



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Fünftes Kapitel. Die Musik.

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

Fünftes Kapitel.

Die Musik.

1. Das Spezifische der Innenwelt in der Musik.

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, daß die Musik die unbestreitbare Bestätigung der erzeugenden Reinheit des Gefühls sei. Denn wenn man sie selbst nur im Zusammenhange mit der Poesie gelten lassen wollte, müßte man doch anerkennen, daß ihr letzter Zweck nur die Entfaltung, nur die Erzeugung der Innenwelt des Gefühls sei, die Ausgrabung dieser eigensten Kräfte, dieser innerlichsten Schächte des Gefühls. Diese Innenwelt ist in solcher Ausgestaltung nicht vorhanden, bevor die Musik sie ans Licht bringt. Die Poesie selbst kann sich mit dieser Ausgrabung, mit dieser Ausdeutung und Wertung einer Innenwelt nicht messen. Denn bei aller Gewalt ihrer Innerlichkeit bleibt sie doch auf den Menschen in seiner Natur, auf die Innenwelt, und somit auch auf die Umwelt des Menschen durchgängig bezogen. Die Musik dagegen singt nur, scheinbar wie auch der Vogel singt. Und wenn sie zum Instrument der Menschenstimme noch andere Instrumente hinzu erfindet, so will sie auch mit diesen nur wiederum singen, und die Kraft des Gesanges steigern. Und all dieses Singen hat keinen andern Zweck und keinen andern Sinn als allein denjenigen, der in der Innenwelt des Gefühls beschlossen ist.

Hier könnte es demnach zum anschaulichsten Beispiel werden, was das reine Gefühl, was das Selbstgefühl bedeutet. Man sagt zwar, auch der Gesang des Menschen rühre von der *Nachahmung* her, die Vögel seien seine Lehrmeister, oder auch die Natur im Rauschen der Wälder und der Ströme, im Heulen des Sturmwindes, wie im Rollen des Donners. Aber von diesen Naturlauten sticht die Musik in ihrer Entwicklung

doch so inhaltlich ab, daß diese Art von Nachahmung der Originalität nahe kommt, und daß man daher die Forderung der Reinheit hier nicht nur für eine Schablone hält. So unverkennbar wird die Ursprünglichkeit des musikalischen Schaffens, so unverkennbar wird der urmenschliche Quell, aus dem die Gebilde der Tonkunst geschöpft werden, und der unerschöpflich ist für dieses Schaffen.

Ebenso scheint auch das reine Gefühl, als das Gefühl des reinen Selbst, hier zu einer unverkennbaren Wirklichkeit zu werden. Denn wengleich man auch der Musik Zwecke der Beschreibung zumutet, so braucht damit doch nicht die Innenwelt als der letzte und der eigentliche Zweck verkannt und aufgegeben zu werden. Man könnte die Beschreibung selbst als ein Mittel der Verinnerlichung, ähnlich wie bei der Poesie, fassen wollen, so daß die zu beschreibenden Objekte selbst nur Mittel würden, die Innenwelt zu spiegeln, und zur Entdeckung zu bringen. Und wenn man selbst von diesem Gesichtspunkte absieht, so muß es unbezweifelbar klar werden, daß die Musik keinen andern Inhalt und Gegenstand haben kann, als derjenige allein es ist, den das Selbst bildet; das Selbst nicht als sittliches Selbstbewußtsein, geschweige in einer körperlichen Individualität, und ebenso wenig in der geistigen, sondern einzig und allein in der ästhetischen, als das Selbst des reinen ästhetischen Gefühls.

Für die Musik gibt es keine Natur und keine Sittenwelt, sofern diese als Gegenstände und Vorbilder und Zielbilder des musikalischen Schaffens gelten könnten. In der Musik kommt die Reinheit zu ihrer höchsten Vollendung: sie erschafft eine ganz neue Welt, von der die beiden Vorwelten nur Ahnungen und Vorbedeutungen erklingen lassen, keineswegs aber eine dem Gehalte nach vergleichbare Ausführung enthalten. Und diese neue Welt ist der Mensch in der neuen Bedeutung seines ästhetischen Bewußtseins. Er ist daher nicht ein gegebener Gegenstand, wie etwa ein Lebewesen. Er ist ein unbeschriebenes Blatt, vielmehr ein unerschöpflicher Quell. Er ist die Aufgabe eines neuen Menschen, eine neue Aufgabe des Menschentums, die Aufgabe einer neuen Richtung des Bewußtseins der Kultur.

