm zusammenfällt, daß der musikalische Einfall einerseits letzte und höchste Leistung, andererseits, im Sinne der „Gestaltung“ des Constückes — ich nenne es Verlauf — nur Material, Rohstoff ist, darin liegen alle Rätsel der Musik als Kunst, zu deren Lösung das historische Entstehen, die aposteriorische Natur der Harmonie, einen Schlüssel gibt.

Bei obiger Wertsetzung stimmen wirklich alle Vergleichsmomente: Charakter der „Bearbeitung“ im höchsten Sinne (nur mit der oben bezeichneten, gewissermaßen umgekehrten Richtung), individuelle Auffassung des Materials als schöpferische Wurzel des Kunstwerks, Irrele-

vanz des Themas hier wie dort. Darüber hinaus hat aber die Musik das Eine, Unfägliche, was nur sie hat: die freie Schöpfung eben dieses Materials selbst: den genialen musikalischen Einfall.

Davon gleich mehr; erst müssen wir zur vollen Klarheit über das Wesen des musikalischen geistigen Materials, welches ich „Tongestalt“ genannt habe, gelangen.

So wie es Irrsinn wäre, den Bildner jeder Art ohne Sichtbarkeitswelt, den Dichter ohne Begrifflichkeitswelt zu denken, so ist es Irrsinn, den Komponisten ohne „Tongestalt“ zu denken. Nur muß — so selbstverständlich es ist und um absichtliche und unabsichtliche Mißverständnisse gleich zu erledigen — gesagt werden, daß hierunter nicht nur ein etwa am Anfang stehendes markantes, so oder so beschaffenes, irgendwie bestimmtes Thema gemeint ist, sondern nur ausgesprochen werden, daß ein Wegdenken des „Themas“ aus der Musik als Kunst schlechthin unmöglich ist, ein Denkfehler ist. Ich muß hier wiederum auf den betreffenden Teil der „Grundfrage der Operndichtung“ verweisen; ich habe dort, als den präzisesten Ausdruck, „die kleine Einheit“ gebraucht; es kann also das sein, was wir „Thema“, „Einfall“, „Melodie“, „Motiv“, „Stelle“ (etwa „schöne Stelle“), „Figur“ usw. nennen. Vor allem ist es aber zunächst für das Wesen des Materials als solchem, von dem wir hier reden, gleichgültig, ob es etwa wertvoll sei oder nicht; so wie jenes andre Geistesmaterial ja auch für seine Künstler-„Bearbeiter“ jenseits von Wert und Unwert steht. Was ist nun aber so eine kleine Tongestalt gegenüber der ganzen Welt, wie sie den anderen Künsten als ewiger Stoff zur Verfügung

ist, einem Rohstoff, von dem man schließlich sagen kann: „und wo ihr's packt, da ist es interessant“, eine gewaltige Hälfte, die der anderen nur die Schöpfung in Form einer „Auffassung“ übrig läßt, allerdings einer Gefühlsauffassung, deren magische Kräfte zu erörtern hier nicht der Platz ist? Was ist dagegen so eine kleine „Tongestalt“? Was ist sie überhaupt, diese Welt, aus der der Komponist seine Gebilde formt, seine Formen bildet? Wir fassen zusammen und gehen weiter: Die Synthese Ton—Linie [ich wähle als Bewegungsbegriff das Wort „Linie“, weil es die sonst als Gegensätze gebräuchlichen Begriffe Rhythmus und Melodie in sich begreift] ist die einzige Leistung der Musik. In der ursprünglichsten Form des Einzeltones konnte sie keine selbständige Kunst ergeben, blieb sozusagen selber immer Stoff, am Wort klebend, ohne Form und Leben. Erst die in der Zeit künstlich errungene Welt des Vielklanges schuf ein Geistesmaterial im Begriff des musikalischen „Themas“; denn gerade so direkt und unmittelbar wie die Vereinigung von Einzelton—Linie von je erzeugt werden konnte, kann der Musiker der letzten Jahrhunderte die Vereinigung von Harmonie (Ton plus Ton) und Bewegung derselben (Linie plus Linie) erzeugen. Also nicht bloß ein Akkord kann als Inbegriff der Errungenschaft des Harmonie-Zeitalters, als vollgültiger Ausdruck der aposteriorischen Natur des musikalischen Geistesmaterials angesprochen werden, sondern schon eine akkordliche Tongestalt, die zugleich Vielklang und Bewegung ist, also das „Thema“, und sei es die primitivste Kadenz. Denn wir haben, wie wir sahen, die „Bewegung“ gleich mitgelernt. Den Begriff „musikalisches

Thema" danken wir der genialen Leistung der Gesamtheit vergangener Epochen; jeder Musiker, der kompositorisch unbegabteste, kann ein „Thema“ herstellen (so wie jeder Laie heute ein Orchesterstück unsrer Zeit verstehen kann, während es dem gelehrten Sachmusiker vor 400 Jahren unverständlich wäre, wenn man ihn es hören lassen könnte). Was für ein Thema das ist — das ist eine andere Frage, die Hauptfrage, die einzige, die Frage aller Musik! Die Frage nach dem genialen Einfall. Denn nun sind wir angelangt bei dem Wert jener Synthese, Tongestalt, dessen Bedeutung uns nun nicht mehr irrelevant sein kann. Wir haben verglichen:

I. Außer musikalische Künste: Einsetzen der schöpferisch-bearbeiterischen Tätigkeit nach gegebener allgemeiner Begrifflichkeits- und Sichtbarkeitswelt, dem unendlichen, unbegrenzten Allgemeingut des Menschen.

II. Musik: Einsetzen der entsprechenden kompositorischen Tätigkeit durch Entwicklung, Gestaltung des Tonstückes bei gegebener „kleinster Tongestalt“, der künstlich erzeugten und ererbten Menschenschöpfung. Wie bedenklich armselig, begrenzt dieses Material gegenüber jenem universalen, wenn nicht in den Wert dieses gegebenen Faktors der Gleichung sich alles retten würde, was die Musik zu der wunderbaren Kunst macht, die sie sein kann. Der Protest, der sich bei manchem vielleicht hier bei dem Wort „entsprechenden“ regen mag, zeigt nur, ohne die Logik der Gleichung erschüttern zu können, das Gefühl für die Wichtigkeit des Einfalles, als Ausgangspunkt einer jeden Komposition.

Für — (oder vielmehr gegen) alle die, die in der musikalischen „Gestaltung“ alles, in der „Erfindung“

nichts sehen, d. h. die Art, den Wert des Einfalles als gleichgültig hinstellen, sei die an dieser Stelle erworbene Erkenntnis besonders betont und darauf hingewiesen, was Musik wäre als bloße „Gestaltung“. Zunächst, wenn man ihr den zu gestaltenden Faktor der „Erfindung“, der „Tongestalt“ ganz nähme, wäre es daselbe, als wenn man den anderen Künsten die ganze Welt nähme — Irrsinn! Nimmt man jenem Faktor nun den Wert, so nimmt man ihn der ganzen Musik; denn „bearbeiten“, „gestalten“ kann man nur eben jenes Material; in dem Augenblick, wo man dessen „Bearbeitung“ verläßt, muß, der Natur der Musik nach, ein neues Material — nicht etwa im Sinne eines neuen Formschemas, sondern exakt im streng logischen Sinne — eintreten.

Hier, also in dem Wert dieses gegebenen Faktors der Gleichung, ist ein Äquivalent gefunden zu der Bedeutung des anderen Faktors, hier liegt das „mehr“, das ich vorhin meinte; hier ist eine Möglichkeit für die Musik, den gewaltigen Vorsprung, den die anderen Künste durch die Ewigkeits- und Allgemeinheitseigenschaften ihres Geistesmaterials haben, nicht nur einzuholen, sondern in bestimmtem Sinne zu überholen; hier liegt ein Schöpferakt vor, den die anderen Künste nicht kennen. Wenn wir die einzige Leistung der Musik in der oft erwähnten Synthese sehen, so ist diese Form derselben: der echte musikalische Einfall, als sinnvolle Synthese, die höchste Leistung; denn in ihm verbinden sich die Elemente auf besondere Art, gewissermaßen untrennbar, wie bei einer chemischen Verbindung, und ergeben das, was man in anderen Gebieten „einen Sinn“ nennt; er spricht etwas aus; direkt, in seiner Sprache, nicht gleichnis-

artig, wie es des Verlaufes einzige Möglichkeit ist. Er ist das, was der liebe Gott meinte, als er die Musik erschuf.

In oben erwähnten früheren Schriften habe ich Gedanken über jenen Begriff geäußert; in zahlreichen publizistischen Darstellungen werden dieselben verdreht und soll zugleich ein Strick gedreht werden meinen Erkenntnissen und wohl auch zum Teil meiner Musik. Ich will mir einige notwendige Widerlegungen auf den IV. Teil aufsparen und an der Hand derselben die Untersuchung vervollständigen, um diesen III. Teil nicht mit Polemik zu belasten.

Denn hier ist die Stelle, wo man des trockenen Tones nun satt sein und — schwärmen darf! — ich finde kein anderes Wort. Mag es in der jetzigen Zeit als ein überwundener Standpunkt gelten, für eine schöne, eine wahrhaft geniale Melodie zu schwärmen, ich sage: hierfür nicht fähig zu sein heißt die Sprache der Musik nicht verstehen; ferner sage ich: sie erklären wollen ist ein dilettantisches Unternehmen. Wenn wir vor etwas Unbegreiflichem stehen, das unserer Erklärungen spottet, lösen wir gerne die strenge Folge der Gedanken, strecken die Waffen des Verstandes und geben uns vollständig gefangen, wehrlos aufgehend im Gefühl. So kann man eigentlich bei einer echten musikalischen Eingebung nur ausrufen: „Wie schön ist das!“ Alles Nähere, jedes Wort in der Richtung von „warum“ verringert den Eindruck, beleidigt die Geistererscheinung, zerstört den „Hauch“ des „Gedichts“. ⁽³⁾ — Wohl ist in jeder Kunst das Letzte und Innerste etwas Inkommensurables, aber dennoch bietet das Stoffliche der anderen Künste eine Art

Geländer, an das sich das Urteil hält, einen Ariadnefaden durch das Labyrinth der Brust, eine Hintertür zur Werkstatt des Schaffenden. Hier bewährt sich wiederum die Werte-Setzung obiger Gleichung. Man hat bei dem Verlauf eines Tonstückes nach gegebenen Themen (dem also, worin heute der Begriff „komponieren“ für viele als erschöpft gilt) dieselbe Handhabe, ein Lob zu begründen, wie bei einer Dichtung, einem Bilde. Man kann in einem sehr weitgehenden Maße zeigen, was der Komponist aus dem Thema oder den Themen „gemacht“ hat, wie bei ihm die Form, und was man sonst noch will, behandelt ist; gerade, wie man bei den anderen Künsten am Bilde der Welt einen Maßstab hat für jedwedes Kriterium. Man könnte Shakespearische Charaktere nicht bewundern, konnte man nicht anderweitig Menschen; man könnte nicht entzückt sein von einer gedichteten oder gemalten Abendlandschaft, konnte man die durch sie erzeugten Stimmungen nicht ähnlich aus der Natur. Für solche, die besonders schwer begreifen oder begreifen wollen, bemerke ich hier ausdrücklich, daß es sich nicht um Nachahmung, im Sinne von Plato, handelt, sondern um Beziehung. Bei dem tollsten, phantastischen Zeug wird das: „So was gibt es nicht!“ entweder Lob oder Tadel, aber immer Beziehung auf das, was es „gibt“, ausdrücken. Dagegen bei so einer Melodie schwebt man ganz in der Luft. Ihre Qualität kann man nur erkennen, nicht demonstrieren; über sie gibt es keine auf intellektuellem Wege zu erzielende Einigung; man versteht sich in dem durch sie empfundenen Entzücken oder nicht; wer da nicht mitmachen kann, gegen den sind keine Argumente vorzubringen und

gegen dessen Angriffe ist nichts zu sagen, als die Melodie zu spielen und zu sagen: „Wie schön!“ Was sie ausspricht, ist so tief und so klar, so mystisch und so selbstverständlich wie die Wahrheit. Das Folgende also spreche ich nur zu einer kleinen Gruppe, nämlich solchen, die noch Sinn für die Qualität einer Melodie haben und haben wollen — ein Sinn, der uns seit Jahrzehnten mit stark zunehmendem Erfolge ausgetrieben wird.

Wir also, die wir diesen Sinn noch haben, laßt uns mutig schwärmen! Wir schlagen auf: Kinderstücken von Schumann, Nr. 7, „Träumerei“. Jedes der kleinen Stücke dieses Opus ist ein musikalisches Gebilde von feinem Reiz, Poesie, Musikalität und vor allem persönlichster Eigenart; aber wer, der die Ursprache der Musik versteht, erkannte nicht, daß diese „Träumerei“ ganz einzig hervorragte durch die Qualität der Melodie. Wer sie nicht versteht, für den ist's ein Stückchen in Liedform mit Tonika, Dominante, Unterdominante und den nächstliegenden Tonarten — ohne irgendwelche Abweichung vom Üblichen, soweit es in den Elementen liegt; keine harmonische Neuheit, keine rhythmische Sinesse, die Melodie durch den Dreiklang aufsteigend, „für Klavier zu zwei Händen“. Aber für uns Wissende, welch ein Wunder der Eingebung! Was ist darüber zu sagen, das dem, dem diese Melodie, die zugleich das ganze Stück ist, wo Einfall und Form fast zusammenfallen, nicht „durch und durch“ geht, das Verständnis erschließen könnte? — Nichts. Ich kann von dem Adel der Tonsprache reden, von dem absolut Vorbildlosen, Tiefpersönlichen, Ur-eigentümlichen der Melodie, dem Deutschen, Zarten, Traulichen derselben, — es ist, als ob die Worte

vor den Tönen im Kreis herum flöhen, sie können addiert alle nicht entfernt sagen, was die Melodie selbst ausspricht. Der Titel gibt einen leisen Hinweis für die Stimmung, der noch besser verständlich wird, wenn man sich vorstellt, daß es nicht die Träumerei eines Kindes (also nicht eigentlich in die „Kinderzenen“ gehörig) und zweitens eine „Träumerei“, nicht etwa eine „rêverie“ ist, — ein sinniges, ernstes, tief sich verlierendes, feinseeliges und doch kräftiges Gefühl, etwa wie der auf die Hand gestützte bekannte Schumannkopf ahnen läßt. Bis ins Unbegrenzte ließe sich in dieser Weise weiter — schwärmen, ohne den Zauber dieser Musik mit Worten zu beschwören; es ist ein Tropfen Musik aus tiefstem Quell; wir sind auch musikalisch verkommen und verloren, wenn wir uns dieser Schönheit entwöhnen.

Eine andre Zaubergestalt: das G-Dur-Sätzchen „moderato“ beim Auftritt der Sänger im Tannhäusermarsch. Eine ganz andere Welt. Keine „absolute“ Musik. Oper; formell das „Trio“ eines Marsches; ebenfalls keine Erweiterung der musikalischen Elemente, nichts „Neues“. Tonika, Dominanten, nächstliegende Tonarten, einfachstes Satzgefüge. Ehemals gab es im Tannhäuser keine „Melodie“; man hörte sie nicht, hörte also auch diese nicht; man wollte sie noch nicht hören, wie man sie heute nicht mehr hören will. Für die, welche die Sprache der Musik verstehen, aber sagt sie heute wie Anno 1847, unberührt von allen Wandlungen des Lebens, Unfägliches aus; so wie sie mir, unberührt von allen Wandlungen meines Lebens, vom ersten Kennenlernen in meiner Knabenzeit bis zum heutigen Tage dasselbe Ergreifende gesagt hat. Wenn ich versuche zu umschreiben, was

dies ist, wird es nur ein Stammeln sein, denn es handelt sich um Musik, fern von allem Malerischen, aus tiefstem Urquell geflossen, wie beim ersten Beispiel, also den Worten unnahbar. Desto deutlicher aber und gewisser als alles ist die Wirklichkeit der Empfindung. Ich habe bei diesen Tönen das direkte Gefühl eines bestimmten deutschen Mittelalters; es ist, als ob die Idee einstigen höfischen deutschen Wesens und Lebens hier in diesen wenigen Takten eingefangen wäre. Ich war ja nicht dabei, aber es ist mir, als ob ich ein deutliches Bild davon hätte, welches mir eben aus diesen Tönen wiederklingt; ich werde alt, aber diese Melodie trifft mich so jung und ich sie so jung an, als ich sie zum ersten Male kennen lernte, und ergreift mich mit derselben geheimnisvollen Gewalt, wie je. Was fühle ich da alles, sehe ich! Weltlich-fromme Festlichkeit, treue deutsche Augen, Gehaltenheit, Reinheit, Einfachheit, Grazie, Zeremoniell — — — (ohnmächtige Worte!) — und über allem liegt es wie ein Wort: „Längstvergangene Zeiten“ — — — — wahrscheinlich war nie ein Fest so schön wie dieses G-Dur-Moderato — aber so verhält sich die Idee zur Wirklichkeit.

Über ein drittes Wundergebilde noch möchte ich meine Anschauungen und Empfindungen äußern. Dieses soll aber eines sein, bei welchem auch der Verlauf eine Rolle spielt, also eine größere Komposition; eine ganze Sinfonie: die Pastorale von Beethoven. Um aber den Gedankengang dieses Teiles nicht allzusehr zu unterbrechen und aufzuhalten — denn das darüber zu Sagende wird natürlich entsprechend länger werden — bringe ich diesen Absatz abge sondert im Exkurs. ⁽¹⁾

In diesem dritten muß nun auch die Rede sein von der

Architektonik der Musik, also von der zweiten der anfangs benannten Fähigkeiten ihres Wesens, während bei den zwei ersten Beispielen deutscher Melodie als geschlossenen „Inrischen“ Stückchen (bei denen alles, was Verlauf ist, ganz von einem Einfall aufgesogen wird, nur aus ihm eigentlich besteht), von dieser kaum die Rede sein konnte. Diese waren nur Ausdruck, die eine Fähigkeit der Musik. Bei der geschichtlichen Betrachtung verglichen wir beide mit zwei Strömen, die zusammenflossen, und, als die Zeit im siebzehnten Jahrhundert erfüllt war, eine neue Kunst, unsere Musik schufen. Nunmehr können wir die beiden Ströme, Ausdruck und Architektonik, wie wir sie der Kürze halber benennen wollen, in den einzelnen Individuen als Begabungselemente wiederfinden. Es sei hier besonders betont, daß unter Architektonik nicht etwa der engere Begriff der schönen Regelmäßigkeit gemeint sein soll, sondern, wie aus allem Vorhergehenden hervorgeht, jeglicher Aufbau überhaupt, und da „Aufbau“, in der Musik als zeitlich bewegter Vorstellung nur bildlich gemeint sein kann, etwa: Bewegungsgestaltung. Unter Ausdruck jedoch möchte ich ein nahezu unbegrenztes Feld der Empfindung verstanden wissen. Selbst, als in homophonen Zeiten, „Melodie“ noch eine dünne Linie war, muß das Phänomen einer sinnvollen Tonfolge auf Zeit und Volk im Sinne einer Gefühlsoffenbarung gewirkt haben. Nach der genugsam besprochenen Metamorphose der Musik zur souveränen Kunst, wo die wahre Melodie gleich zusammen mit der Harmonie und dem rhythmisch verzweigten Stimmengewebe zur Welt kommt, dürfen wir auch die Fähigkeit dessen, was sie ausspricht, ihren Empfindungs-

ausdruck, entsprechend höher, also unendlich höher, annehmen.

In der That wird das bis ins Mystische gehende Ausdrucksvermögen der Musik, welches nur — wie gezeigt — in dem ihr einzig unter allen Künsten angehörenden in Rede stehenden Phänomen liegen kann, bezeugt durch den Unterschied im Gefühl gegenüber Musik und anderer Kunst, bei gleichem Verständnis, durch den uferlosen Enthusiasmus, den nur Musik, bei günstigem Zusammenreffen der Faktoren, hervorzurufen imstande ist, durch die isolierte Stellung, die ihr von je und immer wieder — mit oder ohne Begründung — zuerkannt worden ist. Als ein Beispiel und Repräsentant dieser Anschauung möge das Schillersche Distichon (Zeugnis eines Dichters!) gelten, von der Seele, welche nur Polhymnia ausspricht; man kann von einem Epigramm nicht erschöpfende Korrektheit erwarten; richtig verstanden, trifft es den Kern.

