



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

21. Beethovens Humor (Menuett und Scherzo - Das Trio im Scherzo der Neunten - Die Natur bei Beethoven - Der späte Beethoven - Joseph Joachim)

urn:nbn:de:hbz:466:1-35778

21. Beethovens Humor.

Dagegen möchte hier noch, ohne daß nähere Vorwegnahmen nötig werden, auf ein Moment des Humors bei Beethoven hinzuweisen sein. Man fühlt, daß bei Mozart oftmals das Menuett gegen den ernsten Satz des Adagio oder Andante abfällt. Wir werden später bei der Oper Mozarts zu erwägen haben, daß und warum er Motive von unmittelbar komischem Charakter von sich fernhält. Daher bleibt ihm das Menuett im Charakter des Tanzes. Der Tanz aber, wie er selbst eine Hingabe des Ausdrucks an die Gehbewegungen ist, entfernt sich dadurch mehr von dem Zentrum der Innerlichkeit. Beethoven dagegen emanzipiert sich von der Norm des Tanzes, und geht auf das Volkslied zurück.

Dieser Rekurs bildet einen markanten Einschnitt in seiner Entwicklung; er beginnt mit der Klaviersonate in c-dur, opus 53, verschärft sich in der appassionata, opus 57, und bleibt durchgängig so in allen Sonaten und Quartetten, und nicht minder in den Symphonien. Das Volkslied, wie der Gesang überhaupt dem Zentrum der Innerlichkeit näher liegt als der Tanz, bleibt immer ernst in seinem Grunde, auch da, wo es lustig sein will. Der Ernst der Klage oder der Sehnsucht, des frohen Dankes oder der Hoffnung klingt immer durch allen Frohsinn hindurch, hält ihn in einer feierlichen Schweben, und bewahrt die Lustigkeit vor Ausgelassenheit; während der Tanz, auch wo er gemessen und schwerfällig ist, seine Feierlichkeit nicht von jener innerlichen Begleitung, einem innerlichen Echo gleichsam, durchzittern läßt.

Daher vermeidet Beethoven, wie sehr er sonst den Tanzrhythmus für seine erhabene Musik zu verwenden weiß, ihn dennoch für den dritten Satz der Sonatenform, der den Übergang zu bilden hat von dem Adagio des zweiten Satzes zu dem Finale; und so verwandelt er das Menuett in das Scherzo, welches am meisten für seinen Stil charakteristisch sein dürfte. Im Erhabenen wetteifern Andere vor und nach ihm mit ihm; im Scherzo steht er allein. Und diese ihm eigene Form beschränkt sich keineswegs auf den

dritten Satz, der ihm meistens gewidmet ist, sondern sie erstreckt sich in seine ganze Kompositionsweise hinein. Dieser Typus des Scherzo bildet den Stil des Humors, der ihm sonach noch charakteristischer ist als der Stil seiner Erhabenheit.

Vielleicht ist das Scherzo der Neunten Symphonie von besonderer Monumentalität. Man darf heute nicht sagen, daß es von eindringlicher, unbezweifelbarer Eindeutigkeit ist; denn eine Größe hat den Mittelsatz als „vergnügliches Behagen“ mit ausdrücklicher Bezugnahme auf „wenig Witz und viel Behagen“ erklärt! Vielleicht damit es für den Übergang um so mehr geeignet sei von dem Adagio zu dem Schlußsatze mit dem Lied an die Freude. Dieses Urteil ist ein Musterbeispiel für das Recht der systematischen Ästhetik gegenüber der Kunstgeschichte, selbst wenn sie durch einen Künstler von großer Autorität gehandhabt wird.

Wäre dieses Trio von „derber Fröhlichkeit“, so würde der Humor in die Banalität vernichtet. Wenn dagegen der Humor als ein Moment des Schönen behauptet werden muß, so ist wenigstens der Versuch aufrechtzuhalten, den an sich notwendigen Humor in diesem Beispiel finden zu dürfen. Denn es möchte kein anderes Beispiel zulässig sein, wenn dieses hinfällig würde.