Auch der Poesie gegenüber bringt die Musik einen neuen Menschen zur Welt. Wir bestreiten gar nicht etwa den Zusammenhang, der zwischen Poesie und Musik besteht. Wir werden ihn gründlich zu erörtern haben. Wir achten jetzt nur auf die Eigenart des Selbst in der musikalischen Erzeugung. In der Poesie kommt das Selbst des reinen Gefühls doch immer nur im Zusammenhange mit der sittlichen Welt zur Darstellung, im Zusammenhalt oder im Zusammenprallen mit ihr. Die Reinheit des Selbst wird wahrlich dadurch nicht getrübt, aber ihrer Schöpferkraft werden Grenzen gesteckt. Immer ist es und bleibt es der Mensch, um den alle Poesie sich dreht. Man wird sagen, die Natur des Menschen in ihrer Einheit von Seele und Leib sei ja doch überall der Gegenstand der Kunst; wie könnte sie für die Musik ausfallen? So kann es auch nicht gemeint sein. Aber die Musik stellt sich für ihre Erzeugung dieser Natur des Menschen anders auf sie ein, als die Poesie selbst. Denn für diese schwebt der Mensch in seiner Natur als der darzustellende Inhalt vor. Dieses Objekt wird ihr zum Subjekt. Aber auch die Aufgabe des Subjekts, des reinen Selbst bleibt an dieses Vorbild gefesselt.

Die Musik dagegen sieht zunächst ganz vom Menschen, von der Natur des Menschen und ihrer Einheit ab. Für sie gibt es kein Vorbild und keinen Gegenstand, weder im Himmel, noch auf Erden; es gibt für sie überhaupt weder einen Himmel, noch eine Erde, mithin auch keinen Menschen und keinen sittlichen Menschen. Man wird einwenden, daß dann ja auch die methodischen Vorbedingungen, die wir aller Kunst aufgerichtet haben, hier in Wegfall kämen. So kann es also wiederum nicht gemeint sein. Aber die Musik ringt sich von aller Beziehung, von aller Bezogenheit auf die Natur und auf den Menschen mit aller Kraft ihrer Abstraktion los. Und indem sie dies tut, indem sie durch diese Abstraktion ihre Erzeugungsweise vollführt, bleibt sie dennoch bei der allgemeinen Aufgabe der Kunst, gibt sie dieser Aufgabe eine neue Wendung und einen neuen Gehalt, gibt sie nicht zwar unmittelbar der Natur des Menschen einen neuen Inhalt, wohl aber der Liebe zur Natur des Menschen, und durch diese Liebe bringt sie auch den ästhetischen Begriff des

Menschen, das Selbst des reinen Gefühls zu einer neuen Entwicklung.

So kann es scheinen, daß in der Musik das reine Gefühl zu einer ganz unzweifelhaften Bestätigung komme, daß ihre Reinheit dieses selbst zur Vollendung bringe. Indessen hängt die Eigenart der Reinheit in jeder Kunst von der Reinheit ihrer Vorbedingungen ab, nicht nur von deren Stoffen, sondern auch von ihren Methoden. Betrachten wir daher jetzt diese methodischen Vorbedingungen des musikalischen Schaffens, und zuvörderst die Naturbedingungen desselben.

2. Die Bedingungen der Empfindung.

Wir werden hier unmittelbar vor die *E m p f i n d u n g* gestellt, bestimmter und unvermittelter als bei der Poesie. Denn hier geht alles aus von der *G e h ö r s e m p f i n d u n g*, und es scheint sich alles nur um deren Inhalte zu drehen. Die Empfindung aber widerstrebt der Reinheit. Sie fordert überall Erkenntnis. Aber die Musik scheint sich auch der Erkenntnis zu widersetzen, dieweil sie ja nur auf das Gefühl im hergebrachten Sinne des Wortes geht. Wie soll nun aber Reinheit zustande kommen können, wenn die Musik einerseits an die Empfindung gebunden ist, andererseits aber der Erkenntnis unzugänglich sein soll?

Das Bedenken beruht auf dem falschen Verhältnis welches zwischen Empfindung und Denken angenommen wird, auf der unmethodischen Beziehung, welche der Erkenntnis auf die Natur gegeben wird. Nicht schlechthin auf die Natur ist die Erkenntnis zu beziehen, sondern auf das *V e r h ä l t n i s z w i s c h e n E m p f i n d u n g u n d D e n k e n*. Erst aus dieser Beziehung der Erkenntnis auf dieses Verhältnis ergibt sich das *V e r h ä l t n i s d e r E r k e n n t n i s z u r N a t u r*. Es besteht zwar kein unmittelbares Verhältnis für die Musik zwischen der Erkenntnis in ihr und der Natur, aber es besteht durchaus für sie eine Beziehung der Erkenntnis auf das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken. Und da die Empfindung ein Begriff

ist, der auf die Natur hinweist, so tritt auch die Musik in das Problem der Naturerkenntnis ein. Es entsteht sonach auch für sie das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken.