Als Begabungselemente, sagte ich, kann man die beiden Fähigkeiten der Musik: Ausdruck und Architektonik, im Individuum wiederfinden; indem nämlich eines immer vorwiegen wird, in Komponistentypen: Bei diesem mehr die Gabe, Melodien zu erfinden, Einfälle zu haben, im Ausdruck zu schwelgen, und sich dabei eigentlich zu erschöpfen. Bei anderen, mehr die Gabe, Material zu verarbeiten, große Formen zu schaffen, in der Bewegung zu schwelgen. Die ersteren wären demnach mehr die Erben der oben beschriebenen Volks- und Minnesänger, die letzteren die Erben der gelehrten Sucher und Arbeiter (s. o.). Ja, man könnte auf Grund dieser Elemente eine neue Einteilung Romantiker—Klassiker wagen, etwa in der Art, daß man von dem Romantiker nur jenes

eine verlangte, aber im eminenten Sinne, vom Klassiker dagegen beide Fähigkeiten seiner Kunst, gleichmäßig verteilt. Wüßte man nur, was man sich unter „Klassiker“ zu denken hat! Ich habe noch keine bessere Definition davon finden können, als die, daß ein Klassiker ein aufgeführter Komponist ist, der erstens tot, zweitens lange tot, und drittens sehr lange tot ist; denn noch nie ist ein Mensch zu Lebzeiten Klassiker genannt worden, außer ironisch. Wohl aber sind die Werke unsrer Klassiker als romantisch bezeichnet worden.⁽⁴⁾ Dieser Unterschied wird also mehr oder weniger an den Worten hängen bleiben. — Dagegen halten wir an unseren zwei Wesensentfaltungen der Musik fest, auf die sich jede sie betreffende Einsicht zurückführen lassen muß und prüfen unsere Untersuchung, sie damit fortsetzend, an der Lehre jenes Denkers, an dem kein Denken über irgendein Gebiet vorbei kann: an der Schopenhauers. Ich sage gleich, daß ich keineswegs in die mir nur amüsant erscheinende Kaste der Schopenhauer-Verbesserer einzureihen bin, die sich damit befäßt, in dem Werke des großen Philosophen angebliche Widersprüche aufzudecken. Vielmehr stehe ich, wie in allem meinem Urteil Zugänglichen, so auch in der Frage der Ästhetik der Musik, auf seinem Boden. Es wird sich zeigen, daß seine Lehre zu allem, was etwa eine Erweiterung, Spezialisierung und Vervollkommnung bedeutet, Raum und Möglichkeit läßt, da eben die Grundlage richtig ist.

Ich muß natürlich die Kenntnis der betreffenden Stellen bei Schopenhauer voraussetzen, besonders W. a. W: u. D. I. 3. Buch, II. Ergänzungen zum 3. Buch und Parerga und Paralipomena II, Kap. XIX. Die zitierten Seiten-

zahlen beziehen sich auf die Frauenstädt'sche Ausgabe, Brockhaus 1916.

Es ist aber unmöglich, sich in dieser Frage mit Schopenhauer auseinanderzusetzen, ohne einen anderen Philosophen mit einzubeziehen, nämlich Plato und dessen Ideenlehre, weil Schopenhauer direkt auf dieser Lehre aufbaut und sie so zu der seinigen macht; ich übernehme sie infolgedessen, soweit sie die Kunst angeht, ebenfalls hier, ohne meine Stellungnahme zu ihr im übrigen zu ver-raten. Summarisch sei noch vorausgeschickt, daß Schopenhauers musikalische Kenntnisse und Beschäftigung mit Musik naturgemäß nicht fachmännisch=umfassende waren; sie bestanden im Hören von Musik und im Flöteblasen; auch hat er Harmoniestunden genommen, ja wie es scheint, Kontrapunkt. Die Tiefe und Richtigkeit seiner Erkenntnis berührt das im ganzen nicht, aber im einzelnen führt diese gewisse Primitivität doch zu wenig glücklichen Urteilen und Beispielen, ja zu Unrichtigkeiten (so z. B., daß ein schneller Lauf oder Triller in der Tiefe sich nicht einmal imaginieren läßt [Bd. II, S. 306]). Sie zeigt die Stellen auf, wo ein Ausbau einsetzen kann. Innerhalb eines Werkes, das die ganze Welt umfaßt, kann ja eine Ästhetik der Musik auch nur ein Umriss sein.

Zu der natürlich wahren Ansicht, die jeder unbefangene, nicht von Dummheit, Vorurteil oder Verlogenheit getrübbte Geist haben muß, daß nämlich Melodie in der Musik die Hauptsache sei, ist Schopenhauer auf seinem Wege auch gelangt. Nur freilich muß man zusehen, was er darunter versteht. Zunächst ist sie ihm Oberstimme, mit der Eigenschaft der freiesten Beweglichkeit, die er den andern Stimmen abspricht; also eigentlich: melodiefüh-

rende Oberstimme. Indessen läßt er keinen Zweifel darüber, daß er auch die Eigenschaft der Melodie in engerem Sinne kennt, die ich melodischen Einfall nennen würde; daß er für das Wunder des musikalischen Einfalls Organ hat. Dies bezeugt namentlich folgende Stelle, die an Überschwänglichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: „Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte“ (Bd. II, S. 307). Auch sonst noch finden sich ähnliche Stellen, wo es heißt, daß eine „bedeutende“, „vielsagende“, „das Herz treffende“ Melodie die Kunde um die ganze Welt macht, u. a. (Bd. III, S. 485, Bd. VI, S. 462.) Dieses Zweierlei von Melodie als beweglicher Oberstimme und als Einfall wird von Schopenhauer nicht unterschieden. Jene eben zitierten sind die Stellen, in denen er eigentlich von dem spricht, worin ich die e i n e Wesensentfaltung der Musik gesehen habe, den Bereich des „Ausdrucks“. Alles in allem aber war Schopenhauers Geist und Sinn und somit seine Erklärung der Musik mehr auf den „Verlauf“, die „Bewegungsgestaltung“ gerichtet. Ich muß hier sehr deutlich sein, und bemerke daher noch einmal, daß es sich stets nur um ein ü b e r w i e g e n der einen oder anderen Hälfte der Musik handelt, da natürlich immer beide untrennbar verbunden sind — aber nicht um eine Ausschließlichkeit; und dieses Neigen zum einen oder anderen müssen wir uns immer vor Augen halten, da es nicht nur beim Produzieren von Musik stattfindet (wovon wir schon sprachen), sondern

auch beim Hören, Auffassen, Genießen, Beurteilen von Musik. Wenn ich also sage, daß Schopenhauers Auffassung der Musik mehr dem Architektonischen zugewandt ist als der anderen Seite — (trotzdem er selbst nie vom Aufbau, und nur vom „Ausdrücken“, „Ausprechen“ redet), so meine ich folgendes:

Stellen, wie die oben zitierte, wo Melodie als Inspiration, geschlossene Einheit, melodischer Einfall verstanden werden kann, stehen zwar da, aber er verwendet sie sozusagen nicht in seiner Philosophie, sie gehen nicht auf in ihr. Es bleibt die Frage offen (die bei der sonst bei ihm bis ins kleinste durchgeführten Analogie wohl berechtigt ist), was denn die geniale, sinnvolle, höchst-individuelle, zusammenhangvolle, abgeschlossene Melodie bedeutet und ausspricht, innerhalb der Auslegung, die er der Musik im ganzen und einzelnen gibt. (Dies wird später deutlicher werden.)

Nach Schopenhauer ist bekanntlich Musik das Abbild des Ansich der Welt, also des Willens, indem sie dessen innerste Regungen wiedergibt; der harmonisierten Oberstimme, der Melodie im weitesten Sinne ist die Rolle der Willensregungen des Menschen zuerteilt, als derjenigen Stufe, wo der Wille seine deutlichste und vollkommenste Objektivation findet. (Bd. II, S. 182.) Es handelt sich aber wohlgemerkt um nur eben „Regungen, Streben, Bewegung“ des Willens, „Wohl und Wehe“, alles in allem Lust- und Unlustgefühle in allen Graden auf dem Weg von Befriedigung zur Qual und zurück; aber alles im allgemeinsten Sinne, nicht individualisiert oder näher bestimmungsfähig, also „die Freude, den Schmerz, die Gemütsruhe (usw.) selbst, gewissermaßen in abstracto,

ohne alles Beiwerk" (Bd. II, S. 309). Also Regungen und Bewegungen sind es, welche die Musik ausdrückt, nicht Schöpfungen des Willens, „adäquate Objektivationen“, als welche wir die Ideen des Platon aufzufassen haben. Die Musik „übergeht die Ideen" (Bd. II, S. 304), „ignoriert sie schlechthin". „Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern das Abbild des Willens selbst." „Die Musik . . . könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen." Dies ist wohl zu merken.

Plato sah bekanntlich in Poesie und bildenden Künsten eine „Nachahmung" zweiten Grades seiner „Ideen". Die Dinge, Erscheinungen dieser Welt (inklusive Artefakte) in ihrer Vielheit sind ihre Nachahmungen je ihrer Idee, d. h. des einen „ewig Seienden", nicht werdenden und vergehenden Musterbildes desselben, welches ein Gott gemacht hat, und welchem die Vielheit fremd ist. „Weil" — so begründet er es im Beispiel vom Stuhl, Staat, Kap. X — „wenn er (Gott) auch nur zwei gemacht hätte, doch wieder ein Einer sich zeigen würde, dessen Form hinwiederum jene beiden hätten, und dann jener der eigentliche Stuhl wäre, nicht aber die zwei." Indem die Künstler nun die Dinge dieser Welt darstellen, liefern sie Nachahmungen dieser Nachahmungen, die demnach „in dritter Linie vom wirklich Seienden entfernt sind". Schopenhauer nun erkannte das Wesen dieser Künste tiefer und richtiger, indem er in deren genialen Leistungen gerade eben die Darstellung der Ideen der Dinge über die Natur hinaus, welche diese Dinge nur unvollkommen und zerspalten erzeugen kann, sah.⁽⁵⁾ Das geniale Kunstwerk führt sozusagen, nicht wie bei Plato, vom dargestellten Gegenstand

weiter von der ewigen Idee ab, sondern durch denselben wieder zur Idee zurück. Auch gibt es bei Schopenhauer keine Ideen von leblosen Artefakten (Kunstwerke, Skulpturen natürlich ausgenommen), sondern nur von Dingen, soweit sie willens erfüllt sind; also Ideen von Stuhl und Tisch gibt es nicht, wohl aber die des Holzes oder Steines; er sagt demnach, daß sie (Tisch und Stuhl) „die Ideen ausdrücken, die schon in ihrem bloßen Material als solchem, sich aussprechen“. (Bd. II, S. 249.) Die Idee also, unter der Schopenhauer (Bd. II, S. 154) „jede bestimmte und feste Stufe der Objektivation des Willens, sofern er Ding an sich und daher der Vielheit fremd ist“ versteht, steht gewissermaßen zwischen dem nicht objektivierten blinden Willen, als dunkler Urmacht, und dessen Objektivationen in den Erscheinungen der Welt. Während nun die anderen Künste auf dem Wege der Nachahmung — denn diese als Wesen der Tätigkeit derselben, als Mittel, nicht als Zweck, wegzuleugnen, wäre natürlich Wahnsinn; der Begriff Nachahmung fällt hier ziemlich zusammen mit dem obigen „Bearbeitung“ — während jene, sage ich, die Idee zu erreichen suchen, rangiert die Musik eine Stufe höher, indem sie die Ideen, mit denen sie nichts zu tun hat, überspringt, und gleich hinaufreicht bis zum blinden, allmächtigen Willen, dessen Wesen sie quasi von innen beikommt, indem sie seine Regungen direkt ausdrückt, wie sie in Menschenherzen sich fühlbar machen, fernab von allem, was Platonische Idee oder gar Ding ist, allen unmittelbaren oder mittelbaren Objektivationen, selber Objektivation und Abbild des ganzen Willens, „wie die Welt selber es ist, ja, wie die Ideen es sind“ (II, 304).

Die Melodie nun also ist ihm der Dolmetsch und Verkünder der tiefsten Regungen des Willens im Menschen. Wir müssen versuchen, uns ganz in Schopenhauer und seine persönliche Empfindung von Musik und Melodie hineinzuversetzen, um seine Theorie ganz zu übersehen; dabei müssen wir bedenken, daß ihm Musik immer als harmonischer reiner Satz vorschwebte, mit stets führenden Oberstimme, gebundenen Mittelstimmen, streng geregelten Baßschritten. Wenn man Stellen liest, wie die, daß „sich der Baß nie (!) um einen Ton bewegen darf“, daß sich „ein schneller Lauf oder Triller“ in der Tiefe nicht einmal imaginieren läßt“ (Bd. II, S. 306), könnte man sogar annehmen, er meine vierstimmigen Vokalsatz und hätte nie eine Beethovensche Sinfonie gehört. Vor allem ist ihm, wie gesagt, die Melodie Oberstimme. Darauf hält er besonders. Gegenüber den unselbständigen, in sich sinnlosen Mittelstimmen hat allein die „o b e r e die Melodie singende Stimme Zusammenhang in der Fortschreitung“; sie bewegt sich allein „schnell und leicht in Modulationen und Läufen“, sie ist die „h o h e, singende, das Ganze leitende und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenen, bedeutungsvollen Zusammenhänge eines Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitende (alles Bd. II, S. 306—7), ein Ganzes darstellende Hauptstimme“ usw., „die Melodie ist das natürliche Vorrecht der höchsten Stimme und muß es bleiben“ (Bd. VI, S. 467). Das „W e s e n der Melodie“ ist ihm (Bd. II, S. 307) „ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen... aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton“. Der vorhin erwähnte Weg der Willensregungen von Befriedigung zur Unbefriedigtheit und Rückkehr usw.

ist hierin ausgedrückt; „mittelsst Erfindung der Melodie“ geschieht, daß sich in der Musik „alle Bewegungen des menschlichen Herzens, d. i. des Willens, deren Wesentliches immer auf Befriedigung und Unzufriedenheit, wie-wohl in unzähligen Graden, hinausläuft, sich in all ihren feinsten Schattierungen und Modifikationen getreu abbilden und wiedergeben lassen“. (Bd. III, S. 516.) Eine Anwendung dieses Gedankens auf die Formen und Zeitmaße der Musik enthält folgende Stelle (Bd. II, S. 307 bis 308): „Wie nun schneller Übergang von Wunsch zur Befriedigung und von dieser zum neuen Wunsch, Glück und Wohlfsein ist, so sind rasche Melodien, ohne große Abirrungen fröhlich“ usw. usw.

Wenn auch Schopenhauer gelegentlich von feinsten Schattierungen und Modifikationen, von den unzähligen Graden der Befriedigung usw. spricht, so finden wir bei ihm dennoch im ganzen als Grundgefühl von seiner Anschauung der Musik, sowohl nach der Darlegung seines theoretischen Gesamtstandpunktes, als auch nach den gegebenen Beispielen, eine gewisse bewußt gefühlte Unbestimmtheit. Dies wird noch deutlicher, wenn man sich das Verhältnis von Musik zum Wort vergegenwärtigt, in seiner Forderung. (Die folgenden Zitate bitte ich den Leser in den betreffenden Kapiteln über Musik selbst aufzufinden.)

Wenn schon bei der Betrachtung seiner Theorie im allgemeinen der Gedanke sich aufdrängt, daß im weiten, unermesslich verzweigten Gebiete der Worte, Begriffe, der gesamten Poesie, es mehr auszudrücken gibt, mehr zu charakterisieren, als Lust und Unlustgefühle — wenn auch in unzähligen Graden, Modifikationen usw. —, so wird im Speziellen bei seiner Erörterung dieser Frage

zur Evidenz klar, wie locker er die Verbindung von Ton und Wort haben will. Die Worte sind ihm eine „fremde Zugabe von untergeordnetem Werte“. Diejenigen Formen der Musik, in denen das Wort entweder minimal oder gar nicht vertreten ist: „Messe und Symphonie allein geben ungetrübten, vollen musikalischen Genuß.“ Mehr wie eine Analogie entfernter Dinge ist ihm die Verbindung von Wort und Ton nicht. Daß die „Zugabe“ der Dichtung bei Musik willkommen, wenn auch durchaus nicht notwendig ist, beruht darauf, daß „bei der Sprache der Empfindungen die Vernunft nicht gern ganz müßig sitzen“ mag. „Es möchte hingehen, obgleich ein rein musikalischer Geist es nicht verlangt, daß man der reinen Sprache der Töne, obwohl sie, selbstgenügsam, keiner Beihilfe bedarf, Worte, sogar auch eine anschaulich vorgeführte Handlung, zugesellt und unterlegt, damit unser anschauender und reflektierender Intellekt, der nicht ganz müßig sein mag, doch auch eine leichte und analoge Beschäftigung dabei erhalte, wodurch sogar die Aufmerksamkeit der Musik fester anhängt und folgt, auch zugleich dem, was die Töne in ihrer allgemeinen, bilderlosen Sprache des Herzens besagen, ein anschauliches Bild, gleichsam ein Schema, oder wie ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff untergelegt wird: ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen. Jedoch sollte es in den Schranken der größten Einfachheit gehalten werden; da es sonst dem musikalischen Hauptzwecke gerade entgegenwirkt.“ Alle diese Stellen, wie noch viele andre, besonders aber die letzte, zeigen deutlich die Grenze, die Schopenhauer der Ausdrucksfähigkeit der Musik vor-

schreibt. Die fade Handlung einer Oper, mit ihren „poetischen Wassersuppen“, ist ihm nicht nur ein Übel, sondern auch ein notwendiges, da die Musik einer Dichtung doch nicht in ihre feineren Darstellungen des Lebens und seiner Vorgänge folgen kann, „deren Unterschiede auf jene (die Musik) nicht allemal einfließen“. Die Worte, Bilder, Vorgänge, die mit Musik zusammengetan werden, „sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden“; sie „stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff“ — usw. —

Wir können uns nach all diesem — was durch zahlreiche andere Stellen zu ergänzen ist — ein sehr deutliches Bild machen von der Art, wie er Musik hörte. Wie wichtig ihm und wie charakteristisch für ihn diese Art des Zuhörens war, beweist, daß er selbst einmal verlangt, daß man „oft und mit anhaltender Reflexion“ auf seine Darstellung der Bedeutung der Musik derselben zuhöre. Bei stetem Festhalten seines Gleichnisses mit den Abstufungen der Willensobjektivierungen bis zur beweglich sinnvollen Oberstimme ist es ein Verfolgen derselben von ihrem Grundton aus durch alle Wandlungen und Tonarten bis zu ihrer Rückkehr zum Schluß, in ihrer Rolle als Verkünderin aller möglichen allgemeinen Lust- und Unlustgefühle, vielleicht begleitet von vagen, bildhaften Vorstellungen, ohne zugestandenem notwendigen Zusammenhang. Seine Gedanken, so sagt er einmal irgendwo, spielen oft bei Musik mit der Vorstellung, er und alles seien Träume eines Weltgeistes. Ich glaube, es dürfte hier klar geworden sein, was ich mit der Behauptung meinte, seine Auffassung und Er-

klärung der Musik sei vorwiegend auf den Verlauf gerichtet. Das meiste scheint ihm doch Musik zu sagen, am deutlichsten und reinsten scheint sie zu ihm zu sprechen, im Ablauf so eines ganzen Stückes, dem Verlauf eines Menschenlebens gleich, im Wesen und Weben, Beginnen, Verwirren und Rückkehren, Fluten und Ebben im unbestimmten Reich der Töne. Diese Auffassung ist gewiß eine hohe, reine, originelle und vor allem eine richtige, d. h. der Musik durchaus angemessene, wenn auch hauptsächlich der einen Seite derselben (in meinem Sinne); so wie alle seine musikalischen Naivetäten und Primitivitäten im Grunde doch richtig sind, wenn man sie richtig auffaßt und entsprechend überträgt — was näher zu behandeln hier nicht der Ort ist. In welchen Bereich der Musik der Blick ihm wohl versagt ist, und mit ihm allen denen nur oder vorwiegend der architektonischen Seite der Musik Zugewandten, das wird nun gleich besprochen werden. Erst aber, um das Bild von Schopenhauers Verhältnis zur Musik ganz zu vervollständigen, müssen wir noch einen Blick auf seinen persönlichen musikalischen Geschmack werfen, der schließlich doch die letzten Aufschlüsse hierüber geben muß. Um Musik auf obige Weise aufzunehmen und zu genießen, genügt ihm eigentlich jede, wenn sie nur etwas höherer Art und klar und faßlich war. Seine Lieblingskomponisten waren Rossini und Mozart; sein Lieblingsstück auf der Flöte soll der Marsch aus „Titus“ gewesen sein, dieses wichtige Ding, welches von Gott weiß wem anderen als Mozart geschrieben sein könnte. „Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu“, sagte er noch einige Jahre vor seinem Tode 1860. Nächst diesen scheint er

Beethoven zu schätzen, wenn auch seine Erwähnung einmal tadelnd (malende Musik) geschieht, wie es auch Gluck und Haydn widerfährt. Die Beschreibung des Eindrucks Beethovenscher Sinfonien (Band III, S. 514) gibt eine gute Vorstellung der Art seines Hörens; und der Mahnung, sie ohne Auslegungen „in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen“ ist heute noch, trotz R. Wagner und anderen Stimmen, beizupflichten. R. Wagnern rät er, die Musik an den Nagel zu hängen und Dichter zu werden. Das sind alle Musikernamen, die in seinen Werken, Briefen, mündlichen Überlieferungen zu finden sind. Bach, Weber († 1826), Schubert († 1828), Schumann († 1856) kennt er nicht oder schätzt sie nicht, sonst hätte er sie doch wohl in irgendeinem Zusammenhang einmal erwähnt. Sein persönlicher Geschmack war und blieb das Spielerische des galanten Zeitalters. Und so gut man versteht, wie seine Art des Hörens bei einer Beethovenschen Sinfonie funktioniert, so schwer fällt es einem sich vorzustellen, welche Geheimnisse des Weltgeistes sich ihm wohl bei dem Geleier einer Rossinischen Oper geoffenbart haben mögen. ⁽⁶⁾ Aber nicht die Überschätzung seines geliebten Rossini, noch irgendeine Unterschätzung verübeln wir unserem Denker, noch ist es etwa die falsche Anwendung einer an sich tiefsinnigen philosophischen Erkenntnis auf ein ihm fernliegendes Spezialgebiet, um die es sich hier handelt, sondern, was uns hier interessieren muß, ist die erwiesene Möglichkeit, seine ganze Auslegung der Musik, deren Metaphysik, die Art seines Hörens und Apperzipierens auf zwei so ganz heterogene Vertreter dieser ausdrucksvollen Kunst, wie Beethoven und Rossini, mit dem gleichen Grad der

Befriedigung anwenden zu können, ohne daß sich ihm auffallende Unterschiede ergaben. Es muß doch da eine Betrachtungsweise geben, die noch andre Geheimnisse der Musik aufdeckt; und ich habe wohl oben die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit, die seine Metaphysik der Musik übrig läßt, nicht als zu eng verstanden, da die Praxis seines Hörens und seines Geschmacks die Probe auf die Theorie so besteht und mit ihr so übereinstimmt.