Zunächst könnte man in diesem Scherzo vielmehr den Eindruck des Erhabenen gewahren; so gewaltig ist die Arbeit, die an diesen Taktteilchen vollführt wird. Wir lassen uns aber von dieser Allgewalt selbst nicht beirren; wir trennen nicht so schematisch die beiden Momente des Schönen von einander, die vielmehr als Momente immer zu einander hinstreben müssen. Und so ergreift uns, auch abgesehen von der Weisung, die im Tempo liegt, in dieser Kleinarbeit des in ein Taktteilchen zerschlagenen Motivs, in diesem Spiel mit den Motivmolekülen, in dieser Absage an die breite Ausgestaltung, an die expektorative Aussingung eines melodischen Aufbaus, es ergreift uns in diesem Gegensatz zu der Arbeitsweise des Erhabenen die Eigenart des Humors.

Von durchschlagender Bedeutung erscheint hier das *T r i o*. Es ist überhaupt lehrreich für einen Charakterzug bei

Beethoven. Vielleicht ist niemals vor ihm das, was man *Natur* in der Kunst und für die Kunst nennt, in der Musik zu einem so ergreifenden, und so unmittelbar vernehmlichen Ausdruck gekommen, wie überhaupt bei Beethoven. Und von dieser Wirkung des Wienerwaldes auf sein Gemüt ist dieses Trio ein besonders rührendes Beispiel. Nicht ein Bauerntanz wird hier aufgeführt, sondern der ganze Wald ist in Bewegung; man fühlt sich in eine Sommerlandschaft versetzt, in der die Blumen erblühen, in der die Natur sich verjüngt. Und wie die Natur, die wahre Natur vor dem ästhetischen Gefühle es immer an sich hat, ihre Blumen sprießen nicht schlechthin in hellem Jubel auf, sondern sie erwecken immer im Frühling schon die Ahnung des Herbstes, das Blühen hat immer den Nebensinn des Welkens. Mehr als das Naturgesetz ist der ästhetische Natursinn an diesen Wandel der Jahreszeiten gebunden. Es ist der echte Natursinn des Beethovenschen Humors, der in diesem Trio sich ausprägt, wie es immer langsameren Schrittes wird, immer tiefsinniger, sehnsüchtiger, klagender, bis es in die tiefsten Seufzer der Beethovenschen Melodie ausklingt, um sodann, wie er es liebt, in den Beginn des Scherzo umzuschlagen.

So ist dieses Scherzo und seine Steigerung in diesem Trio ein wichtiges Beweisstück für die Bedeutung des Humors, als eines Moments im Schönen. Es grenzt so sehr in der Kontrapunktik seiner Arbeit an das Erhabene an, daß die Grenzen der beiden Momente in einander überzugehen scheinen könnten; so daß dieses Scherzo ebenso sehr für das Erhabene, wie für den Humor als Beweis gelten könnte. Dann freilich wäre es weder für das eine, noch für das andere ein Beweis. Aber es ist ein Beweis dafür, daß beide Momente nicht von einander abgetrennt schablonenhaft gedacht werden dürfen. Und es ist besonders wichtig, daß dieser Beweis in der absoluten Musik gelegen ist, nicht im Zusammenhange mit der Poesie. Denn sonst könnte man meinen, der Text der Poesie bringe diese Verbindung der beiden Momente durch seine Vieldeutigkeit hervor. Freilich wirft der gewaltige Text des Liedes an die Freude seine Lichter in das Vorwerk der Symphonie

herein, aber das symphonische Werk ist selbständig in seinem innern Gehalte, und wie es seine eigene souveräne Schönheit hat, so besteht diese in den beiden Momenten des Schönen, nicht in ihrer Nebenordnung, sondern in ihrer gegenseitigen Durchdringung und Wechselwirkung.