Auch aus diesem Gesichtspunkte hat die Musik eine prärogative Stellung in der Geschichte des wissenschaftlichen Geistes: Pythagoras hat an ihr und in ihr die mathematische Physik begründet. Nirgend ist die erste Art der ästhetischen Vorbedingungen so früh und so sicher klar gestellt worden als hier. Die Reinheit der Erkenntnisbedingung steht außer Zweifel. Denn die Inhalte der Gehörsempfindung haben mathematische Bestimmung erlangt. Die Erkenntnisbedingung ist die Bedingung der Naturerkenntnis geworden. Daran ändert sich nichts, wenngleich die Natur keineswegs das Objekt des musikalischen Gefühls ist, wenngleich auch nicht etwa die Musik schlechterdings Programmusik ist. Die Vorbedingung der Naturerkenntnis bezieht sich auf die mathematisch-physikalische Akustik, als die Grundlage der Musikwissenschaft, und demgemäß als die methodische Voraussetzung des musikalischen Schaffens. Diese physikalisch-physiologische Natur ist das Objekt dieser Naturerkenntnis; nicht aber etwa wird dadurch die Natur überhaupt zum Inhalt und zu dem zu erzeugenden Objekte der Musik. Die Natur ist nur die Vorbedingung, nicht etwa das Erzeugnis des reinen Gefühls.

Der Anstoß ist mithin beseitigt, den die Empfindung für die Möglichkeit der Reinheit bilden könnte. Er hat sich zur allgemeinsten Befriedigung und Belehrung erledigt. Man würde ja für den gesunden Menschenverstand fürchten müssen, und zwar für den Verstand in der Bedeutung der Vernunft, für die Gesundheit in der Bedeutung der Normalität und der Gesetzlichkeit, wenn man meinen dürfte, daß die Empfindung eine ernstliche Instanz gegen irgendeine Kulturrichtung des Bewußtseins bilden könnte. Es kommt nur darauf an, welche methodische Stellung man der Empfindung gibt: ob man mit ihr anfängt, und mit ihr endet, oder aber ob man sie in die Mitte zu nehmen, und zwischen die kontrollierenden Instanzen der Erkenntnis zu stellen hat.

Darin besteht die bevorzugte Stellung der Musik in der Geschichte der Logik, daß sie es unmittelbar klar macht, was das Verhältnis zwischen Empfindung und Denken zu bedeuten hat.

Die Geschichte der modernen Physik beginnt mit Galilei. Hier aber kann man sich noch an den Irrtum festhängen, daß er aus sinnlichen Vorgängen seinen Gedanken vom Ursprunge der Bewegung hergeleitet hätte. Bei Pythagoras aber werden solche Mißdeutungen ganz unmöglich. Er hat selbst erst den Saiten die verschiedene Spannung gegeben, selbst erst Gewichte auf ihre Teile gesetzt. Und durch Verhältniszahlen hat er die Intervalle bestimmt. Den Ausgang bilden sonach nicht die Gehörsempfindungen, die vielmehr erst hervorgerufen werden, sondern allein die mathematischen Verhältnisse und ihre Darstellung in physikalischen Verhältnissen.

Die Intervalle werden erst dadurch zu Grenzbestimmungen der Gehörsempfindung, daß sie die Grenzbestimmungen einer Bewegungsform sind, welche ihrerseits auf Grenzbestimmungen der Zahlverhältnisse beruhen. So werden die Intervalle nicht sowohl zunächst gehört, als vielmehr berechnet, und in Bewegungsformen dargestellt, um an und in denselben hörbar gemacht zu werden. So rüstet das Denken selbst erst die Empfindung aus, setzt sie ins Werk, und bringt sie zu reiner Wirklichkeit. Auch hier, vielmehr hier zuerst hat sich die Zahl als das Sein, als das erste Mittel zur Entdeckung und zur Begründung des Seins herausgestellt. So wird die Musik pädagogisch und geschichtlich zur Lehrmeisterin der Logik.