Ja, man möchte die Frage aufzuwerfen wagen, ob, nach seiner Ästhetik, nicht eine eng begrenzte Anzahl von Musikstücken oder „Melodien“ genügen würde, um alles der Musik Mögliche ein für allemal auszudrücken; die Freude in einem raschen Satz, den Schmerz in einem Adagio usw., wenn doch keine nähere Bestimmbarkeit diese allgemeinen Willensbewegungen begleiten darf, und wenn das ganze Gebiet der Vokalmusik, der Urfang jeglicher Tonkunst, das kein einziger aller je lebenden großen Meister ganz unbebaut gelassen, eine solche Afterkunst wäre, wie doch unleugbar aus seiner Ästhetik zu folgern ist.

Und hier, in diesem Stadium der Betrachtung, ist es wohl an der Zeit, eine Ansicht vorzutragen, die manchem vielleicht etwas gewagt, anderen ganz unverständlich erscheinen mag und bei der ich daher auf die Zustimmung derer rechnen muß, die ähnliche Empfindungen kennen, was übrigens bei jeder ästhetischen Betrachtung Voraussetzung ist. Für manche ist ja Musik überhaupt nur ein recht unangenehmes Geräusch; von da ab bis in die feinsten, ahnungsvollsten Mitempfindungen gibt es unzählige Grade und Arten der Musikempfindung, deren zwei Hauptunterschiede auf unsre zwei Ströme zurück-

zuführen sind (s. auch Gröfr. d. Operndichtung, S. 141).

Schon für das Beispiel von der „Träumerei“ vorhin ist klar, daß der Genuß und das Verständnis dieses Gebildes nicht im Verfolgen der Oberstimme in ihren Abirrungen vom Grundton als Abbild der Wünsche des Menschenwillens liegt, sondern es handelt sich da um ein einziges, unteilbares Gefühl; um eine Stimmung, nicht um eine Reihe; sozusagen um ein einziges Etwas, bei welchem dunkel das Gefühl mitschwingt, als entspräche ihm irgendeine Wahrheit, die es irgendwo gibt, wenngleich sie eben nur durch Musik ausdrückbar ist. Bei dem anderen (Tannhäuser-) Beispiel ist diese bar ist. Bei dem anderen (Tannhäuser-) Beispiel ist diese gerückt (s. d.). In beiden Fällen, zumal eben im zweiten, spielt ein Moment hinein, worin vielleicht der Quell zu suchen ist jenes ganz bestimmten Entzückens, welches nur Musik, und nur die einer bestimmten Art hervorzurufen imstande ist, in ihren höchsten Feierstunden bei dafür empfänglichen Individuen: es ist das Erinnerungsartige, das Gefühl des Wiedererkennens, und zwar im weitesten Sinne, nicht nur bezüglich auf Dinge innerhalb des Lebenslaufes, sondern über Zeit und Raum hinaus, die Bande um Vergangenheit und Gegenwart schlingend. Des gleichen sich erinnern können nur, die das gleiche erlebt haben. Diese Erkenntnis, im kosmischen Sinne genommen, bedeutet, was ich in diesem Falle Musik verstehen nenne; es ist nichts Sachmännisches. Es kann sein, daß sich ein Musiker mit einem anderen, gleich gebildeten, über die Schönheit und den Ausdruck einer Musik — somit sogar über eine ganze Schöpfererscheinung — durchaus nicht einigen kann; zu

anderen wird sie ebenso deutlich sprechen wie zu jenem der beiden, dem sie etwas sagte. Es gibt Gefühle, bei denen man aus gar keinem Grund, sondern nur a priori, aber mit äußerster Bestimmtheit, weiß, daß andre sie auch haben müssen; dazu gehört z. B. das Wiederkehren mancher Träume, die vorausgewußte Aufeinanderfolge von belanglosen Eindrücken, die man schon einmal erlebt hat. Ähnlich ist das Gefühl bei einer ganzen Klasse von musikalischen Eingebungen, ja einer Seite der gesamten Musik; man weiß: „das ist“, daher weiß man auch, daß es am Nichtkennen jenes „Etwas“ liegt, wenn es nicht erkannt wird.

Für die überzeugten Anhänger der Platonischen Ideenlehre möchte ich, ehe ich auf meine Weise fortfahre, die Hypothese vortragen, ob nicht diese Auffassung der Musik, die auf dem unleugbaren Gefühl des Wiedererkennens beruht, mit der Ideenlehre doch gewissermaßen zu identifizieren ist. Folgendermaßen: Die anderen Künste bedürfen, um die „Ideen“ darzustellen, des Mediums der Erscheinungswelt; um mit Schopenhauer zu reden (Bd. II, S. 262—263), bei aller Antizipation der Idee, „wenigstens zur Hälfte“ durch die geniale Begabung, bedürfen sie „der Erfahrung als eines Schemas“. Die Musik bedarf dieser Erfahrung nicht; und wenn die Ideen Schöpfungen des Willens aus erster Hand sind, „unmittelbare Objektivationen“, die Musik aber ebenso unmittelbar, also auf der Stufe der Ideen, Bewegungen des Willens direkt ausdrückt, warum nicht auch Schöpfungen des Willens auf derselben Stufe? Und wenn Schopenhauer beim Hören von Musik deutlich und bestimmt jene Willensregungen in der Musik wieder-

findet, worauf er seine tiefsinnige und richtige Ästhetik aufbaut, so ist es ebenso Tatsache des Gefühls, daß ich — und mit mir sicher zu jeder Zeit Menschen — bei Musik die Empfindung von Bildern und erlebten Eindrücken habe, nicht vagen, von denen oben die Rede war, welche das Anhören einer Sinfonie zusammenhanglos begleiten, und bei welchem Vorgang der Hörer „keine Ähnlichkeit angeben kann zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorzuschwebten“ (Bd. II, S. 310), sondern solchen, deren Zusammenhang mit der Musik von der aufregendsten Deutlichkeit, der Bestimmtheit eines Erlebnisses ist, bestimmter als die Gefühle der Freude, des Schmerzes, der Langeweile usw. sein können. Übrigens widerspricht diese Hypothese nicht gerade der Schopenhauerschen Lehre, insofern Raum für sie vorhanden ist. Wenn er sagt (Bd. II, S. 304): „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja, wie die Ideen es sind“, so zeigt sich hierin — nach dem vorhin Gesagten ist es zu verstehen — für meine Hypothese eine offene Tür. Wenn man ferner Schopenhauer scharf beim Wort nehmen will, so kann man auch bei der Stelle einhaken, wo er sagt, daß die Musik alles das malt, „was die Vernunft unter dem weiten und negativen Begriff »Gefühl« zusammenfaßt“; da nämlich „Gefühl“ nach seiner Definition schlechthin alles im Bewußtsein Gegenwärtige ist, was „nicht Begriff, nicht abstrakte Erkenntnis der Vernunft“ ist, so hat ja meine Provinz, die ich der Musik zuweise, völlig Boden, und vortrefflich paßt auch die ewige Wahrheit hierzu, daß eben nur Begriffe, abstrakte Erkennt-

nisse der Vernunft, von jeder Musik, die denkbar ist, ausgeschlossen sind.

Ich nehme den Faden da wieder auf, wo von dem Wiedererkennen, dem Erinnerungsartigen der Musik die Rede war. Natürlich kann ich da nur von solchen verstanden werden, die diese Art von Musikgenuß kennen, und rede nur zu diesen. Um aber solchen, denen dergleichen zu phantastisch vorkommt, wenigstens die Möglichkeit zu nehmen, das ganze Unterfangen abzulehnen, in Musik noch etwas anderes als den Ausdruck von Freude und Schmerz zu sehen, will ich sie auf etwas aufmerksam machen, was wohl jeder empfinden kann, so grob ist es; und doch liegt es in der Linie dessen, wovon ich spreche. Wie kommt es, daß sich der Unterschied der Nationalitäten so unerhört ausprägt in der Musik, die doch eine so „allgemeine“ Sprache ist? Ja, wie ich glaube, stärker als in den anderen Künsten? Nationalität ist doch auch eine „Idee“ im Plato-Schopenhauerschen Sinne; und platte, empirische Erklärungen, wie etwa die der Erfordernisse und Bedürfnisse der Sprache bei Vokalmusik usw., reichen nicht in die Tiefe der Frage, was jeder Unbefangene fühlen wird, wenn man ihn an die elementaren Unterschiede der Wesenheit eines polnischen und norwegischen Tanzes, eines deutschen Liedes, einer italienischen Arie, eines französischen Couplets erinnert. Eine italienische Freude ist also doch schon etwas anderes als eine russische Freude, eine polnische Wehmut anders als eine deutsche Wehmut. Ich kann nur andeuten, wie von diesem allgemeinverständlichen Fall sich der Ausblick eröffnet in die Unendlichkeit der Ausdrucksfähigkeit und Differenziertheit, in die Bodenlosigkeit

keit der Mystik, welche Musik bedeutet, der Allmacht des Willens gleich, und es ist nur eine Frage der Inspiration im Schöpferischen, der Feinheit des Empfindens im Nachfühlenden, also der produktiven und rezeptiven Potenz, diese Allmacht der Musik im unermesslichen Gefühlsbereich, in allen Abstufungen und Mannigfaltigkeiten zum Erlebnis werden zu lassen.

Ich setze nun hier die Beispiele fort für die, die mir jetzt noch folgen wollen.



Hoc est! Dies ist; und zwar: Erstens: Ein wohlklingender vierstimmiger Satz mit frei einsetzendem Vorhalt vor der Quint der Dominantharmonie, auf dem Terzquartakkord schwebend mit minimalem Dreinotenmotiv als Melodie. Zweitens: Ein genialer musikalischer Einfall von höchster persönlicher Eigenart, bei dem man bestimmt weiß, daß alles zusammen entstanden

ist, nicht etwa die Melodie heute, die Harmonie morgen und der Rhythmus übermorgen; also: eine musikalische Idee. Drittens: Feierabend! Sommerabend in deutscher, kleiner, alter Stadt! Gliederduft und Abendruhe. Gespräch vor Haustüren auf Steinbänken, warme Luft, Frieden, deutscher Feierabend . . . hoc est!

„Auf einer Burg“ von Schumann. Dies Lied existiert für Musiker, die auf der Höhe der Zeit stehen, nicht, denn es kommt einmal die Deklamation Musikanten, statt Musikanten vor. Aber für mich ist noch nie mit so wenig Noten so viel Stimmung erzielt worden. Ich weiß genau, daß es Nachmittag gegen zwei Uhr ist. Tiefe Apathie der Natur. Menschenleere Waldeseinsamkeit. Heiße, flimmernde Luft — — alles schwimmt wie im Halbtraum — das Steinbild schließt die Augen — störend sind die tiefer vom Rhein dringenden Menschenlaute — — schmerzlicher Akkord auf das Wort „munter“ — — warum ist das alles so merkwürdig tief ergreifend? Es ist ein Gefühl, als ob etwas an den bloßen Nerv rühre; aber so, wie das im Körperlichen den stärksten Schmerz ausmacht, bedeutet es im seelischen, geistigen die gleiche Lust. Warum rührt dies kleine Gebilde so alle Tiefen des Gefühls auf? Die Naturstimmung an sich ist es nicht; tausend Variationen von „Pan schläft“ oder „l'après midi d'un faune“ oder „d'un vieux chevalier“ lassen mich bei aller möglichen Hochschätzung herzlich kalt. Aber hier — — ich kenne es, ich habe es erlebt, diese Bilder, diese Stimmung — — die Harmonien scheinen sich in der Luft zitternd selber zu bilden — — hoc est.

Aber sind es etwa nur die Töne, die diese Wirkung machen, und die Worte wirklich nur die vage, lieber wegzulassende Anregung, wie sie unser Philosoph will, damit unsre Vernunft nicht ganz müßig sitze? Oder aber — ist es vielleicht nur das herrliche Gedicht, welches ganz allein die Stimmung bestreitet, und trage ich in die Musik alles das hinein, was mir die Worte sagen? Da denke man sich nur einmal das Gedicht anders komponiert, mit Ausmalung des Regenschauers, des Waldesrauschens, des Singens der Waldvögel, der munter spielenden Musikanten und — ich höre es im Geist — der plötzlichen Wendung zum Traurigen bei der weinenden Braut. Wo bleibt das alles bei Schumann?

Die Beantwortung dieser Fragen, wie ich sie jetzt versuchen will, betreffen zugleich das ganze Problem der Vokalmusik.

Eine Anregung der musikalischen Phantasie durch das Wort oder andre außermusikalische Faktoren, poetische Ideen, Bilder usw. kann natürlich stattfinden. Aber wo keine schöpferische musikalische Potenz vorhanden ist, nützt sie so wenig wie die Wünschelrute an Stellen, wo keine Metalle verborgen liegen. Die Musik besorgt das musikalische Talent (s. S. 19). Freilich kommt beim Gedicht noch das starke sinnliche Element des anregenden Rhythmus hinzu, der oft schon halbe Melodie ist. Aber zu einem musikalischen Resultat wird das auch nur beim musikalischen Talent führen, und auch da nur in guter Stunde; aus dem schwachen oder Nicht-Talent wird es auch nicht mehr herausholen, als in ihm ist. Zum Beleg und Beispiel von lehrreichen Vergleichen mögen die verschiedenen Kompositionen berühmter Ge-

dichte dienen, besonders die vielen Erbkönig-Kompositionen. Im ganzen wird sich das Verhältnis von Ton zu Wort in dreierlei große Gebiete abteilen lassen, die natürlich nicht immer scharf voneinander geschieden werden können. Das erst ist das, was Schopenhauer vor Augen hatte und was er eigentlich nur kennt. Da schreibt der Komponist Melodien und Melodien beinahe auf instrumentale Weise aus sich heraus und läßt den Text, der dann allerdings so albern oder so allgemein ist, wie ihn Schopenhauer statuiert, sich mehr oder weniger danach richten. Das war die alte italienische Oper, das war und ist viele Kirchenmusik, das war das Gros der Vokalmusik früherer Zeit. Das Gros der Vokalmusik späterer und jetziger Zeit füllt das zweite Gebiet. Da geht die Komposition vom Wort aus. In diesem Satz liegt das Gefährliche und Unmusikalische des Verfahrens; die frühere Methode war musikalischer. Je mehr sich der Komponist dem Wort verschreibt, je mehr er sich infolge mangelnder Musikalität ans Wort klammern muß, desto mehr wird die Tugend des Liedes zur Not: Natürlichkeit wird „gute Deklamation“, Charakteristik wird Wortmalerei, Stimmung wird Stimmungsmaße; auf die Spitze getrieben, wie es in dieser Zeit geschieht, wird der musikalische Organismus, den der literarische Tonsetzer über den Silben der Dichtung vergißt, aufgehoben und der musikalische Rest ist Blödsinn. Das dritte Gebiet aber umfaßt die Idee der Vokalmusik, die eine tiefe Berechtigung hat und das Ideal derselben darstellt. Es sind die Fälle in der Kunst, wo aus zwei verschiedenen Quellen derselbe Geist strömt und zu einem Gebilde zusammenfließt, in dem Wort und Ton eines wer-

den, die Stimmung wie in einer reinen Konsonanz zusammenklingt. Aber aus tiefen Quellen muß es fließen, zumal die Musik; nicht diese mühsam aus dem Geiste des Gedichts geboren werden; sie muß aus ihrem eigenen Gebiet kommen und selbständig, auf ihre Art, dieselbe Stimmung hervorzaubern, die das Gedicht ausspricht; dies kann ganz unabhängig, vor Kenntnis des Gedichtes, geschehen, oder leise von ihm berührt, wie mit der Wünschelrute. Auf diese Weise entstehen Lieder, wie „Mondnacht“ oder „Frühlingsglaube“, Kronen ihrer Gattung, Funken, erzeugt durch Berührung entgegengesetzter Pole. Doch die Anwendung und Weiterführung auf das ganze Gebiet kann hier nicht geschehen; der Stoff würde ein Buch füllen.

Verwandt mit der Vokalmusik durch das Moment der Anregung, durch außermusikalische Faktoren ist die Programmusik — dieser Zankapfel und Streifall aller Musiker und Ästhetiker. Ich finde, dieser Fall eignet sich vorzüglich zur Lösung auf die Methode des Columbus mit dem Ei, und sage: Wenn eine Musik dem „hoc est“ standhält, wenn sie wirklich das ausspricht, was sie auszusprechen vorgibt, dann mögen die Anregungen, die diese Musik hervorgebracht haben, als „Programm“ mitgeteilt werden. Aber was ist hiermit gesagt? An die Ausdrucksfähigkeit der Musik bis ins Unendliche glaube ich, was Gefühle im weitesten, also Schopenhauerschen Sinn anbetrifft. Dieser Ausdruck kann aber nur — ob mit oder ohne bewußte Anregung irgendwoher — durch musikalische Inspiration gefunden werden. Ist diese da, so ist der Wert der Musik in bezug auf diese Seite derselben ohne-

hin gewährleistet, und nur die Musik, nicht das Programm, kann wertvoll sein. Was folgt, wenn sie nicht da ist, überlasse ich dem Hörer, selber zu schließen; jedenfalls aber ist ein Unterschied zwischen Musik-Genießen und der Teilnahme an einem qualvoll-trockenen Gesellschafts-Ratespiel.

Von ihr noch einiges bei Gelegenheit der Pastorale.⁽¹⁾

Die bis jetzt vorgebrachten Beispiele konnten, da sie stark vorwiegend die Ausdrucksseite der Musik betrafen, nur solche von kleinstem Umfange sein, starke Tropfen Essenz, Konzentriertheit ohne Entwicklung. Das Beispiel für die Architektonik oder Bewegungsgestaltung (Pastorale) mußte ich — wegen seiner Länge — extra behandeln.⁽¹⁾

Aber über die Bewegungsgestaltung im allgemeinen muß hier, in diesem Zusammenhange, ein Wort gesagt werden zur notwendigen Dervollständigung des Bildes von der Musik, wie ich es sehe und der Auseinandersetzung mit der grundlegenden Ästhetik Schopenhauers.

Wie aus dem bisher Gesagten sich hoffentlich ergeben hat, steht meine Darstellung nicht im Widerspruch zu der des großen Denkers, sondern bedeutet möglicherweise nur eine Erweiterung derselben, wie sie Spezialisten einer Wissenschaft oder Kunst eben bieten können. Dieser Erweiterungen im Flusse der Zeiten war er wohl stets gewärtig; was die Musik anlangt, so hat er eben gewisse Wirkungen und Eindrücke einfach nicht gekannt, wie er eine etwa heute neu entdeckte Tierspezies nicht kannte. Was er aber nicht an sich erlebte, das hat dieser Wahrhaftige nicht in sein System aufgenommen.

Musik ist, da sie die Vereinigung jener zwei Ur-

Elemente ist, einerseits durch und durch Ausdruck, andererseits durch und durch Bewegung. Mit einem kühnen Gleichnis könnte man hinzufügen: so, wie die Welt einerseits durch und durch Wille, andererseits durch und durch Vorstellung ist. Selbst beim kleinsten Stückchen (wie den vorigen Beispielen) oder selbst nur Motiv, das man, künstlerisch betrachtet, als einen einzigen Ausdruck empfindet, ist die Bewegung nicht wegzuleugnen; so wie bei der leersten Anhäufung von Takt, sei es die erste Kinderetüde von Czerny, der Ausdruck nicht wegzuleugnen ist, als Gegenteil von Begrifflichkeit. Es ist nun unwiderprüflich klar, daß wenn etwas in Bewegung gesetzt werden soll, erst etwas dazu da sein muß. Daß dieses hier nicht ein einzelner Ton sein kann, auch nicht ein einzelner Akkord, sondern daß es irgendeine Tongestalt, eine fertige Tonverbindung, Einfall, Thema, Motiv, Melodie — wie man es nennen mag — sein muß, von der die Gestaltung, die Bewegung ausgeht, dies leugnen kann nur, wer nicht so viel Besinnung aufbringt, es einzusehen.