Das ist das Neue, das von diesem Scherzo besonders deutlich gelernt werden kann: daß die beiden Momente prinzipiell zusammengehören, daß die vollendete Schönheit des Kunstwerks nicht auf einem derselben unter Ausschluß des andern beruhen kann, sondern daß sie nur ein vorübergehendes Ausschlagen nach der einen oder der andern Seite zuläßt. Und wie es in keiner Kunst in keinem Zeitalter großer Kunst und bei keinem großen Künstler als ein prägnanter Faktor fehlen darf, so ist der Humor bei Beethoven besonders auch darin lehrreich, daß die Durchdringung mit dem Erhabenen, wie des Erhabenen mit dem Humor bei ihm zu einer Einheitlichkeit kommt, wie bei keinem Komponisten, wie vielleicht in dieser Evidenz bei keinem Künstler. Mozart bildet eine Nuancierung, die für sich betrachtet werden muß, weil sie ein anderes Problem bildet, so nahe verwandt es immerhin dem hier betrachteten zu sein scheint.

Diese gegenseitige Durchdringung der beiden Momente im Scherzo Beethovens steigert daher auch die Leistung eines jeden derselben, während, wenn sie nicht wirklich Durchdringung, Durchwirkung, wahrhafte Wechselwirkung wäre, eine gegenseitige Abschwächung die Folge sein müßte. Das Erhabene scheint unerreicht und unübertrefflich. Daher meint man, in ihm erschöpfe sich die Schönheit Beethovens, und so kann der Irrtum entstehen, seiner Höhe gegenüber sei das Scherzo eine Banalität.

Es wird so auch der andere Irrtum erklärbar, der in dieser späten Kunst Beethovens, sei es überhaupt Dekadenz, weil Formlosigkeit, sei es modernen Impressionismus sieht. Hier wird der Humor verkannt, weil seine Verwandtschaft mit dem Erhabenen nicht erkannt wird. Und diese Erkenntnis kann ausfallen, weil man nicht von der Forderung ausgeht, daß das Schöne sich durchaus nicht im Erhabenen erschöpft,

daß es ebenso sehr des Humors zu seiner Entfaltung bedarf. Es steht demnach so, daß man in jedem großen Kunstwerk den Humor fordern und daher auch suchen muß; nicht daß man überrascht und beirrt werden dürfte, wenn man den Eindruck eines Elements empfängt, welches vom Erhabenen absticht. Das Mißverständnis des späten Beethoven, welches noch verbreiteter ist, als es ausgesprochen wird, beruht im letzten Grunde auf der Nichtanerkennung des Humors, als eines Moments des Schönen.

Hier muß ich ein Opfer der Pietät darbringen. Ich bin mir bewußt, zu diesem Verständnis des Beethovenschen Geistes in frühen Jahren durch die letzten Quartette gereift zu sein, wie Joseph Joachim seinem Zeitalter sie vorgeführt, und dadurch im tiefsten Sinne der musikalische Lehrmeister der gebildeten Welt geworden ist. Ich kann es auch als ein Wort Hans von Bülow's, als das kompetenteste Zeugnis für diese meine Laienansicht anführen. Und nächst Joachim ist es sicherlich er, der als Lehrmeister des Beethovenschen Geistes mit Dankbarkeit genannt werden muß. Er aber hat es mir ausgesprochen: „Mit Joachim sich vergleichen, ist unmöglich, aber man muß ihm nachstreben, und das ist Alles, was ich kann“. Unter allen Großtaten Joachims, die sich wahrlich ebenso sehr auf das Haydn'sche Recitativ, auf das Mozart'sche Adagio, wie nicht minder auf die Fuge Bach's erstrecken, allen voran möchte doch seine Wiedergabe des Beethovenschen Scherzo stehen. Durch die rhythmische Klarheit, in der er dieses zur Gestaltung, gleichsam zur Ausstrahlung brachte, — denn wie ein Sonnenlicht brach es hervor, und breitete seinen Glanz aus, immer klarer werdend, und immer in strenger, ausgeprägter, gemessener und gehaltener Form, durch diese Exemplifikation des Grundgesetzes der Form da, wo der Schein entstand, daß die Form zerschlagen würde, — hat Joachim den klassischen Geist der Form gegenüber den Irrungen und Verirrungen des Zeitalters aufrechterhalten, und vielleicht auch eine Schule des Geschmacks begründet, welche den Geist der klassischen Form nicht gänzlich untergehen lassen wird. Am späten Beethoven nur konnte dieser Lehrerfolg erzielt werden, und daher nur am Typus des Humors.