Das, was in der „Grundr. d. Opernd.“, zumal im 3. Teil, S. 106, besonders und sehr deutlich S. 140—143, hierhergehörig ist, gilt selbstverständlich im ganzen Umfang, und ich setze erneut die Kenntnis des dort Gesagten hier voraus. Nur kann man nicht, wenn man in anderen Zusammenhängen von etwas spricht, an dieser Stelle alles sagen, was darüber zu sagen ist.

Ehe ich endgültig im künstlerisch-angewandten Sinne über jene andere Seite der Musik spreche, will ich, um ganz klar zu sein, noch eine allgemeine Charakterisierung jedes möglichen musikalischen Schaffensprozesses geben,

an einer Beobachtung, die jeder mit gesundem Verstande an sich selbst vornehmen kann:

Ich kann einen Gedanken im Kopf haben, irgendeinen, zu einem Brief, einem Aufsatz, zu einem Theaterstück, einem Roman, einem System, zu irgendeinem Geistesprodukt, welches durch Worte aufgezeichnet wird; und ich brauche noch nicht ein einziges Wort davon zu wissen. Ich kann aufs genaueste wissen, was es ist, und es kann lange dauern, bis ich das erste Wort zu seiner Aufzeichnung finde. Aber es ist unmöglich, ja, undenkbar, einen musikalischen Plan zu fassen, ohne die ersten Noten zu wissen; nicht denkbar, ein musikalisches Gebilde zu schaffen, als aus einem musikalischen Gedanken heraus, also ein durch Noten ausdrückbares Ding. Alles, was man Gestaltung nennt, kann — rein logischerweise — nur irgendwie aus diesem heraus geschehen. Das, was dort der „Plan“ ist, ist hier der musikalische Gedanke, die beide anfangs im Kopf stehen. Bedürfte dieses noch eines Beweises, so fände ich ihn subjektive in meiner Mentalität. Indem ich hier diesen Aufsatz schreibe, der einem Gedanken oder meinetwegen einem Gedankenkomplex Worte verleihen soll, habe ich beständig einen schweren Kampf zu kämpfen gegen meine mir angeborene Art zu produzieren; ich muß immer wieder mit der Aufeinanderfolge, der Ordnung der Worte, Sätze, Gruppen ringen, daß ihr Nacheinander schließlich den Gedankenkomplex aus meinem Kopf verständlich wiedergibt, muß immer gegen einen starken Strom im Innern schwimmen; kurz, die Allgegenwärtigkeit der Idee dieser Abhandlung in Worte und Sätze sich niederschlagen zu lassen, strengt mich

ungeheuer an, wie nie die größte musikalische Komposition. Das ist die Dumpfheit des Musikers. Mir fehlt hier die sinnliche Gegenwart des Tongebildes, ich möchte immer gleich niederschreiben und spielen, musikalisch verfahren. Musikalische Gedanken kann ich, wo ich auch bin, gleich niederschreiben, am Klavier fließt es in die Hände; dem geborenen Schriftsteller ist das andere leicht, seine Art zu denken ist eine andere, umgekehrte. Doch nun zur Sache!

Die Bewegungsgestaltung der Musik, ihre Architektonik, das, was wir die großen Formen nennen, ist keine so einfache und selbstverständliche Sache, weil sie uns jetzt vertraut ist; sie ist historisch geworden; und schwer geworden! Darin liegt das Sekundäre ihres Wesens und das in den „Grundfr. d. Opernd.“ (S. 110) dargelegte Akzidentelle, was hier historisch erkannt wird. (Abstrakt-theoretisch habe ich es nun schon zur Genüge dargestellt.) Wer hieraus einen Tadel aller Gestaltung schlechtweg konstruiert, der beweist nicht etwa, daß ich den Wert einer musikalischen Architektonik nicht begreifen könne, also etwa eine Sonate von Rubinstein von einer Beethovenschen nicht recht zu unterscheiden vermöchte, sondern er beweist, daß er die Höhe und das Wesen des Einfalls nicht kennt.

Ich habe („Grundfr. d. Opernd.“, S. 141) gesagt, daß ein „besonders glücklicher musikalischer Gedanke, konzentriert und vielsagend — —, sich am wenigsten dazu eignet, eine kunstvolle, große Form aus sich zu bilden“. Man denke sich etwa eine Sinfonie aus der „Träumerei“ gebildet, um die Wahrheit des Gesagten zu verstehen. Natürlich habe ich dort den Gedanken nicht genauer

formulieren und verfolgen können, da mein Thema, welches ich im Auge behalten mußte, ein anderes, die Operndichtung, war. Darum habe ich ausdrücklich den betreffenden Satz mit den Worten eingeleitet: „Mit dem Vorbehalt der Einseitigkeit der Betrachtung.“ Ferner habe ich keinen Zweifel gelassen über die Möglichkeit wertvoller Motive anderer Art, welche eine Architektur grade erst ermöglichen; sechs Zeilen vorher sprach ich von der „Durchdringung der beiden Wesenseigenschaften dieser Kunst“ (also nicht etwa Schema: Einfall — Kitt, — Einfall — Kitt). Schließlich habe ich mit unzweideutiger Bestimmtheit gesprochen vom „genialen Einfall, der das folgende lebendig aus sich gebiert“. — Dies als notwendigen Eingang zum folgenden und zur endgültigen Erledigung von Entstellungen.

Zu den weiter nicht zu erklärenden *qualitates occultae* eines musikalischen Einfalles gehört auch das, was uns als „lyrisch“, „sinfonisch“ geläufig ist. Wir wollen etwas näher zusehen und einige Beispiele uns ansehen, jetzt nicht im Hinblick darauf, was sie zu sagen und auszudrücken scheinen, sondern im Hinblick auf ihr formales Wesen. Da ist zunächst die Art der Einfälle, die eine starke Tendenz zum Zurückbiegen und Schließen haben; die alles gleich aussprechen, zugleich die Form erledigend (Lyrik, Melodie).

Dann eine andre Art, die, drastisch kurz und aphoristisch, breitbeinig dasteht, zur Homophonie und rhythmischer Prägnanz neigend, bereit, mit sich alles machen zu lassen, einen „Fluß“ in sich nicht enthaltend, aber darauf angewiesen, mit Umformung in den „Fluß“ der Musik aufgenommen zu werden (Motiv).

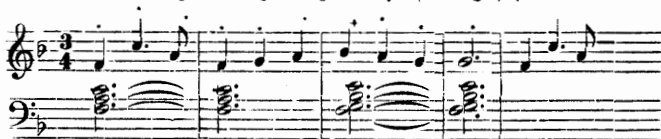
Und eine dritte, die, mit vorwiegend melodischer Struktur, in sich eine eigene Entwicklungsmöglichkeit enthaltend, oft mehr zu versprechen als zu sagen scheint, mit der Neigung ins Weite zu schwimmen, mit großem Atem (Sinfonik, Melodie, Thema).

Von der ersten Sorte habe ich nun schon Beispiele genug gebracht bei Anlaß der Besprechung des Ausdrucks.

Ich setze nun zwei sehr bekannte, einfache Gestalten her:



Das erste, Motivcharakter, in sich beruhend und abgeschlossen; steht auf eine Harmonie (Dreiklang) gestützt; ist dazu geboren, so zu bleiben, wie es ist; das, was es ausagt, wie es dasteht, verliert es sofort, wenn es in den Fluß einer größeren Form, eines „Verlaufes“, aufgenommen wird, und muß zu diesem Zwecke umgeformt, sozusagen erst getötet werden; am klarsten zeigt sich das in dem Zwischenspiel der ersten Verwandlung (Götterdämmerung) „Siegfrieds Rheinfahrt“, wo das Motiv durch die Harmonisierung zum Zweck der Form- und Satzbildung in zwei Hälften geschnitten wird:

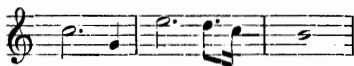


Vordersatz einer Periode

Das zweite, trotz der Kürze, Themacharakter, ein ausgesprochenes Nebenthema; es bleibt, im Gefüge des Formschemas stehend, dasselbe, ob in dieser einfachsten Gestalt oder in der harmonisierten:



auf tretend — (die Harmonie ist ihm nicht angewachsen). Ein feiner Sinn für Qualität findet in diesen sechs Noten echteste Musikalität, ein vollwertiges musikalisches Leben; unübersetzbar, mit nichts zu analogisieren; Musik an sich; sinfonischer Charakter. Sein Ausdruck ist der Wille zur Form, das Streben und Treiben in ihm; es will sofort wiederholt werden, gesteigert werden; es ist ein Bindeglied, gedeiht nur innerhalb einer großen Form; es ist klein, bald erschöpft. Ein anderes sinfonisches Thema: Das erste dieses Satzes (ich sehe es, weil allbekannt und lang, nicht her). Das ist ein ganzer Komplex von Rhythmen, Melismen, Wiederholungen, aber ein Gedanke, ein großer Atem, vorwärts drängend, wie ein langer Relativsatz, ohne Punkt und ohne Semikolon, bis zum 26. Takte, wo ein neuer Gedanke einsetzt, mit ihm ein neuer Abschnitt:



Sinfonisches Thema; bremsend, gegenüber dem ersten, kaum aufzuhaltenden; die Tonart endlich aufgebend und das „zweite Thema“ einlassend. (Damit ist dem ersten

großen Teil des Satzes der Haupteinschnitt gegeben.) Dieses Thema, das dritte in der Reihenfolge: mehr Typus, Melodie; zum Ruhen und Schließen geneigt, aber den Abschluß vermeidend, da der Organismus, die Symmetrie einen vierten Abschnitt, den zuerst vorgeführten Gedanken, erheischt. Aus diesem Material allein (abgesehen von der Reminiszenz des dritten Satzes) ist der ganze Satz gebaut; diese vier Gestalten bestimmen seinen Charakter, bilden seine Form, bedeuten seinen Wert.

Indem wir einstweilen festhalten wollen, in welcher Beziehung diese vier Themen innerlich zueinander stehen, formulieren wir gleich alles, was über Bewegungsgestaltung der Musik zu sagen ist, zusammenfassend in eine Frage. Die Antwort auf diese Frage ist zugleich die Entgegnung auf die Phrase, die man heute, in der Zeit der Verteidigung der musikalischen Impotenz, immer an den Kopf bekommt: „Es kommt nicht auf die Themen an, sondern darauf, was man daraus macht.“ Und diese Frage muß lauten:

Stellt der **Verlauf** eines Tonstückes, an sich unabhängig vom thematischen Material, einen über das rein Formale hinausgehenden Wertbegriff dar oder nicht?

Da die unbedingt verneinende Antwort aus rein logischen Gründen erfolgen muß, indem Musik doch durch und durch thematisches Material ist, mithin man dieses nicht wegdenken kann, muß jede scheinbare Abweichung oder Ausnahme auf einer falschen Anwendung beruhen; und zwar wird diese entweder darin bestehen, daß von der Forderung der Irrelevanz des Materials bedeutend abgesehen wird, oder der Vertreter dieser Forderung

nicht merkt, daß er gar nicht von dem Verlauf des Musikstückes spricht, sondern von einer Gedankenreihe außerhalb der Musik.

Als Beweis für die Behauptung, daß es „auf das Thema nicht ankomme“, pflegt gewöhnlich der erste Satz der Eroica herangezogen zu werden; ich greife daher dies Beispiel auf.

Hier, so jubeln die Vertreter der Impotenz, sei es nun ganz klar, daß es nicht aufs Thema ankomme, da „das“ Thema ja von Mozart sei, und Beethoven doch etwas ganz anderes draus gemacht habe, als die Ouvertüre zu „Bastien und Bastinne“.

So. — Nun, das, was hier Beethoven mit Mozart gemeinschaftlich hat, nämlich die ersten acht Noten der Oberstimme, also das erste Thema (welches ich in meinem Leben nie für ein heroisches genommen habe) ist allerdings sehr ähnlich dem halben Thema von „Bastien und Bastienne“, dem halben, denn dieses Thema ist ein ausgesprochener achttaktiger Satz, während das Eroica-thema ein ausgesprochener Viertakter ist. Durchgängig notengetreu sind nur die ersten fünf Töne. (Die Frage beiseite gelassen, ob Beethoven wirklich abgeschrieben hat oder es ihm unabhängig von Mozart eingefallen ist.) Auch wird es durch andre Tonart, andre Instrumentierung, Zerteilung, Wiederholung kein anderes, verändert kaum seinen Charakter, und nie seinen musikalischen Wert; es ist und bleibt ein unbedeutendes Thema von geringer Ausdrucksfähigkeit. Aber eben darum mußte Beethoven in dem Satz, dem er dieses Thema als Hauptthema voranstellte, besonders viel neues und selbständiges Themenmate-

riale finden und verwenden. Im Gegensatz zu all seinen andern Sinfonien, denen ein ergiebiges, bedeutendes sinfonisches Thema voransteht, und dem sich nur ein anschmiegendes zweites anschließt, wimmelt es hier von neuen Themen und Gestalten, gibt es eigentlich zwei „zweite“ Themagruppen, und — das einzige Mal in seiner ganzen Sinfonik — erwächst ein drittes, Inrisch-melodisches in der Durchführung. So ist die Sache! Was Beethoven aus den acht Noten „gemacht“ hat? Er konnte ebenso wenig aus ihnen „was anderes machen“, als jemand aus einem Maultier einen Leopard machen kann. Was aber Beethoven gemacht hat, ist ein sinfonischer Satz, der neben jenem Thema noch eine Anzahl anderer bedeutenderer enthält, die sich folgen, verschlingen, ergänzen und bedingen, ohne die der Aufbau, der Charakter, der Wert eben dieses Satzes nicht möglich gewesen wäre. Man denke sich einmal alle Nebenthemen weg, und unbedeutendere an ihrer Stelle, so daß jenes „Haupt“-thema wahrhaft dominierte. Woher nähme dann der Verlauf seinen Wert, seine Bedeutung? Worauf stößt man denn, wenn die letzte Note des einen Themas verlassen wird? Doch wohl auf ein anderes! oder auf bloß einen Übergang oder dergleichen; also doch immer auf gestaltete Töne, die irgendeinen Ausdruck darstellen und aus allem dem besteht der „Verlauf“; und wenn alles einzelne eingestandenemal wertlos ist, woher soll das Stück als Ganzes seinen Wert bekommen? Bei der beweglichen Sonatenform, mit ihrem freieren Spiel der Anordnung und Abwechslung mannigfacher Tongestalten kann

man eher noch die Lebensfähigkeit eines hundertjahralten Stückes von den Themen ab auf die „Gestaltung“ allein zu schieben versuchen. Bei der starren, stereotypen, einthemigen Form der Fuge geht das aber nicht mehr. Und hier kann sich jeder ehrliche Mensch leicht Antwort geben, ob z. B. bei den zweihundertjahralten Bach'schen Fugen das lebensfähige Element in der Gestaltung liegt, den Modulationen, Engführungen und Umkehrungen, oder in den erstaunlichen Themen; ob, wenn wir an die Cis-dur-Fuge denken, uns die Gestaltung vor der Seele steht, oder:



Eine gelehrte Fuge schreiben konnte damals jeder Musiker. Dies Thema erfinden nur J. S. Bach.

Ich nannte den Verlauf die Bewegungsgestaltung im allgemeinsten Begriffe, die, meinerwegen sinnlose, Ausfüllung einer längeren Strecke Musik. Die sinnvolle Anordnung so eines Verlaufes in ein gesetzmäßiges, dem Wesen der Musik angepaßtes Schema wäre dann die Architektonik; und die höchste Vollendung derselben, bei der nicht die Form die Themen aufzunehmen, sondern die Themen die Form zu schaffen scheinen, der Organismus einer Komposition. Aber etwas anderes, als eine Aneinanderreihung und Durchdringung der musikalischen Gestalten, ein Spiel derselben untereinander, kann kein Gebilde der absoluten Musik einer gewissen Ausdehnung sein. Von der Beschaffenheit dieser Gestalten ist der Verlauf in seiner Totalität nicht zu trennen; einen solchen in abstracto sich vorzustellen, ist unmöglich.

Worin aber der Unterschied liegt zwischen einem lebendigen sinnvollen Organismus und ausgefülltem Formenschema (welchen ich stets betont habe, s. Gr. d. Opernd., S. 143 oben) ist nicht etwa die Anhäufung schöner Themen, vager Einfälle, sondern die Beziehung derselben untereinander. Das Beglückende, Interessante, Wertvolle, Reizvolle aller musikalischen Gestaltung besteht letzten Endes darin, daß ein Einfall den andern gebiert; sozusagen ein Haupteinfall die andern aus sich her austreibt, deren organische Zusammengehörigkeit dadurch gewährleistet wird; und nicht nur die „Themen“ im Schulsinn, sondern alles was schlechthin in diesem Satz „vorkommt“, wächst und blüht aus diesem Keim oder Stamm heraus. Aber auch ganz unabhängig voneinander eingefallen können sich Themen zu einem wahren Organismus zusammenschließen, deren formale Zusammengehörigkeit geheimnisvoll, wie alles in der Musik, gesichert ist. (Die Analogie mit dem vorhin behandelten Verhältnis von Ton und Wort bei Vokalmusik drängt sich hier auf.) Beides zu beobachten ist Beethoven eine unerschöpfliche Fundgrube (s. obiges Beispiel letzter Satz der C-moll-Sinfonie). Jedenfalls aber beruht alle Gestaltung größerer musikalischer Gebilde auf bewußter Gedankenarbeit, und kann nicht mit der Inspiration im Sinne des spontan sich einstellenden genialen Ur-Einfalls verglichen werden; es ist kindisch, sich gegen das Wort „Reflexion“ zu wehren, das kombinatorische Moment leugnen zu wollen. „Bewußte Gedankenarbeit“ heißt hier nicht: so lange rechnen, bis die sichere Lösung erzielt ist; sondern es schwebt einem etwas vor, eine Gestaltung, die man finden möchte; man müht sich, entwirft, verwirft, bis der glückliche Augen-

blick kommt, der das „rechte“ bringt, was einem natürlich dann „einfällt“; aber alles das ist doch abhängig von dem Ureinfall. Diesen Charakter des „Verlaufes“, der Formenbildung der Musik zu leugnen, zeigt nicht nur eine große Unfähigkeit, sondern auch eine gewisse Feigheit des Denkens; indem man, wenn man schon die Intensität der Musik und ihrer Wunder nicht kennt und anerkennt — aus unterschiedlichen Gründen —, in die Extensität sich flüchtet und dieser Eigenschaften und Verantwortungen andichtet, die sie ihrer Natur nach nie und nimmer haben und leisten kann. Eine Eigenschaft der größeren Sätze und Formen der Musik ist auch, daß sie eine gewisse Grenze der Ausdehnung in sich fordern. Kein musikalisches Thema ist so ergiebig, daß es allein einen großen sinfonischen Satz aus sich bilden könnte, man braucht zwei und mehr; aber ist jedes „Thema erschöpft“, dann ist der Satz aus. Die innere Zusammengehörigkeit der Themen bedeutet auch eine Grenze ihrer Zahl. Beliebige viele zusammenzubringen und loszumusizieren ist sinnlos und erzeugt Monstrosität, — ein Zeichen von antimusikalischem Verfahren.

Wenn wir die höchste Leistung der Musik in einem Betracht darin sahen, daß eine einzige kleine Tongestalt, durch ungeheure Konzentriertheit der Entwicklung nicht fähig, unendliche Geheimnisse auszusprechen scheint, so können wir eine andre höchste und eigentlich großartigste Leistung der Musik sehen in jener Art der Synthese, bei welcher Ausdruck und Architektur sich zum stattlich lebendigen, großen Organismus verbinden, wie die Beethoven'schen Sinfonien ihn uns verkörpern.

Ich habe versucht, in diesem Teil die gesamte Musik einer Betrachtungsart zu unterwerfen, bei der ein Moment ans Licht gezogen wird, welches bis jetzt meines Wissens, so verwunderlich dies ist, noch nie bewußt und zusammenhängend behandelt, oder gar in den Mittelpunkt einer Ästhetik gestellt wurde: das Gewordene ihres Stoffes. Obgleich dieser dritte Teil bereits zu einer beträchtlichen Länge angewachsen ist, habe ich doch vieles nur sehr flüchtig behandeln können, mußte manches liegen lassen, was näher zu verfolgen lohnend gewesen wäre. Doch es drängt zur Übersicht. Wir wollen sehen, welche Folgerungen aus dem Sonderwesen dieser einzigartigen Kunst, welches sich in der aposteriorischen Natur der Harmonie so bedeutsam kundgibt, noch zu ziehen sind.

Was entsteht, vergeht. Wir haben gesehen, in welchem Sinne die Kunst der Musik entsteht, geworden ist. Wollen wir den Mut haben, dem Gedanken ins Auge zu sehen, der die Konsequenz ist, wollen wir den Reim auf „entstehen“ laut auszusprechen wagen? Ein seltsamer Gedanke mag das wohl manchem scheinen; und doch — noch seltsamer, daß er nicht schon jedem einmal gekommen ist, der Sinne hat für das, was das Wesen der Musik, was ihre Geschichte lehrt, was die Zeichen der Zeit künden.

Die Musik bildete sich selbst ihren Stoff, der bei allen anderen Künsten die Welt ist. Die bleibt bestehen; aber die Harmonie? was wird mit ihr? Ehe sie war, gab es keine jetzt noch lebende Musik; ihr Aufdämmern bedeutet den Anfang unsrer Wahrnehmung; sie ist wie unsre Sonne. Wenn sie untergeht, was wird dann sein? Und, so wie sie kam, wird sie nicht gehen müssen? Das, was Musiker sangen und bildeten, ehe es sie gab, versteht

man heute nicht mehr. Wird man später das verstehen, was in den Lustren der Harmonie komponiert wurde? Hat das einzige Mal, wo in der Welt- und Kulturgeschichte es eine Harmonie, eine Orchesterkunst, eine so entwickelte Musik gab, vielleicht die Bedeutung, daß nunmehr die Großen, die in ihr schaffen, allen Völkern, Zeiten und Welten so verständlich zu sein die Möglichkeit haben, wie Shakespeare, Dürer, Michelangelo — oder vergehen sie gleich denen, die seinerzeit vielleicht ebenso deutlich und wonnig die Seele des Volkes auf der Lyra, der Fidel und im Gesange aussprachen, einen Laut der Nation bildeten, der mit ihm unterging?

Ich habe mich bemüht, zu verfolgen und aufzuzeigen, wie die Harmonie langsam wurde, und mit ihr die „musikalische Idee“, die unzertrennliche Verbindung aller Elemente; sie entspricht dem, was man im Grunde von je unter Melodie meinte, aber steigert den Begriff. Sie ist mehr als die bloße Melodie, welche nur Linie ist, sie enthält diese immer mit, aber auch Harmonie, und dadurch erst erhält sie unermesslichen Sinn und Ausdruck; nach wie vor halte ich sie als die höchste, und das Wesen der Musik am tiefsten und drastischsten ausdrückende Leistung derselben, von der alle Großtaten dieser Kunst abhängig sind.

Dies war ein gewaltiges Werden, eine Entwicklung, ein Aufstieg, ein mächtiges crescendo; wohin soll es führen? Es liegt ein Drang in der Luft, jetzt fraglos, ein: Weiter, Weiter! Aber ist es, an der Hand dieser Untersuchung, nicht klar, daß das, was jetzt am Werke ist, das Gegenteil von Fortschritt ist, nämlich Zersetzung, Zersetzung in die Bestandteile, die

da waren vor der ganzen Entwicklung? Gegen beide läuft man Sturm von verschiedenen Seiten; man will das Gebäude der Harmonie abbrennen, weil man glaubt, nicht mehr drin wohnen zu können, es sei zu eng, und weiß noch gar nicht, was man dafür hinsetzt; während jeder anspruchsvolle, verwöhnteste Wohner noch Zimmer und Säle darin entdeckt hat, die noch keiner vor ihm fand, und sich recht behaglich darin gefühlt hat. Ja, die Harmonie ist ein Zauberhaus, welches so groß ist, wie man es gerade haben will; es hat alles darin Platz, wenn es nur von der musikalischen Idee eingeführt wird. Wenn ich sage,

daß Schumann diesen  Zusammenklang ge-

schrieben hat, wird man es zunächst nicht glauben; ich beweise aber nicht nur, daß er ihn geschrieben hat, sondern auch, daß dieses d-c-h, welches allein und für sich angeschlagen, sinnlos und scheußlich ist, bei Schumann wohlklingt; was es sonst noch ausspricht, ist nicht beweisbar. Hier ist die Stelle; aus obigem Lied: „Auf einer Burg“:



Haare, und ver - sei - next Brust und Krau - se sßt er vie - le

Bei Bach, im kontrapunktischen Fluß mancher achtsstim-
migen Motetten z. B. finden sich Stellen, wo fast die
ganze Tonleiter zusammenklingt. Was im sinnvollen Zu-
sammenhang schön ist, kann an sich betrachtet häßlich sein;
und auf Häßlichem kann man keine Schönheit gründen.

An Stelle der musikalischen Idee aber, diese „sinnvolle
Synthese“ der Elemente, wie ich sie nannte — früher
hätte man gesagt: *Melodie* —, setzt man die Elemente,
bemüht sich, die Elemente wieder zur Sinnlosigkeit zu
trennen, auseinanderzureißen und chaotisch durcheinander-
zuwerfen; dieselben Buchstaben so lange zu gruppieren,
bis sie keine Worte mehr geben; was früher „Buchstabe“
hieß, heißt jetzt: „Chstbbuae“ — wer lacht da? Dies ist
nicht etwa bloß mein Eindruck; ich bin da jeder
Rechtfertigung überhoben, denn alles dies wird durchaus
als Theorie aufgestellt, offen und deutlich; wird nicht
nur in der Tat gepflegt von Schaffenden, sondern auch
verteidigt und verherrlicht von Urteilenden; es ist kein
versteckter Hochverrat, sondern offene Revolution, an-
gesagter Krieg. Aber, wenn nun auch „Melodie“ ab-
getan sein soll, ein überwundener Standpunkt, so ist doch
das *Phänomen* nicht abzuleugnen; wir wissen doch,
daß es Menschenhirne gibt, in denen musikalische Einfälle
von weltbezwingender Macht auftauchen, wir wissen, daß
von den vielen Millionen Musikern, die musiziert, und
von den vielen Tausenden, die komponiert haben, nur
einige wenige Namen sich abheben, deren Nennung für
uns verbunden ist mit einer individuellen *Melodie*,
einer Schöpfung der Intensität, nicht der
Extensität. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber,
Mendelssohn, Schubert, Schumann, Wagner, Chopin,

Brahms — jeder hat seine musikalische Visitenkarte. Und gesetzt, das wäre wertlos und nicht das Richtige, — was soll denn so ein armer Mozart oder Schubert anfangen, wenn ihm an Stelle von „gesellschaftsbildenden Programmen“ oder trommel- und zwerchfellerschütternden Kakophonien Melodien zuströmen, aus denen er seine beglückenden Gebilde schafft? Kann man die Natur umbiegen? und wenn etwas in der Natur einer Kunst liegt, heißt es da nicht, sich von dieser Kunst entfernen, wenn man ihre Natur vergewaltigen will? Man kann im Leben, in dem „vom Willen geführten Leben der Völker“ Aristokratien abschaffen, Könige und Kaiser töten, verbannen und ausliefern, aber die Aristokratie der Natur, der Kunst kann man nicht töten und abschaffen; man kann nur sagen, sie wäre nicht da; und in Deutschland kann man das sogar glauben.

Der geistige Kampf gegen den musikalischen Einfall — und mit ihm übrigens gegen alles entsprechend Wertvolle und Wesentliche der anderen Künste — steht auf sehr, sehr schwachen Beinen; soweit er eben geistig ist; er wird nur mächtig gestützt durch die Masse derer, in deren Interesse die Glorifizierung der musikalischen Impotenz liegt, und findet Boden beim deutschen Publikum mit seinem Hang zu dem in hochherrlichem Bombast eingehüllten inhalts- und sinnlosem Dummheit; geführt aber wird er von dem jüdisch-internationalen Geist, der dem Deutschen den ihm ganz fremden Wahnsinn des Niederreißen und Zertrümmerns einpflanzt. Das Ganze ist ein Verwesungssymptom.

Die Inspiration ist das Wesen der Musik als schöpferischer Kunst(?). Mehr und ausschließ-

licher als der anderen Künste. Ja, der Begriff des Schaffens in der Musik isoliert sich geradezu zu einer Sonderkunst, da es nur in der Musik ein Produzieren (Schaffen) und Reproduzieren (Ausüben) gibt. Es ist geradezu erstaunlich, daß dieser elementare Zug und Wesensteil der Musik, so auffallend er ist, noch nicht zum Ausgangspunkt tieferer Erkenntnisse über das Wesen dieser Kunst geführt hat, so viel auch über sie philosophiert und ästhetisiert worden ist. Ich weiß, daß unehrliche Sophisterei jederzeit bereit ist, das Wahrste und Selbstverständlichste zu bestreiten; deswegen muß ich, da ich doch einmal beim gründlichen Aufwaschen bin, die Aussage über die Trennung von Schaffen und Ausüben kurz begründen, um Einwürfe, wie etwa: „Der Maler kann auch das Bild eines anderen reproduzieren“ gleich abzutun. Die Art der materiellen Tätigkeit ist dieselbe, ob ein Maler malt oder kopiert. Der Maler malt, der Dichter dichtet. Die Stelle, wo das Ingenium einfließt, zeigt sich nicht durch irgendein äußeres phänomenologisches Merkmal; indem der Maler malt,, produziert er entweder oder reproduziert. Mit dem Aussprechen des Wortes „Maler“, „Dichter“ ist die seine Kunst betreffende Tätigkeit voll bezeichnet. Dagegen beim Aussprechen des Begriffs „Musiker“ weiß man nicht, ob er Werke seiner Kunst durch Spielen, Singen, Dirigieren wiedergibt oder ob er sie erzeugt. Der Spieler steht zum Komponisten im Verhältnis des Schauspielers oder Rezitators zum Dichter. Ja, die Begabung ist eine ganz andre, oft entgegengesetzte. Das allgemeine „musikalische“ Talent oder Genie besteht in der angeborenen Beherrschung des Elementes der Töne in irgendeiner möglichen Beziehung:

Gehör, Gedächtnis, technische Fähigkeiten der Finger oder des Kehlkopfes, die bis ins Wunderbare gehen können. Dagegen wird sich der geborene Komponist dadurch legitimieren, daß ihm aus der Welt der Töne neue Gestalten aufsteigen, daß er Visionen hat. Das große reproduzierende, allgemein musikalische, aber nicht produktive Talent wird in der Regel auch das „Erlernbare“ des Komponierens sich anzueignen die Begabung haben und wird seinen Kontrapunkt, seine Formenlehre gut absolvieren. Ebenso ist ein kompositorisches Genie ohne allgemeine musikalische Begabung zwar nicht denkbar, jedoch wird es ihm oft durchaus an irgend einem reproduktiven Talent mangeln; so war Schumann ein unmöglicher Dirigent, Wagner ein sehr schlechter Klavierspieler, offenbar überhaupt ohne jede manuelle Begabung. Solche Universalmusikanten wie Bach, der sogar den Instrumentenmacher in sich schloß, sind unbegreifliche Ausnahmen.

Bei Bach bedeutet diese Vereinigung aller Definitionen des Begriffs „Musiker“ natürlich einen Gipfel: alle Begabungen „für Musik“ aufs höchste in einem Individuum entfaltet und nebeneinander in prachtvollster Vollkommenheit existierend, entsprechend der Höchstentfaltung und Freiwerdung aller Kräfte der Musik in jenem Zeitalter. Aber jene Vereinigung in einem Musiker kann auch eine Wurzel bedeuten: die dumpfste, primitivste Verbindung der unentwickelten musikalischen Elemente im antik-mittelalterlichen homophonen Zeitalter, wo Spielen und Erzeugen fast zusammenfallen. Unser Überblick macht verständlich, wieso sich da noch nicht die Begriffe Komponist — Spieler scharf scheiden konnten. Was war da

Melodie, was Form, was Schaffen? Je mehr es „Licht“ wurde in der Welt für die Musik, desto mehr sonderten sich, wuchsen und verselbständigten sich die beiden großen Reiche der Musik, beinahe zwei selbständige Künste bildend: die produktive und die reproduktive; beide wieder elementar zurückzuführen auf die großen zwei Ströme des Ausdrucks und der Architektonik: der Phantasie und der Technik, der Tonbeflügelung und der Tonbezwingung, der Maria und der Marta der Musik.

Zu den Verwesungssymptomen unsrer Zeit gehört also auch das Bestreben, die beiden Ströme wieder in eine Quelle zurückzustopfen, den Baum wieder in die Wurzel zu verwandeln, indem zwischen Bearbeiten und Komponieren de facto kein Unterschied mehr gemacht wird; die Originalität der Erfindung ist als saure Traube verbannt, die Nichtexistenz des musikalischen Einfalls proklamiert (Fürst Paphnutius verbannt die Fern aus seinem Lande!); im Grunde also ein Zurückfallen in arbeits-hafte Primitivität früherer Zeiten, in denen sich der Begriff „Komponist“ noch nicht rein herausgeschält hatte. Ja, man will jetzt ganz ohne Thema komponieren können. Das ist, als ob ein Weib gebären wollte, ohne empfangen zu haben.

Wenn ich jetzt zum Schluß ganz kurz anfüge, wie ich den Sinn und das Werden der Musik in großen Zügen sehe, wird es hoffentlich nach dem vorigen so verstanden werden, wie es hier nur soll: im Lichte der Sonderstellung der Musik, also nicht als individuelle Spezialwürdigung der einzelnen Träger derselben; diese also nicht ohne Seitenblick auf die stete Mitentwicklung des Geistesmaterials (wie ich es nannte) betrachtet, und ver-

standen in Rücksicht auf diesen einzigen und der Musik allein angehörigen merkwürdigen Umstand.

So betrachtet, sehe ich, trotz der Riesengestalt Bachs, den Höhepunkt aller Musik in Beethoven, weil in diesem der höchste Ausdruck mit der höchsten Bewegungsfreiheit verbunden ist. Der Begriff der Instrumentalmusik ist eigentlich durch ihn allein repräsentiert. Dies war seine Mission. Damit ist aber auch gesagt, daß die ihm angeborene Themenphysiognomie im allgemeinen eine instrumentalsinfonische ist, d. h. den Keim der Bewegung in sich trägt, also nicht von einer andern Art, die zu dem „Ausdruck“ nach einer Richtung hin, die die Seele der Vokalmusik und Lyrik ausmacht, nicht recht brauchbar ist, wie denn auch, alles in allem, der Vokalkomponist in ihm nur ein Anhängsel ist. Eine Steigerung konnte er nur erfahren in der Intensität, der Verfeinerung nach dieser Seite hin, wenn auch selbst diese in gewissen Partien seiner Kunst vorgebildet ist. Diese geschah durch die Lyriker, besonders Schumann; es ist kein Zufall, daß alle Romantiker und Lyriker, die nun folgten, nachdem Beethoven der Musik alle Freiheit der Bewegung gegeben, alle Möglichkeiten des Ausdrucks erschlossen hatte, engere Kinder des Landes waren, Deutsche — ich nenne nur Weber, Schubert, Schumann, Wagner —, die sich sozusagen ganz dem Ausdruck schweigend hingeben konnten. Ihre Hauptmission lag in dem Aufdecken der tiefsten Mysterien des nationalen Seelenlebens, Musik als Seele der Nation, das „Wiedererkennen“ über Zeit und Raum bildet den Zauber ihrer Kunst. Keiner von ihnen hat den Atem der Bewegungsgestaltung wie Beethoven, geschweige denn ein folgender.

Von Wagner ist hier selbstverständlich nur in seiner
 Eigenschaft als Musiker die Rede; den gewaltigen Atem
 seiner Werke liefert ihm der Dichter; und als Ge-
 samterscheinung bildet er den wahren Nachfolger
 Beethovens. Das ist bedeutsam und gibt zu denken.
 Alle bedeutenden Komponisten nach Beethoven waren
 vokal glücklicher wie er und instrumental nicht ihm
 vergleichbar. Die Musik allein kann nicht so weiter;
 sie hat ihren Höhepunkt erklommen. Manche suchten da
 das Heil in der reaktionären Tendenz, wie der ehrliche
 Brahms; die ihm folgenden alle irgendwie in der Ex-
 tensität; ja, in der Monstrosität; ferner in der Ver-
 unreinigung der Musik, anders kann ich's nicht nennen.
 An den Schlacken, den Persönlichkeitsresten, den Ein-
 maligkeiten unsrer Großen setzen sie ein; gewisse Un-
 musikalitäten im „Ring“, der Thor in der IX., — das
 sind die Ausgangspunkte für ganze Strömungen, Rich-
 tungen und Gattungen. Wenn in einer feinen Gesell-
 schaft eine markante Persönlichkeit ein gewagtes Wort,
 spontan, bei gegebenem Anlaß und mit guter Wirkung
 spricht, gilt es als taktvoll und geschmackvoll, es dabei
 bewenden zu lassen, verständnisvoll quittierend; aber das
 Gegenteil davon ist, das einmal Gelungene als Frei-
 brief zu Nachahmungen und Überbietungen zu benutzen
 mit der Parole: „Nun ist's ja erlaubt, der hat's ja auch
 gemacht.“ Der Fürst aber spricht in diesem Falle scharf:
 „Mein Lieber, die Wiße mache ich.“

Ohne Intensität hat Extensität aber keinen Wert. Ent-
 gegen dem albernem, ewigen Eroica-Beispiel verweise ich
 auf alle Sinfonien und großen Instrumentalwerke Beet-
 hovens, und mache aufmerksam, daß jedes seiner Haupt-

themen eine eigene Welt für sich ist, von größter Intensität.

Die Monstrosität der Formen und Mittel erschöpft sich auch bald; sie hat dazu geführt, daß jetzt, in allerletzter Zeit, man für das Beste findet, alles, Harmonie, Melodie, Form, Logik, Schönheit, Vernunft, kurz und klein zu schlagen, alles um und um auf den Kopf zu stellen und den Tempel der Kunst in ein Irrenhaus zu verwandeln.

Langsam, wie die Sonne der Harmonie im Gange der Jahrhunderte aufgegangen ist, wird sie untergehen. Aber ist es jetzt schon die Stunde? Dürfen wir uns nicht noch einiger Sonnenblicke des Tages freuen?

Wir wissen es nicht; aber eines weiß ich bestimmt: Ist die neue Kunst, die uns verheißen wird, auf die Proben basiert, die die allerneuesten Futuristen uns bieten, d. h. auf die vollständige Zertrümmerung der Harmonie, so ist sie so unverständlich für die Gehirne, Ohren und Herzen, die die Sprache Bachs, Beethovens und Wagners verstehen, wie diese und alle anderen Musikheroen der letzten Jahrhunderte für Priester und Gemeinde jenes neuen Kultus sein werden. Es bedeutet weder Fortschritt, noch Rückschritt, — es ist ein Abschneiden, ein Untergang, — es sind zweierlei Dinge. Wo werden dann die Sinfonien Beethovens verständlich sein? Und wenn deutsche Sprache nicht mehr verstanden wird, wo Wagner, unsre Liederfänger, unser Weber?

Die Sonne wird untergehen. Alle Musik hat ja etwas seltsam Verblühendes an sich. „Macht' ich doch, sagte der Gott, nur das Vergängliche schön.“ (Goethe.) Aber soll und kann man den Sonnenuntergang beschleunigen, indem man Dreck an den Horizont wirft? — —

IV.

Welch ein wahnsinniger Tor
Müß' ich doch sein, wollt' ich mir erlauben,
Das Aug' von dieser finstren Wahrheit ab
Buntfarb'gen Siegesbildern zuzuwenden.
(Kleist)

Wir kehren seufzend zu Paul Bekker und mit ihm zu dem Stand und Zustand der heutigen Musik zurück. Ich habe mir selbst die Nötigung auferlegt, zu zeigen, wieso sein Beethovenwerk die Bahn brechen soll für eine Ästhetik, die für alles gute Frühere vernichtend, für alles schlechte Kommende platzmachend ist, durch ihre Übertragung außermusikalischer Werte auf Musik und Ablenkung musikalischer Werte von der Musik. Ich muß daher auf zwei neuere Schriften Bekkers zu sprechen kommen, in denen die Absichten des Beethovenwerkes voll aufblühen: das Feuilleton „Erfinder und Gestalter“, „Frankf. Ztg.“ vom 9. Januar 1918, und „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“, Vortrag, erschienen bei Schuster & Löffler. Ich werde kurz sein, und kann es um so leichter, als mein dritter Teil erneute Erklärungen und Widerlegungen unnötig macht. Wenn man seine Darstellung dessen liest, was ich über den „musikalischen Einfall“ je gesagt habe, muß man glauben, mein Ideal sei das Potpourri, oder das Dreimäderlhaus, wo Einfälle, aus dem Organismus gerissen, aneinandergeklebt sind. In seinen Angriffen gegen mich entschlüpft ihm folgender dankenswert konzentrierte Satz: „Als »Ein-

fall« gilt ihm dabei nicht etwa die Konzeptionsidee des Ganzen, sondern der musikalische Keim: das Thema, das Motiv, die Melodie, aus der sich das Werk entwickelt.“ Allerdings gilt mir das dafür; denn: Ist die „Konzeptionsidee des Ganzen“ etwas Musikalisches, so ist sie ja „der musikalische Keim, das Thema“ usw. Ist sie aber nichts Musikalisches, so kann aus ihr erst dann etwas Musikalisches entstehen, wann aus Kressesamen Maikäfer wachsen. Wer das nicht einsieht, der lasse sich Sätze ins Gesicht sagen, wie (im selben Feuilleton): „Es ist also nicht wahr, daß der Musiker erst ein Thema haben muß, bevor er seinen Sinfoniesatz komponieren kann. Im Gegenteil: er muß schon den ganzen Satz haben, um das Thema finden zu können.“

Gegen das Wort „Erfindung“ führt er Krieg; obwohl er es selbst natürlich immerzu gebraucht, da es kein anderes dafür gibt. Ein Wortstreit. Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß an und für sich dieser Ausdruck nicht sehr glücklich ist für den Vorgang, den er hier bezeichnen soll, namentlich durch die Vergleichung mit seinem gewöhnlichen Sinn; wenn man nämlich durchaus an Edison denken will. Doch wir haben einfach kein besseres Wort dafür. C. M. v. Weber, E. Th. A. Hoffmann, Schopenhauer — Leute, die sich der deutschen Sprache wohl zu bedienen wußten, — gebrauchten diesen Ausdruck ganz unbefangen; nebenbei ein Beweis, daß er schon über hundert Jahre gang und gäbe ist; wir haben keinen anderen. „Eingebung“ ist Inspiration, bezeichnet also schon einen Wert, während „Erfindung“ ein neutraler

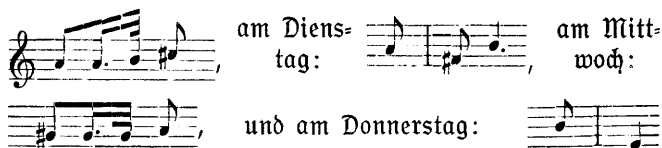
Ausdruck ist, indem man sagen kann, das Stück sei gut oder schlecht in der „Erfindung“. Aber der Streit wäre nicht schlimm, wenn es sich darum handelte, ein besseres Wort zu finden; Bekker jedoch schlägt auf das Wort und den Sinn meint er: man hat nur noch zu „gestalten“, nicht zu „erfinden“, welches Nebensache ist.

Dann aber wieder sucht er aus einem Wortgebrauch den richtigen Sinn zu beweisen, also umgekehrt wie bei „erfinden“, nur sehr unglücklich. Das Schöpferamt des Künstlers soll bewiesen werden aus dem Worte „Schöpfer“. „Der Schöpfer schöpft, aber er erfindet nicht“ usw. Ich denke wohl, der Schöpfer eines Werkes schafft. Schöpfen tut das Dienstmädchen mit dem Eimer; seit November 1918 vielleicht auch die Herrschaft. Aber der liebe Gott, der Schöpfer des Himmels und der Erden, hat die Welt geschaffen; ebenso schaffen Künstler ihre Werke; schöpfen tut man Wasser oder Verdacht.

Dann kommt die alte Eroikageschichte noch einmal; denen, die ihre Belehrung über Kunstfragen aus der Frankfurter Zeitung „schöpfen“, habe ich hier nichts zu sagen, die anderen, die über künstlerisches „Schaffen“ etwas hören wollen, verweise ich auf das hierüber im 3. Teil dieser Schrift Gesagte, sowie besonders auf die „Grdr. d. Od.“, S. 144—145 ff.

Den Hauptstreich gegen den musikalischen Einsfall führt er in der in sich schon unlogischen Behauptung, der „Einsfall“ sei schon eine Gestaltung. (!) Auch hier berufe ich mich auf das von mir über das Wesen des Einsfalls Gesagte in der Gr. d. Od. und im 3. Teil dieser Schrift, indem ich jedem, der mag, überlasse, sich weis-

machen zu lassen, daß z. B. das „Reich mir die Hand, mein Leben“ so entstanden wäre, daß Mozart am Montag:



„gestaltet“ hätte. Daß es selbstverständlich zahlreiche Fälle gibt — wohl bei jedem Komponisten —, wo ein Thema sich, aus einer anfänglich anders aussehenden Gestalt, allmählich, durch Änderung, Verbesserung zur endgültigen, befriedigenden Fassung formt (wie es Bekker aus Skizzenbüchern ersehen hat), ist kein Beweis dafür, daß es immer so ist, und daß es nicht andere Typen der Erfindung gibt, die sofort, wie die gepanzerte Minerva aus dem Haupte des Zeus, springen; und dieses ist die Signatur des eigentlichen Begriffs „Einfall“, der als solcher auch durchaus erkannt werden kann, wozu aber Bekker — und ich möchte hinzufügen: unsrer ganzen Zeit — das Organ zu fehlen scheint, welchen Mangel er, durch In-Permanenz-Erklärung desselben, zum musikalisch-ästhetischen Tugendgesetz erheben möchte.

Auf das, je nach Behandlung öde oder interessante Thema der musikalischen Ähnlichkeiten will ich ihm nun nicht mehr folgen, es könnte mich zu weiterer Ironie verleiten, der ich ohnehin vielleicht schon zu sehr die Zügel habe schießen lassen,⁽⁸⁾ denn wir kommen nun zu weiteren Enthüllungen seiner angewandten Theorie, bei denen aller Spaß aufhört. Sein als Broschüre gedruckter Vortrag, „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“ enthält das Programm dessen, was von nun an als Musik angesehen

werden soll und wonach sie beurteilt werden soll. Ich habe schon im 2. Teil ausgeführt, daß sein Bestreben im Beethovenbuch war, die Musik aus der Musik herauszujonglieren. Hier nun sagt er deutlich, was, wenigstens bei der Sinfonie, an ihre Stelle gesetzt werden soll: „Die gesellschaftsbildende Kraft.“ Was ist das? So fragt man sich. Unwillkürlich denkt man, da es sich doch um Musik handelt, es sei gemeint eine in der Musik, den Themen liegende besondere Kraft des Ausdrucks, die alle Hörer gewaltig mitreißt. Weit gefehlt! Worin sie nun besteht, wodurch sie „Gefühlsgemeinschaften zu bilden vermag“ (S. 19), das sagt er nicht, weil er's nicht weiß; und weil, wenn man dem, was er durchsetzen will, den ästhetischen Bademantel herabreißt, es als Trivialität und verlogener Kniff dasteht. Er sagt nur, daß sie nicht im Themenmaterial liegt. Daß sie nicht liegt: „in irgendeiner Eigenschaft dessen, was wir als Kunstwerk im engeren Sinne zu bezeichnen pflegen.“ (S. 19.) Er sagt: „Die Kraft des Gesellschaftsbildens also bezeichne ich als die höchste Eigenschaft des sinfonischen Kunstwerkes.“ (S. 19.)

Also erstens: Die höchste Eigenschaft eines Kunstwerkes liegt nicht im Kunstwerk! Zweitens: Die „gesellschaftsbildende Kraft“, als eben diese höchste Kraft, liegt demnach außerhalb desselben. Doch weiter: Die Themen dürfen banal und unoriginell sein. Den, der diese Eigenschaften an Sinfoniethematen tadelt, trifft sein Vorwurf der „Verbildetheit“; so diejenigen, welche sich an Schumann und Brahms erfreuen. Schön, das wäre ehrlich, wenn er sagen würde: Je banaler die Bettelsuppe, desto größer das Publikum. Aber gegen solche Auffassung der „gesellschaftsbildenden

Kraft" würde sich Bekker sehr verwahren. So einfach ist das nicht gemeint. Der Anteil an dem Wert der Musik wird dem musikalisch-thematischen ganz abgesprochen! Das Kunststück soll geleistet werden, hohe, wertvolle Musik mit banalen und unoriginellen Themen zu fabrizieren. Also liegt es in der „Gestaltung“ an sich? Daß Gestaltung unabhängig vom Themenmaterial, existenzia ohne essentia, nicht einmal gedacht werden kann, ist eine unbestreitbare Wahrheit; davon war die Rede vorhin im dritten Teil, S. 49. Worin könnte der Wert der Gestaltung also denn noch liegen, unabhängig vom Themenmaterial? In der „poetischen Idee“ also einer Gedankenreihe außerhalb der Musik? Im „Programm“? Jedem Glauber oder Verfechter der Bekkerschen Ästhetik müßte man die unbarmherzige Frage stellen und auf der Beantwortung mit ja oder nein bestehen: Ist die „Gestaltung“, die „gesellschaftsbildende Kraft“ abhängig vom thematischen Material oder nicht? Im ersteren Falle wird die thematische Erfindung den Wert des Kunstwerkes entscheidend mitbestimmen; im zweiten wird die Bekkersche Ästhetik auf die Behauptung zurückgeführt, daß ein Saß mit Jauche durch ein daraufgeklebtes Plakat „Eau de Cologne“ zum Saß mit Eau de Cologne gemacht werden kann. Wer nun noch meinen sollte, ich übertriebe mit der Behauptung, die Auslegung Beethovenschen Schaffens sollte schlechter Musik die Tür öffnen, der höre weiter; was latent und negativ im Beethovenbuch lag, kommt jetzt zum positiven Ausdruck. In dem Verbot, banale und unoriginelle Themen banal und unoriginell zu finden und sie abzulehnen (S. 58), sowie in dem Gebot, über sie hinwegzuhören auf die „Gestaltung“ lag der Saß

enthalten: „Eine banale und unoriginelle Musik kann doch schön sein.“ Es ist aber noch zu gefährlich für jeden echten Musiker, Musikkenner und Musikfreund, ein banales Machwerk etwa durch den Vergleich mit dem Sinfoniker Beethoven und dessen ewigherrlichen Themen doch banal zu finden und abzulehnen. Daher ist es ratsam, diesen Satz zu stützen durch folgenden: „Eine schöne Musik kann doch banal und unoriginell sein.“ Hier — so sollte man meinen, ist die Grenze der Paul Bekkerschen Behauptungen und ihrer Kühnheit; denn Beethovensche Sinfonien kennt man doch, die das Entzücken von vielen Generationen bildeten. O nein! Herr Bekker lebt in Deutschland, also kann er sich alles leisten. Auf S. 58 (und ähnlich S. 19) seiner Schrift: „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“ steht schwarz auf weiß gedruckt: „Daß es zu Beethovenszeit sicher Musiker zweiten und dritten Grades gegeben hat, die viel schönere und originellere Themen erfunden haben als Beethoven.“ Der erschütterte Leser denkt sich nun: „Was, noch schönere Themen“ — und hält eine Massenwallfahrt nach Wien für unvermeidlich, zum Zweck der dortigen Durchstöberung aller Archive nach diesen überirdischen Eingebungen der Wranitzki und Benda, Romberg und Weigl, Gnyrowez und Kogeluch. Aber auch so ist's nicht gemeint. Hört es, ihr deutschen Musiker, deutsches Publikum: Beethoven ist unoriginell, unoriginell in seinen größten Schöpfungen! Auf S. 59 steht wieder schwarz auf weiß: „Das sinfonische Thema soll also gar nicht in erster Linie originell sein — auch die Beethovenschen Sinfoniethemata sind dies keineswegs — — — — — !“

Diesen Satz kann nur ein Mensch zu sagen und zu schreiben wagen, der die „Frankfurter Zeitung“ hinter sich und ein deutsches Publikum vor sich hat.

Es ist nicht anders: wir sind verkitscht, versaut, versumpft, und stecken tief bis über den Hals in Lüge, Dreck und Verwesung!

Und es ist nicht anders: Eine Scheidung, eine reinliche, bewußte Scheidung muß stattfinden, die das festlegt, was schon eigentlich ist. Was wird, weiß man nicht. Der schlimmste Pessimist hätte national diese Schmach, die unseren Untergang als Nation und Staat begleitete, nicht vorausgesehen und geglaubt. Es kann also auch sein, daß die Musik die Wege geht, die Herr Bekker, als Führer einer großen, ähnlichen Strömung in der Kunst will, und daß die Klassikerköpfe im Pantheon deutscher Musik in zweihundert Jahren mehr östliches Gepräge tragen. Das weiß man also nicht genau. Aber, was ist, das weiß man doch. Und wer das nihilistische Geseires seiner Frankfurter Zeitungs-Lieblinge für die legitime Nachfolge der Werke Beethovens und Wagners hält, der kann geschissen nicht von gemalt unterscheiden.

In der Schmach und dem Frevel der Revolution erlebten wir mit Trauer, daß deutsche Arbeiter, deutsches Volk sich von russisch-jüdischen Verbrechern anführen ließen, und ihnen eine Begeisterung zollten, wie sie sie noch keinem ihrer deutschen Helden und Wohltätern gönnten. In der Kunst erleben wir, daß ein deutscher Mann aus dem Volke, von so scharfem Verstande und reichem Wissen, wie Herr Bekker, der wohl geeignet wäre, einem sozialen Institute als künstlerisch-organisatorischer Leiter vorzustehen, die international-jüdische Bewegung

in der Kunst leitet. Ich sage: international-jüdisch, meine also nicht die Juden, als Individuen. Es ist ein Unterschied zwischen Jude und Judentum. Der Grenzstrich der Scheidung in Deutschland geht nicht zwischen Jude und Nichtjude, sondern zwischen deutsch-national empfindend und international empfindend. Ich selbst kenne eine ganze Anzahl Juden, und weiß indirekt von vielen anderen, die so deutsch, national und ehrenhaft empfinden, wie es nur gewünscht werden kann, und die ihre Pflicht im Kriege wie zu Hause voll erfüllt haben; und umgekehrt von leider allzuvielen Deutschen, die gegenüber Deutschland internationaler, ja antinationaler empfinden, als es Fremde und Feinde tun, und denen ich die Lehre gönnte, die Arianer in der „Hermannsschlacht“ erzählt. Aber das Judentum ist ein gefährliches Rätsel. Wagners ernste, liebevolle und tapfere Schrift hat ihm in Deutschland bei den Deutschen fast nur Hohn und Haß eingetragen, wogegen er bei den Juden, den ernstesten und ehrlichsten, wohl verstanden wird. Ja, die fast prophetischen Schlußworte sind schon in manchen bedeutsamen Fällen Realität geworden; es gibt Juden, mit denen wir „einig und ununterschieden“ sind. Und Wagners Stellung in der Judenfrage ist mild zu nennen gegenüber dem Radikalismus, den Juden aufbringen, wenn sie zur Erkenntnis der Gefahr ihrer selbst kommen. Otto Weininger, dieser geniale, seherisch-begabte Jude, sagt geradezu: „Das Judentum ist das böseste überhaupt.“ („Über die letzten Dinge.“) Wenn dies Judentum nun mit der ungesalzenen Einfalt und der geistigen Wehrlosigkeit des deutschen Durchschnittsmichels zusammenkommt, gibt's ein verhängnisvolles Mixtum.

Der Sprung auf die Politik ist nur ein scheinbarer; ich rede von demselben Dinge: vom nationalen Leben, was für manche Menschen das Leben überhaupt bedeutet. Die künstlerische Verwesung ist das Symptom der nationalen. Die nationale Kunst ist im Organismus des Volkskörpers der edelste Teil. Sage mir, welche Kunst im Volke gedeiht, und ich will dir sagen, wie der Gesundheitszustand des Volkes ist. Alle guten Diagnostiker des Riesenorganismus einer Nation oder Religion haben Kunstfragen ernst genommen. Die Strenge aller großen Kunstfeinde ist nur eine Überspannung eines richtigen Prinzips; und wenn Plato streng aus seinem Idealstaat gewisse Tonarten und Rhythmen ausgeschieden wissen will, und fordert, daß man darauf sieht, „welches die Rhythmen eines ordentlichen und tapferen Lebens seien“ (Staat, Kap. 3), so ist dies jedenfalls nicht zu verwechseln mit den blöden Zensurverboten auf prüd-moralischer oder eng-herzig-religiöser Grundlage. Wir aber sind jetzt auf einem Tiefpunkt des Geschmacks angekommen, wie ihn wohl noch nie ein großes Volk aufzuweisen hatte. Herrschend sind übelster Snobbismus und pöbelhafte Gemeinheit. Musik wird als Musik nicht mehr gehört, in der Oper schon gar nicht mehr. Die Intendanten der beiden größten Operninstitute der deutschredenden Welt, Hülsen und Gregor, pflegten die Musik einer Oper gar nicht erst prüfen zu lassen, wenn ihnen der Text nicht gefiel, also wenn er nicht roh genug war. Welche Wirkung mußte dies zeitigen! Stille Musik wird gar nicht mehr geschrieben; die Klavier-sonate stirbt aus. Wer heute sagt, daß er ein Lied von Adolf Jensen schön findet, blamiert sich. Aber den irrenhäuslerischen Kitsch eines

Cyrill Scott oder anderer Futuristen nimmt man ernst. Nicht, daß freche und schamlose Spekulation ein Ding wie das „Dreimäderlhaus“ entstehen ließ, ist das Verfalls- und Verwesungssymptom — das kommt immer mal vor —, aber daß es solchen Boden in Deutschland finden konnte. Deswegen hat es auch gar keinen Sinn, gegen dergleichen zu agitieren; zwar ist es dennoch eine Schande, daß es nicht von Staatswegen verboten ist; aber das Symptom einer tiefsten Gemeinheit bleibt, zu der eine Nation herabgesunken ist, die einer der edelsten Söhne, den sie erst hat an seinen Melodien verhungern lassen, in einer schmutzigen Pastete gebacken, frißt. Ja, das Dreimäderlhaus hat unbestreitbar enorm gesellschaftsbildende Kraft!

Klare Scheidung! Wer ist jetzt noch Deutscher? Was ist noch deutsch? Wer ist gemeint, wenn jemand in Deutschland „wir“ sagt? Sind es diejenigen Einwohner des ehemaligen Deutschland, welche ihr Vaterland gegen eine fünfundzwanzigfache Übermacht von vernichtungswütigen feindlichen Horden schützten, oder sind es diejenigen, welche diesen, ihren eigenen Verteidigern und Beschützern, soweit sie der Tod im Feld verschonte, bei ihrer Heimkehr nach vierjährigem Heldenkampfe als ersten Heimatgruß die Achselklappen und Ehrenzeichen heruntergeschnitten und -rissen? Sind es die, welche während des ganzen Krieges, als es noch Zeit war, unermüdlich warnend und aufklärend gewirkt haben, warnend vor dem Vernichtungswillen der Feinde, aufklärend über den Ernst der Lage, oder die, die dem entgegenwirkend, Deutschlands geistigen und physischen Widerstand paralysierten, dem kämpfenden Deutschland die Hände banden, und, so den Fall ver-

schuldend, nun Versammlungen abhalten, in denen „die Schuld Deutschlands am Kriege“ mit masochistischer Wonne konstatiert wird? Sind es die, denen an der Zugehörigkeit des Elsaß zu Deutschland, dem Schicksal der Kolonien, der Balten, Danzigs, Tirols liegt, oder die, die sich für die moralischen und ethischen Pflichten gegen die Serben, Polen und Belgier interessieren, während ihr Vaterland in Todeskämpfen zuckt? Sind es die, die heute noch an Ludendorff glauben, oder die, die heute noch an Wilson glauben? Die, die mit Hutten, Bismarck, Kleist, Wagner, Wildenbruch, oder die, die mit Kurt Eisner sympathisieren? Die Scheidung ist längst geschehen, der Weltkrieg hat sie mit seinem deutlichen Griffel markiert. Es gilt nur, dem ins Auge zu sehen, wieviel Deutsche denn noch übrig sind; und Deutsche möchte ich nur noch alle die nennen, die nicht Teil haben an dem Mangel an Liebe und Zugehörigkeitsgefühl zu ihrem Lande, im transzendenten Sinne, einem Mangel an Liebe und Stolz, wie er bei keinem zweiten großen oder kleinen Volk der Weltkugel zu finden ist.

Was geschehen ist mit unserm armen Land, von außen geschehen, durch eine brutal erdrückende, himmelschreiend-unritterliche Übermacht (auf keinem Schulhof der Welt sieht man ein solches Kräfteverhältnis auch nur im Spaß), und diese noch gestützt durch bewußt organisierte, verleumderische Verhöhnung der ganzen Welt gegen uns, eingeschlossen die teuflische Verhöhnung der wilden Horden, denen der verwundete deutsche Soldat als wehrloses Opfer vorgeworfen wird — was uns geschehen ist von außen an satanischer Grausamkeit, mit allen Schrecken und Bosheiten der Hölle und des Mittelalters, an Schmach, Hohn,

Schimpf und Verachtung —, von diesem ungeheuersten Justizmord und Gewaltakt aller Zeiten werden Historiker schreiben, und ein Jahrhundert wird nötig sein, um die Klarheit zu schaffen, die jetzt nicht zu erzwingen ist. Was hier nur erwähnt werden kann, ist, wie „Deutschland“ darauf jetzt reagiert. Die natürliche Reaktion auf all das, was wir seit fünf Jahren erlitten haben, wozu noch das Meisterstück unserer Henkersknechte kommt: alles so hinzustellen und umzudrehen, als hätten wir alles das begangen, was jene gefrevelt — und was in Deutschland, und nur in Deutschland, geglaubt wird, und mit Wonne geglaubt wird, — auf all das die natürliche Reaktion müßte ein Ausflodern von Rache, Haß und Empörung des gesamten, fest zusammengeschlossenen Siebzig-Millionen-Volkes sein, gegen welche der Haß des kleistschen Hermann eine leise Andeutung wäre. Zum Haß unfähig sind nur Heilige und Tiere. Sind die Deutschen, wie sie sich etwa im pazifistischen Professor darbieten, diesem widerlichsten Typus des Hochverrätters, — etwa eine solche Gemeinde der Heiligen, daß sie gar nicht hassen können? O, sie können recht gut hassen, aber nur ihre eigenen Landsleute, die Nationalgesinnten. Ihr Haß richtet sich gegen Ludendorff, nicht gegen Wilson; gegen Graf Reventlow, nicht gegen Lord George; gegen die Alldeutschen, nicht gegen die Räuber unsres Heimatlandes; gegen deutsche Offiziere, nicht gegen französische Folterknechte und englische Gefangenenpeiniger. Was das Überwiegende in Deutschland war und den Feinden den Sieg — den sie sonst nie errungen hätten — in die Hände gespielt hat, war unausrottbare Sympathie mit den Feinden, Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Lieblosigkeit.

keit gegen die eigenen Volksgenossen, Trägheit des Herzens, überschwängliche Dummheit. (Es heißt immer: mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens; mit der deutschen Dummheit zusammen gegen Deutsche kämpfen selbst Franzosen nicht vergebens.) Bis endlich unser Verhalten gegenüber unsern Feinden zu vollständiger Ehrlosigkeit gesunken war und Hochverrat, Bruderkrieg und eine grinsend-bettelnde Sklavenphysiognomie übrig blieb.

Wohl haben sich die alten nationalen Kräfte geregt und haben getan, was in ihren Kräften stand; aber der politische Kampf gegen sie im eigenen Lande war erbitterter und gehässiger als gegen Senegalneger, und es hat sich gezeigt, daß das andre stärker war. Und darin, nicht in dem tief verächtlichen „Sieg“ der Tanks, die der in Deutschland so herzlich verehrte Herr Wilson über den verblutenden Stumpf unseres heroischen Heerkörpers rollen ließ, liegt die Hoffnungslosigkeit für alle Zukunft. Denn wenn diese Gefahr nicht genügte, um die besten Kräfte des Volkes im inneren Organismus siegen zu machen, — was soll dann noch kommen, um das zu erreichen?

Die Neigung des Deutschen zu dem ihm Wesensfremden und Feindlichen — einzig dastehend in der Weltgeschichte — ist nicht historisch bedingt; sie ist eine metaphysische Eigenschaft; sie war von je; sie, und nur sie wurde uns im Kriege zum Verderben. Alle wahrhaft deutschen Künstler, alle Patrioten haben von eh und je unter diesem verruchten Wesenszug schwer gelitten; so viele Namen, so viele Martyrien. Diese perverse Neigung ist Hochverrat am Deutschtum; dieser Hochverrat gehört zum deutschen Nationalcharakter. Wer sich

in Deutschland ihr widerseht, verfällt dem Haß und der Verfolgung; wer die Feinde Deutschlands schlägt, wird von den Deutschen geschlagen. Eine metaphysische Eigenschaft, von je daseiend. Hermann der Befreier fiel von dem Dolch eines Verwandten. Dieser Dolch geht heute noch um; er ist gegen alle deutschen Herzen gezückt; und wer für Deutschland am meisten lebt, den trifft er am sichersten. Ein solches Volk muß untergehen.

Wer sind noch die Deutschen, zu denen man „wir“ sagen kann? Wo sind sie, die letzten Goten, ohne Heimat und Hoffnung, in kleiner Zahl?

Die Scheidung ist da; und das Ende ist da. Und da kann man wohl ernst die Frage stellen: Was wird aus der geistigen Summe unseres Wesens: unserer Kunst?

Die Antwort ist gegeben in den Zeichen der Zeit. So wie die Vernichtung des Deutschen Reiches aus uns selbst kam, so wird das Ende der deutschen Kunst herbeigeführt und besiegelt durch eigene Volksgenossen. Die Stimmen der schreibenden Öffentlichkeit sind natürlich nicht entscheidend für die endliche Entwicklung; aber es ist ein Boden da, ein allzu ergiebiger, für das, was ein großer, mächtiger Teil der Publizistik in Deutschland schreibt und will, dessen Ausdruck ich eben sehr stark in Herrn Bekker zusammen mit seiner mächtigen „Frankfurter Zeitung“ sehe. Kommunismus in der Kunst. Gemeinsamkeit der Melodie — sie gehört niemandem und jedwem an. Amerikanisch-internationale Pöbelhaftigkeit. In der „Frankfurter Zeitung“ kann man lesen, wie weit wir schon von Wagner abgekommen sind. Der Vernichtungskampf gegen deutsche Geistigkeit, Kunst, Musik geht gleichermaßen vom Ausland wie vom In-

land aus. In London gibt's einen Anti-Beethoven-Verein; er wird bald Zweigvereine in Deutschland haben. Herrn Bekker ist mein Palestrina zu müde; er schickt ihn in eine „Vergangenheit, von der wir uns abwenden“. In dem „wir“ liegt die Scheidung. „Wir“ ändern aber, wir, die wir deutsche Kunst lieben, in der wir leben, wir wenden uns nicht von der Vergangenheit ab; wir wurzeln in ihr, denn sie ist herrlich und tief. Wir gehören zu ihr. Herr Bekker will frisch-fröhliche, neue, international-jüdische, gesellschaftsbildende Kraftkunst. „Veni creator spiritus.“ Wenn das vorne dran steht, ist's gut! „Veni creator spiritus!“ Komm, du schöpferischer Geist! Wenn er aber nun nicht kommt, was dann? Was denn dann, wenn der schöpferische Geist nicht kommt? Das schadet nichts, denn wir wissen ja von Herrn Bekker, daß die „gesellschaftsbildende Kraft“, als „höchste Eigenschaft eines Kunstwerkes“, außerhalb des Kunstwerkes liegt, also die Musik sein kann, wie sie mag. Das ist das Programm des gesellschaftsbildenden Vergnügens, was an Stelle unserer herrlichen Kunst treten wird. In solchen Völkerbund nicht aufgenommen zu werden, des sind wir herzlich froh.

Scheidung — Scheidung der Geister! Damit man weiß, wenigstens im Reiche der Idee weiß, was deutsch und echt ist, nachdem wirklich und wahrhaftig das heilige Deutsche Reich in Dunst zergangen ist. — — —

„Wie es dem Manne geziemt, in kräftiger Lebensmitte zuweilen an den Tod zu denken, so mag er auch in beschaulicher Stunde das sichere Ende seines Vaterlandes ins Auge fassen, damit er die Gegenwart deselben um so inbrünstiger liebe; denn alles ist ver-

„gänglich und dem Wechsel unterworfen auf dieser Erde.
„Oder sind nicht viel größere Nationen untergegangen,
„als wir sind? Oder wollt ihr einst ein Dasein hin-
„schleppen wie der ewige Jude, der nicht sterben kann,
„dienstbar allen neu aufgeschlossenen Völkern, er, der
„die Ägypter, die Griechen und Römer begraben hat?
„Nein! Ein Volk, welches weiß, daß es einst nicht mehr
„sein wird, nützt seine Tage um so lebendiger, lebt um
„so länger und hinterläßt ein rühmliches Gedächtnis;
„denn es wird sich keine Ruhe gönnen, bis es die
„Fähigkeiten, die in ihm liegen, ans Licht und zur Gel-
„tung gebracht hat, gleich einem rastlosen Manne, der
„sein Haus bestellt, ehe denn er dahinscheidet.“

(G. Keller, Söhnlein der sieben Aufrechten.)

Der Gedanke, dem hier ins Auge gesehen wird, ist bei uns zur traurigen Erfüllung geworden. Das war das Leben. Und die Kunst? Ich habe, glaube ich, deutlich gemacht, welche Gefahren der Vergänglichkeit die Musik von innen und welche sie von außen bedrohen, so daß wir auch diesem Ende ins Auge sehen müssen.

Immerhin aber lebt die Melodie des Schubert'schen Lindenbaumes länger als die Weltreiche Alexanders und Napoleons.

(Unter-Schondorf, S. 20, Juli 1919)

Exkurse und Anmerkungen

1.

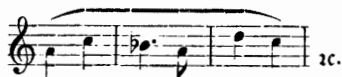
Beethovens Pastorale.

Von den Sinfonien Beethovens ist für mich die Pastorale die beglückendste. Die Achte bewundere ich am meisten als konzentrierte Genialität und Reife; die Neunte wühlt mir die Gefühle am meisten auf; aber trotz der „gefährlichen Nachbarschaft“ der populären Fünften, dieser Sinfonie par excellence, und dem Glanz der Siebenten ist es die Sechste, die mich am meisten beglückt; sie, die in neuester Zeit wieder als minderwertig gelten soll und von je das Streitobjekt für Ästhetiker war. Die Frage der Programmusik lebt immer wieder durch sie auf. Ich gedenke nicht, mich auf sie jetzt näher einzulassen; Beethoven selbst hat in bezug auf sein Werk der richtigen Auffassung den Weg gewiesen und uns den Schlüssel zu dem Verständnis seiner eigenen Stellung zu dieser Sinfonie und ihrem Entstehen in die Hand gegeben, indem er sagte: „Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei.“ Es wird so leicht, diesen Worten zu glauben, denn seine Musik ist ihnen ein starker Anwalt.

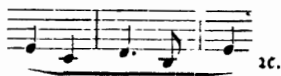
I. Satz.

Wenn ich mich bemühte, das erste Thema mit Worten so zu umschreiben, daß dasjenige deutliche Gefühl

begrifflich bezeichnet wird, welches mir diese vier Takte „auszudrücken“ scheinen, so könnte ich keine treffenderen und befriedigenderen finden als die, die Beethoven selbst über den ganzen Satz gestellt hat: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.“ Ich könnte mir denken, ja, möchte wetten, daß jemand, der für den Ausdruck, die Sprache der Musik feines Organ hat, wenn man ihm dies Thema spielte, diese Empfindungen angeben würde, ohne Kenntnis der Sinfonie und ihres „Programmes“; so entzückend beredt ist dieser höchst originelle, urmusikalische Beethovensche Einfall. Ist es nicht, als hielte der Postwagen und der aussteigende Mensch atmete die gute Landluft ein, indem er einen Rundblick auf die liebliche Gegend wirft mit dem gewissen glücklichen Gesichtsausdruck der guten Stimmung, die einen überkommt, wenn man schöne Wochen vor sich zu sehen hofft, nachdem man der schwülen Stadt entronnen ist? Rein musikalisch gesprochen, ist dies geniale Thema der Prototyp eines Sinfoniethemas; in sich zwar vollendet, dergestalt, daß keine Note anders sein könnte; aber doch der weiteren Ausgestaltung bedürftig und fähig, innerlich vielgestaltig, ins Weiteweisend; melodisch, aber nicht liedförmig-lyrisch; motivisch, aber nicht aphoristisch-drahtisch. Es ist ein Mikrokosmos von Melismen und Rhythmen, die der Ausbreitung und des Auswachsens harren, was sie dann auch erleben. Abgesehen natürlich vom zweiten Thema und seinem Gefolge ist keine Note in dem ganzen Satz, die nicht diesem ersten angehörte; selbst die anscheinend neue melodische Figur, die im neunten Takt beginnt,



ist nichts als eine freie Umkehrung der vier Takte vorher in der Bratsche vorkommenden natürlichen Gegenstimme.



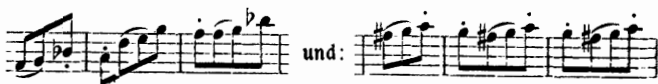
einer harmonischen Ausdeutung des zuerst homophon hingestellten Themabeginns. Die vier Takte, aus denen dieses erste Thema besteht, lösen sich, als selbständige kleine Gestalten, aus demselben los, gewinnen Eigenleben und bilden den ganzen Satz:



und zwar so natürlich, so selbstverständlich, daß man nicht im geringsten den Eindruck des Bewußten erhält. Jedes dieser kleinen Motivchen erhält seine Funktion im Bau, seinen Spezialausdruck, seine Fortsetzung,



feiert seine Eigenart. Wie erhält z. B. der Takt Nr. 1 in folgender Anwendung



Übergangscharakter, wird zur kleinen Brücke! Und der Takt 4 drolligen, stillvergnügten Ausdruck in der Tota:



Auch der Rhythmus der Figur



die vom zweiten Achtel des Taktes 2 bis zum ersten des Taktes 3 reicht, spielt eine Rolle, und zwar gleich im sechsten und achten Takte, und weiterhin besonders vom sechzehnten ab, wo er zehnmal und mehr wiederholt wird. Diese und ähnliche Wiederholungen derselben Figur, hintereinander und häufig, die ein gewisses dudeln- des Element in diesen Satz hineintragen (und die man- chen alten und neuen Ästhetikern als allzuhäufig er- scheinen), sind ein starkes, poetisch musikalisches Aus- drucksmittel für den Charakter dieses ganzen Satzes. Es wird durch sie eine gewisse holde Monotonie ausgebrei- tet, die, nicht im geringsten malend, wohl aber stim- mungserzeugend ist. Es ist, wie alles echt Musikalische, schwer in Worten wiederzugeben und muß auf halbem Wege verstanden werden. So ist es mir gleich bei den oben erwähnten zehnmaligen Wiederholungen auf der- selben Stufe uff., vor allem aber in der Durchführung bei den Stellen, wo der Rhythmus des Taktes 2 neben- einandergestellt, immer zwölfmal in derselben Tonart — in B-Dur, D-Dur, G-Dur, E-Dur — als ob, gleich bei der Ankunft auf dem Lande, einen die tausend

Stimmen des Landlebens umtönen und umfassen. Ohne die geringste Malerei in der Musik wird hier die Wirkung der gewissen ländlichen Geräusche mit ihrer friedlichen Eintönigkeit erzielt, und ich versichere, daß ich bei dem ewigen



Hähne, Kühe, Glocken, Schafe, Vögel und Dorfuhren zu hören meine. Auch die ganze zweite Themagruppe trägt diesen Charakter des Lieblich-Verwirrenden, der vielen Eindrücke; man ist gewissermaßen „benommen“ von neuem Getöse, das doch so viel Ruhe ist. Das



ist Herdenglockenstimmung, aber ohne Malerei, um so zwingender in der idealen Wirkung. Dies alles war das Objektive. Nun empfinde ich aber auch einiges als sozusagen subjektives Gefühl hiervon; ich meine die Stelle:



Hierin äußert sich für mich das persönliche Wonnegefühl über all das Pastorale, über die ländliche Welt; „wie wonnig“ scheint sie zu sagen; ähnliches die letzten acht Kadenzakte dieses Satzes.

Man erwartete vielleicht, daß ich, nach der Weise der „Musikführer“, diesem Satze, seinem Verlaufe folgend,

eine poetische Ausdeutung im Sinne eines kontinuierlichen Vorgangs geben würde. Nichts wäre falscher als das. Dieser erste Satz (wie alle echte und wirkliche Musik) ist einerseits musikalischer Organismus, d. h. Verlauf nach den der Musik eigentümlichen Gesetzen, und andererseits eine Reihe von Impressionen, die zusammen, als Grundgefühl und Ausdruckssumme, eine große Stimmung geben, die eben den Charakter dieses Satzes ausmacht. Wie müßte einen, der in Musik einen Vorgang sucht, jede Wiederkehr, zumal die der Reprise, stören! Während das Moment der Wiederholung als ein der Musik eigenwüchsiger Wesenszug, sie als Architektonik, welche Symmetrie verlangt, erst ermöglicht. —

Ich kann nicht umhin, über den Vortrag dieses Satzes einiges Wenige, nur Allerwichtigste, zu sagen, da meiner Empfindung nach gewisse elementare Sachen traditionell verfehlt werden.

Das „Allegro“ ist als Allegretto aufzufassen! Der Satz wird immer zu schnell genommen und zu stark! Das forte nur eben kräftig, nie ff. Die Achtel in den Streichern beim f. breit gestrichen; sonst erhalten die forte-tuttis eine lärmende Aufgeregtheit, die den ganzen Charakter des Satzes verdirbt.

II. Satz.

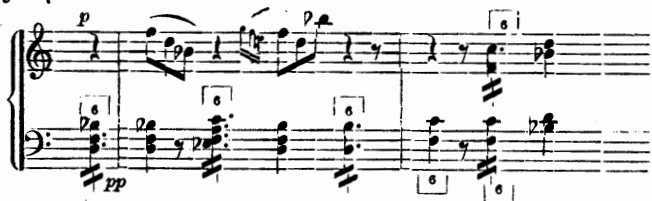
„Szene am Bach.“

Es ist ein Wiesenbach, von Erlen und anderem Gebüsch schattig und reich umsäumt; man sieht die Kiesel auf dem Grund, denn es ist ein klarer Tag. Beethoven geht neben

ihm her und schaut in sein Fließen und Quirlen. Über sich hört er Vögelchen trillern. Wie liebt er das!



Diese Stelle scheint zu sagen: „Wie schön ist das alles.“ — — — — Er bleibt stehen, um es deutlicher zu hören:



Doch alles still — er geht weiter. Der Weg biegt sich mehrere Male; immer weiter! Welch Vergnügen, so am Bach zu wandern! — — — — Wechselnde Bilder der Landschaft. Der Bach wird breiter, die Bäume dichter. Schatten — Kühle — — —. Hie und da bleibt er wieder stehen und lauscht. Dann wieder weiter, weiter am Bach. Jetzt aber bleibt er ganz plötzlich stehen, denn er hört die Vögel deutlich . . . die Nachtigall, . . . die Wachtel, . . . den Kuckuck, . . . den Terzen-Kuckuck; im ersten Satz hatte einer in der Quart gerufen. — — — —

Ein Lächeln geht über seine Züge:



Wie schön das alles, die Natur, die Unschuld
des Lebens, — — —
Wieder die Vogelstimmen, und wieder:



wie schön — — — wie schön — — — wie schön!

Dies ist keine Programmmusik; es ist Ausdruck der Empfindung; aber gelungener Ausdruck und wirkliche Empfindung. Verübelt ihr ihm die drei Vogelstimmen, die man wohl nie so zusammen hören kann, deren „Malerie“ sich also gar nicht so naturalistisch gibt? Auch ist wohl zu beachten, daß sie durch Wiederholung stilisiert sind. Sie bilden eine poetische Kadenz des Sages und geben ihm so einen Abschluß und Rahmen, der formell tief begründet ist; denn nach dem breiten, ununterbrochenen Strom dieses Musikstückes ist dieses Aufhören und

Lauschen rein musikalisch von entzückender Wirkung und ermöglicht ein besonders schönes Einsetzen des



welches diesem Satz den so wundervollen und einzig möglichen Schluß gibt.

Zum Vortrag: Nur das



nicht espressivo! Das ist etwas Objektives, die Weiterbewegung etwa; das „wie schön“



das ist espressivo, und muß sich abheben.

III. Satz.

Lustiges Zusammensein der Landleute.

Nur keinen „Vorgang“ wittern in diesem Sätzchen! Es ist Tanzstimmung, aber kein Tanz! Zusammensein. Lustigkeit, Landleute. Man hat immer empfunden, daß dieser Satz gegenüber den ersten „abfällt“. Sollte das nicht daher kommen, daß in den ersten und auch in den folgenden Sätzen nur die Natur spricht, nicht der Mensch? der Bach, die Tiere, Wald und Feld, Sturm und Frieden der Natur?

Die Pastorale ist vollkommen ganz, wo der Mensch nicht hinkommt mit seinem Tanz.

IV. Satz.

„Gewitter. Sturm.“

Hier ist „Malerei“. Das ist nicht zu leugnen. Immerhin aber noch mehr Ausdruck der Empfindung. Und wir wollen uns diese „Verirrung“ näher ansehen. Gewitter ist Gewitter, sollte man denken, und wenig Spielraum sei innerhalb der möglichen Malerei, dem Zucken der Blitze und dem Rollen des Donners; höchstens könne man die Realistik steigern durch Wind- und Donnermaschinen und andere Mittel. Wie verschieden aber die Lösung der Aufgabe, ein Gewitter zu „komponieren“, ausfallen kann, welche andere Musik dabei herauskommt, welcher Ausdruck sonst übrig bleibt, ersieht man am besten durch Vergleiche. Welcher Komponist hat nicht schon Gewitter geschildert? Da muß ich z. B. an dasjenige im „Barbier von Sevilla“ denken, mit seiner köstlichen Stilisierung und seinen sauber abgeteilten Phasen von Tröpfeln, Regen und Gewitter, und wieder zurück; es hinterläßt einen so amüsanten Eindruck, daß man fast irre werden könnte an der Lehre, der Bereich der Komik sei der Musik unzugänglich. Dann das Gewitter im Rigoletto; kaum etwas Zweites von Verdi bewundere ich so. Dieses Gewitter ist das unheimlichste, was ich kenne. Auch nur etwas Wetterleuchten, Blitze und Donner, minimale Mittel. Aber welche Stimmung! „Mordnacht.“ Man ahnt die dunkelwälzenden Fluten des Flusses, welcher die Leiche des Herzogs aufnehmen soll. Dann das schwüldrohende im Schillingschen „Pfeisfertag“, das aufgeregte in meiner „Rose vom Liebesgarten“ u. a. In allen diesen, wie in noch vielen anderen Beispielen spielt irgendwie die Menschenseele

herein und färbt die Schilderung und die Wirkung. Das Gewitter Beethovens ist vollkommen objektiv. Die Natur spricht allein; man fühlt, Beethoven liebt das Gewitter; kein Schrecken, keine Angst der Menschen; es tobt zu seiner eigenen Lust; es ist ein prachtvolles Gewitter; es ist das Gewitter an sich; nichts fehlt in der liebevollen Beobachtung.

Hier gebe ich einige Impressionen, wie ich sie bei diesem Stück empfinde:

Gleich beim Anfang habe ich stets folgende deutliche Vision: vom bleigrauen Himmel kündigt der erste Windhauch (tremolo Des) das Gewitter an, und weht



die ersten Regentropfen her. Der Mensch im Feld, den das Gewitter überrascht, streckt die Hand aus, nach den Regentropfen:



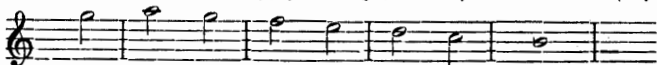
Der Losbruch des Gewitters (Takt 21) ist klar, ebenso die Blitze. Bei der Stelle:



packt der Sturm starke Bäume und rüttelt sie. Einmal (Takt 56) scheint sich der Sturm legen zu wollen; dann steigert er sich wieder stark. Bei der Stelle



unaufhörlicher, starker, lauter Regen. Das Rütteln der Bäume wiederholt sich. Bei der chromatischen Tonleiter sehe ich am fahlen Horizont sich im Sturm biegender schwächere Bäume. Beim ersten Einsetz der Posaunen, viertes Viertel: Einschlag. Nachdem jetzt sich wiederholenden prasselnden Regen Donner und Blitz nur noch vereinzelt. Die Luft ist gereinigt; der Himmel klärt sich.



Man riecht die gute Luft.

Es bleibt für mein Gefühl ein „Ausdruck der Empfindung“ übrig, der über alle Malerei geht.

Das „Gewitter an sich“.

V. Hirtengesang.

Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Der Untertitel bezeichnet den „Ausdruck der Empfindung“; der Obertitel allenfalls die „Malerei“. Aber kann man von „Malerei“ hier sprechen, wo das „Gemalte“, der Hirtengesang, selbst ein Musikalisches ist? Der ganze Satz ist ein auf ein pastorales, stark vorherrschendes Thema aufgebafter großartiger Lobgesang, so rein musikalisch, wie nur je eine Musik. Zur Not die ersten acht Takte, als Schalmeyruf und antwortendem Hirten, könnte man „malend“ nennen; sonst ist nicht ein Ton Malerei in diesem Satz. Es gehört zu den großen Unverständlichkeiten, denen geduldiges Papier sich aussetzen muß, daß diesem Satz das Beethovensche „mehr Ausdruck der Empfindung“ abgestritten, und er ein „moralisierendes Schlußkapitel“

genannt wird. Wenn dieser Satz „abschwächend“ wirkt — was durchaus nicht immer der Fall ist —, so liegt das vielleicht gerade daran, daß hier nichts „gemalt“ wird, sondern nur Musik geboten, ruhige Musik, die eine einzige Grundstimmung festhält, wie es eben nur Musik kann, ohne Effekte und applaustreibenden (ein Ausdruck vom alten Schönaich) Schluß; aber auch wohl daran, daß dieser Satz meist — zu schnell genommen wird. Man muß den Mut haben, ihm die Breite zu lassen, die er nun einmal hat, und nicht versuchen, die gefürchtete „Langeweile“ durch Beschleunigung zu vermeiden; man erreicht dadurch nur, daß der ruhige Charakter verwischt, Figuren wie



etüdenhaft klingen, und, durch Halbheit und Unverständlichkeit erst recht Langeweile entsteht.

Ruhig und breit muß dieser Satz sich ausladen; wer ihn so hört, und kein Programm sucht, der wird das innere Bild erhalten von weiten, weiten, einsamen Feldern; lange noch sind sie belebt vom Tage; und aus allem Leben steigt unaufhörlich etwas auf, steigt empor wie ein Dankesang; nach erquickendem Regen Erdgeruch, Leben, Gedeihen, Ruhe. Denn wieder ist es nur die Natur, die spricht. Der Mensch fehlt in diesem Bilde. Nicht die Menschheit. Es ist ein großer Lobgesang aller Kreatur, gewaltig aufsteigend, und zum Schlusse anschwellend zum allgemeinen, volltönenden, heidnischen Naturhymnus. — — — Er schweigt. Der Abend senkt sich nieder:



Friede der Felder — — — Abendschein. Ganz von fern
noch die letzte Schalmei. — — Das Hohelied der freund-
lichen Natur klingt aus.

Für Dirigenten bonae voluntatis noch eine, mich wichtig genug dünkende Bemerkung: Bei obigem letzten Notenbeispiel lautet die Beethovensche Bezeichnung (i. d.) vier Takte pianissimo, dann crescendo, dann piano. Der Anblick des „cresc.“, „p.“ verleitet alle Dirigenten und Orchester, ein subito *pp.* auf dem *d* zu machen; also ein starkes Anschwellen und dann plötzliches *pp.* Das wirkt süßlich und ist sicher nicht gemeint. Ist übrigens positiv falsch ausgeführt, da vorher nicht *mf.*, sondern *pp.* stand. Gemeint ist, wie es dasteht, ein Wachsen vom *pp.* zum *p.*, was ganz logisch durch das *cresc.* ausgedrückt ist. Nur so erhält die Stelle die Gesundheit und Ruhe der melodischen Linie.

2.

Es ist nicht unnötig, zu bemerken, daß ich unter „Stimmung“ einen unendlich weiten Kreis von Gefühlen und Gefühlserlebnissen verstehe, nicht etwa bloß den gewissen kleinen Kreis von Gefühlen, aus dem man das Wort „Stimmungskunst“ gebildet hat. Dieser Begriff, wie er heute verstanden wird, bezeichnet ganz willkürlicherweise eine kranke, kleine, enge, etwas feminine Art von Stimmungen, während Stimmungskunst eigentlich doch jede Kunst ist, sofern sie die Seele zu berühren vermag. Dies kann in der gewaltigsten Art geschehen. Ich betrachte die Neunte Sinfonie, den Kölner Dom, den Lear als Stimmungskunst schlechthin.

Musik ist die reinste, eigentlichsste und stärkste Stimmungskunst schlechthin.

3.

Dem Gedanken, den hier meine Darstellung berührt: nämlich den, daß der Bereich des Künstlerischen an sich erst da anfängt, wo Kunst nicht irgendwie erklärt und dem Verstande überseht werden kann, sondern direkt angeschaut und empfunden werden muß, diesem Gedanken hat Goethe in einem seiner feinsten und tiefsten Sprüche Form gegeben, in dem, der Gedichtabteilung „Kunst“ als Motto vorangesehten:

„Bilde, Künstler, rede nicht,
Nur ein Hauch sei dein Gedicht,“

der aber immer unsinnig — nämlich nur halb — zitiert und somit falsch verstanden wird, so daß es einmal Zeit wird, da Licht zu machen. Schon in einem der ersten

Jahrgänge der Südd. Monatshefte hat der kluge Hans Thoma darauf aufmerksam gemacht, daß immer nur die erste Zeile zitiert, und daraus ein „Maulkorbgesetz“ für Künstler abgeleitet wird. Leider hat er nicht die positive Erklärung hinzugefügt — was ich jetzt tun will.

In der Tat wäre die Goethesche Äußerung, wenn die obligate, allgemein verbreitete Auffassung, die nur die Hälfte des Spruches zitiert, recht hätte, eine Goethes unwürdige Platttheit. Zitiert man nur die ersten vier Worte: „Bilde Künstler, rede nicht“, so könnte das ausgelegt werden als: der Künstler soll in seiner Kunst arbeiten aber nicht über dieselbe reden. So werden sie auch stets ausgelegt. Die Beliebtheit und Verbreitetheit dieser Pseudogoetheschen Plattitüde ist ein rechtes Beispiel für chronische Gedankenlosigkeit und Oberflächlichkeit.

Wenn wirklich Goethe nur hätte sagen wollen „halt's Maul und arbeite!“, was bedeutet denn das: „Nur ein Hauch sei dein Gedicht“? Man hat doch nicht das Recht, einfach die Hälfte eines Spruches wegzulassen oder aber die Zusammengehörigkeit der zwei kleinen Zeilen zu leugnen! Die beiden Zeilen sind doch offenbar ein Gedanke; und dieser kann nur einer sein, bei dem sich die beiden Zeilen gegenseitig erklären, also folgender:

Eine Rede, ein Geredetes ist für den Verstand da; man kann ihm gedanklich nahe kommen, und es so packen.

Ein künstlerisch Gebildetes ist nicht für den Verstand da, sondern für ein Gefühl, welches der künstlerischen Intuition entspricht; je näher man ihm mit den Gedanken kommt, je mehr weicht es zurück, vergeht wie „ein Hauch“, läßt sich nicht restlos in die Sprache

der reinen Gedankenwelt übersehen, nicht fassen mit den Gedanken.

Der Künstler also soll in seiner Kunst nicht „reden“, d. h. etwas schreiben oder schaffen, dem man, wie einer Rede, gedanklich beikommen kann; sondern er soll „bilden“, d. h. ein Bild der Welt schaffen, welches bei dem Versuch einer gedanklichen Erklärung wie „ein Hauch“ zu vergehen scheint. Alles Reden gehört in die Welt der erklärenden und erklärbaren Gedanken. Das Bild ist Gleichnis, Symbol. Und alle wahre Kunst, welche es auch sei, ist Bild, nicht Rede, — in diesem Sinne. Die Worte:

„Bilde Künstler, rede nicht,
Nur ein Hauch sei dein Gedicht“,

sind eigentlich der tiefste Ausdruck dessen, was jede Kunst sein soll, oder vielmehr ist.

Leute, denen diese Erklärung zu kompliziert erscheint, seien darauf hingewiesen, daß eben in der Diskrepanz zwischen der Einfachheit der zehn Worte des Spruches und der Weitläufigkeit der Erklärung schon der Unterschied zwischen „Bilden“ und „Reden“ liegt, und jener schöne, tiefe Goethesche Spruch sich fast schon als ein Gebildetes erweist, dem das Geredete gerade noch, mit großem Aufwande, beikommen kann.

Das wirkliche Kunstwerk, das der Künstler so „vermag zu bilden“, wie er es in dem Goetheschen Gedicht „Kenner und Künstler“ als Ideal sieht, vergeht vor der Welt des „Redens“ wie „ein Hauch“.

Hier nur einige Proben davon, wie sich die klassischen Erzpäter Haydn, Mozart, Beethoven in der Sprache desjenigen genialen Geistes unter ihren Zeitgenossen ausnehmen, der sie, trotzdem er Zeitgenosse war — ein seltener Fall —, gleich voll verstanden und gewürdigt hat: E. Th. A. Hoffmann schreibt in seinen musikalischen Aufsätzen und Rezensionen: „Nun, und eben dies ist ja der Eindruck des Rein-Romantischen, wie es in Mozarts, in Haydns phantastischen Kompositionen lebt und webt“ (gelegentlich der C-dur-Messe Beethovens). Und gelegentlich der C-moll-Sinfonie Beethovens: Rez. glaubt sein Urteil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: „Daß es in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche.“ Dortselbst: „Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister (Haydn, Mozart, Beethoven) atmen einen gleich romantischen Geist.“

„Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf.“

„Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist“ usw.

An Platos absolute Kunstfeindlichkeit zu glauben, kommt einem schwer an. Sollte einem so großen und sublimen Geist wirklich dieses geistige Gebiet so verschlossen gewesen sein?

Besseren Kennern Platos, seiner Zeit, seiner Philosophie, als ich es bin, möchte ich anheim geben, dieser Frage nachzuspüren, indem ich nur auf eine Stelle deute, die mir doch auszusprechen scheint, daß bei Plato, als Staatsbildner — also einem, der etwas will, nicht als Philosoph, der bloß eine Erkenntnis aus sagt, die Kunstfeindlichkeit als pädagogisches Gewaltmittel fungiert; während er für sich und seine Sphäre doch eine reservatio mentalis gelten läßt. Am Anfang des 10. Buches vom „Staat“ ist diese Stelle. Gefährlich ist die Kunst „unter uns gesagt“ — (wie es heißt) —, nur für die, „die nicht ein Heilmittel hiergegen in dem Wissen des wirklichen Seins der Dinge besitzen.“ Das scheint mir doch deutlich. Dann spricht er von der „Liebe und Scheu“, die er „von Kindheit auf gegen Homeros hegt“, und von „herrlichen Tragikern“. Und dann kommt eine merkwürdige Stelle: „Aber höher als die Wahrheit darf ein Mensch nicht geschätzt werden.“ Meint er da nur die Dichter, oder — — sich selbst mit seiner Kunstliebe?

Dieser Satz ist fanatisch.

6.

Es drängt sich die Frage auf, ob nicht Schopenhauer in seinem persönlichen Geschmack sich viel inniger noch hätte zum Aufnehmen von Musik hätte entwickeln können, wenn er einen ihm befreundeten Musiker gehabt hätte; zum Vorspielen, Beraten, Anregen und Lenken; vor allem, zum Überwinden gewisser Vorurteile betreffend „neue“ Musik. Gerade für Musik hätte er dies brauchen können.

Aber dieser große Einsame hatte niemanden; ich glaube, daß er — sicher von seinem Frankfurter Aufenthalt ab — außer mit Hornstein mit keinem Musiker je gesprochen hat.

Unwillkürlich denkt man hier auch an Goethe und sein Verhältnis zur Musik. Der hätte nun geniale Musiker, ihm tief ergeben, die Masse haben können, die seiner leichteren Auffassung dieser Kunst eine tiefere hätten entgegenzustellen vermocht. Aufnahmefreudig, wie er war, hätte er auch von einem Beethoven, Weber, Schubert, Löwe, profitiert, — aber er wählte sich den boshaften Simpel Zelter, der, wie ein fauler, zähnefletschender Kläffer, jedes edle Menschengesicht von Goethes Herzen ferngehalten hat. Fände sich doch einmal eine Feder, die das Verhältnis Goethe-Zelter aus der verlogenen Darstellung einer herrlichen Männerfreundschaft in das richtige Licht rückte und endlich deutlich aufdeckte und dartäte, was es war: eine höchst widerliche Geschichte, die Goethen von der allerunsympathischsten Seite zeigt. —

7.

Daß die Inspiration das Wesen der Musik als schöpferischer Kunst ist, dazu möchte ich noch folgenden kleinen Beleg beibringen, in Form einer Beobachtung, die sich an anderen Künsten nicht machen läßt.

Weil der Komponist ganz nur auf Inspiration angewiesen ist, und ihm aus dem Stoff sozusagen nichts zu Hilfe kommt, zeigt sich der Unterschied zwischen ihm als inspiriertem und ihm als nicht inspiriertem Wesen in den Werken besonders schreiend; und, mit zunehmender Zeit das inspirierte besonders blühend, das uninspirierte

der Vergänglichkeit besonders ausgesetzt. Manche fruchtbare Komponisten, deren Namen man nicht mehr wüßte, leben gleichsam von einer Melodie. Aber gar bei den Großen sehe man einmal, wie man sie eigentlich nur als Inspirierte sich vorzustellen gewöhnt ist, wenn man auf die schwächeren und schwachen Werke oder Stellen derselben sieht, deren jeder unserer Großen aufzuweisen haben. Wie wird da, wenn die Inspiration aussetzt, z. B. Mozart inhaltlos-formal, Beethoven merkwürdig vier-eckig, Weber leicht-brillant, Schubert leierig, Schumann schwächlich, Wagner der frühere roh, der spätere unmusikalisch, Brahms konstruierend-akademisch. Und, wie wandelt sich das beim Einsetzen der Inspiration ins Positivwertvolle, sublimiert sich gleichsam. Dergleichen gibt's bei andern Künsten nicht. Da hält der Stoff die Wage zwischen Künstler und Werk.

Diese Beobachtung wäre noch weiter, noch detaillierter auszuführen. Sehr damit zusammenhängt, was Schopenhauer (Bd. II, S. 307) sagt: . . . „Daher ist in einem Komponisten, mehr als in irgendeinem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.“

8.

Nur ein einziges Beispiel für hundert zu diesem Kapitel sei seiner lehrreichen Drastik wegen angeführt; es eröffnet einen vernichtend deutlichen Einblick in die musikalische Mentalität Bekkers. Folgende zwei Themen hält er (Beethovenbuch, S. 242, Artikel „Erfinder und

Gestalter“) für daselbe, „nur anders rhythmisiert“, wie er hinzufügt:

(Mozart)



und: (Beethoven)



Von gänzlich unmusikalischen Laien wird man oft auf angebliche musikalische Ähnlichkeiten aufmerksam gemacht, vor denen man zunächst kopfschüttelnd steht und dann wirklich 3, 4 Noten findet, die hier wie dort gleich sind, ohne daß eine Spur desselben musikalischen Ge-

5 dankens zu finden wäre; so würde ich in meinem ganzen Leben nie auf den Gedanken verfallen, daß eine Ähnlichkeit zwischen den beiden obigen, altvertrauten Themen liegen könnte. Ähnlich oder gar identisch kann diese nur finden, wer die Sprache der Musik gar nicht versteht und nur die äußere Buchstabenfolge phonetisch, wie bei einer fremden Sprache, aufnimmt. Daher begreift der Musiker lachend gar nicht, wie man an der Hand der Töne eines gebrochenen Molldreiklangs auf einen Vergleich der beiden Themen und auf die Behauptung einer „Entlehnung“ kommen kann. Musiker können sich da also stillschweigend lächelnd verstehen. Aber für irgend naive Laien, ernste Dilettanten, gläubige Jugend möchte ich doch diesen Unfug näher beleuchten, auf den hier Bekker das Gesetz der Unnötigkeit eigener Einfälle bei Komponisten errichten möchte. Es ist nicht angängig, einen musikalischen Gedanken mitten entzwei zu reißen. Und dieser umfaßt bei Mozart vier Takte. Die Noten der ersten vier Takte gehören absolut zusammen, bilden einen Gedanken. Bei Beethoven sind die ersten acht Takte unzertrennlich bis zur Fermate. Wer diese Themen, namentlich das Mozartsche, melodisch-musikalisch und nicht akustisch-phonetisch aufnimmt, der kann gar nicht im Gefühl nach den zwei ersten Takten (Mozart) oder den vier ersten (Beethoven) innehalten. Das, was an „Ähnlichkeit“ übrig bleibt, sind die Töne des gebrochenen Molldreiklangs, welche „Ähnlichkeit“ man im Plaidy oder Wiemeyer und jeder anderen Klavierschule finden kann; „nur anders rhythmisiert“. Köstlich! Als ob der gebrochene Akkord das gemeinschaftliche Urthema wäre,

was durch Verschiebung des Rhythmus variiert ist, während doch der Rhythmus ein Ur-Bestandteil des Themas ist, ein untrennbares Ingrediens des Einfalls! Von der Harmonie gar nicht zu reden!

JOSEF Hofmiller **VOM ALTEN GYMNASIUM**

Englisch oder Französisch — Laien-
gedanken zum Religionsunterricht
geb. M. 2.—

Hugo Bruckmann, Verlag, München, Karlstr. 6

JOSEF Hofmiller **VERSUCHE**

Nietsches Testament — Nietsche und Rohde — Der
Heilige — Catarina von Siena — Emerson — Thoreau —
Maeterlinck — Die Briefe des Abbé Galiani
geb. M. 2.50, geb. M. 4.50

JOSEF Hofmiller **ZEITGENOSSEN**

Hauptmann — Wedekind — Ibsen — Busch —
Pontoppidan — Widmann — Ruederer — Bartsch —
Hofmannsthal — Schröder
geb. M. 2.50, geb. M. 4.50

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE

unter Mitwirkung von Josef Hofmiller, Karl Alexander
von Müller, Hans Pfister und Hans Thoma
herausgegeben von **Paul Nikolaus Cossmann**
können bei jeder Buchhandlung, jedem Postamt oder
beim Verlage selbst (München, Karlstr. 6) bestellt werden
und kosten jährlich M. 24.—, vierteljährlich M. 6.—,
das einzelne Heft M. 2.50

Verlag der Süddeutschen Monatshefte
G.m.b.H., München, Karlstraße 6

Verlag der Süddeutschen Monatshefte,
München, Karlstraße 6.

HANS PFITZNER
VOM MUSIKALISCHEN
DRAMA

Mk. 5.— geb., Mk. 7.50 geb.

I n h a l t :

Bühnentradition.

Teil I: Einleitung.

Teil II: Melot der Verruchte.

Teil III: Bart und Bühne.

E. Th. A. Hoffmanns „Undine“.

Zur Grundlage der Operndichtung.

Teil I: Allgemeine Betrachtung.

Teil II: Anwendung auf bekannte Werke.

Teil III: Eigene Werke.

a) Der arme Heinrich, das Epos und das Drama.

b) Die „Symbolik“ in der Rose vom Liebesgarten.

Webers „Freischütz“.

Der Parsifal und seine Gestaltungen.

HANS PFITZNER
FUTURISTENGEFAHR

Preis Mk. 1.25 geb.

Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik.

2. Auflage.