Aber hier gilt es uns, aus dieser logischen Bedeutung die Folgerung zu ziehen für ihre ästhetische Bedeutung. Wir wissen, was wir unter der methodischen Vorbedingung und ihrer Reinheit zu verstehen haben. Die Forderung kann nicht so zu verstehen sein, daß die Musik dieser Reinheit der mathematisch-physikalischen Akustik sich nur zu bemächtigen und zu bedienen hätte. Sie muß allerdings sich ihrer zuerst bemächtigen, aber danach beginnt erst ihr eigener Machtbereich,

und in ihm ihre Fortführung jener Reinheit der Vorbedingung. Wir sehen jetzt davon ab, daß diese eigenartige Fortführung bedingt ist durch die Durchdringung der beiden Arten der Vorbedingungen mit einander. Wir bleiben jetzt bei der Naturerkenntnis allein stehen, um zu ermitteln, zu welchen Stufen der Reinheit sie die akustischen Bedingungen allein zu entwickeln vermag. Hierzu aber müssen wir noch über das Gebiet der Empfindungen hinausgreifen, um innerhalb des Denkens die ferneren, die noch elementarerem Mittel der Reinheit uns zu vergegenwärtigen.

3. Die Zeit und der Rhythmus.

Tatsächlich fängt das Bewußtsein freilich mit den Empfindungen an. Ebenso wahr ist es aber, daß es mit diesem Anfang nichts anfangen könnte. Empfindungen können immerhin anfangen, und noch so vielfach und vielseitig sich fortsetzen: daraus allein könnte kein Bewußtsein sich bilden. Unterscheidung muß hinzutreten, muß an den Empfindungen einsetzen. So pflegt man sich auszudrücken, nachdem dieser Terminus in der modernen Psychologie in Aufnahme gekommen ist, wenn man in ihr die Bildung des Bewußtseins, diese Bildung an dem Inhalte des Bewußtseins zur Bestimmung bringen will.

Logisch aber hat man anders zu verfahren, weil man in der Logik die Möglichkeit der Unterscheidung zu begründen hat, und sich nicht mit der Erklärung begnügen darf, daß durch die Unterscheidung Akte des Bewußtseins entstehen. Die Logik hat diese Akte selbst und die Unterscheidung derselben auch auf deren Inhalt hin und auf die Unterscheidung dieser Inhalte hin zu prüfen und zu begründen. Daher sucht sie in Begriffen, in grundlegenden Begriffen die Bedingungen festzustellen für den sachlichen Grund und Wert dieser Unterscheidungen.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat demgemäß die Zeit als Kategorie ausgezeichnet. Die Zeit ist die sachliche

Bedingung, daß die Unterscheidung nicht nur ein Akt des Bewußtseins bleibt, sondern dem Bewußtsein zum Inhalt verhilft, und damit über den bloßen Vorgang hinaus zu einem dauerhaften Bestande.

Dieser Bestand wird auch von der Unterscheidung vorausgesetzt. Denn die Unterscheidung ist bedingt durch die Gegeneinanderhaltung der zu unterscheidenden Elemente. Um aber gegen einander gehalten zu werden, müssen die Elemente selbst erhalten bleiben. So treffen schon hier alle Befugnisse des Denkens zusammen: *Sonderung, Vereinigung und Erhaltung der Vereinigung in der Sonderung, wie der Sonderung in der Vereinigung.*

Würde der psychologische Gesichtspunkt für die Bestimmung des Denkens maßgebend sein, so müßte man mit der Zeit beginnen; so fundamental ist ihre Leistung für die Entwicklung, für die Entstehung des Bewußtseins in seinem Inhalte, sofern dieser nicht nach seinem logischen Werte, sondern lediglich als Inhalt des Bewußtseins, als dem Bewußtsein Inhalt und Bestand gebend gedacht wird. Und nur in dieser Hinsicht haben wir hier die Bedeutung der Zeit zu betrachten. Gerade in dieser Hinsicht aber hat die Logik die Kategorie der Zeit aus ihrer logischen Bedeutung heraus so ergiebig bestimmt, daß auch die Ästhetik daraus Gewinn ziehen kann.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat die Zeit nicht bestehen lassen als die Ordnung des Nacheinander, sondern sie begründet als die Erzeugung des Voreinander. Die Mehrheit der Elemente ist ihr nicht gegeben, sondern sie hat sie zu erzeugen. Mithin kann es nicht darauf allein ankommen, daß von dem vorausgegangenen Elemente das nachfolgende unterschieden wird, sondern das wird die Frage: wie kann es nachfolgen, und, als ein nachfolgendes, mit dem vorausgegangenen verbunden bleiben? Es wird somit der Zeit nicht nur die Aufgabe gestellt, das Nacheinander zu ordnen, sondern das Voreinander zu bewirken, zu erzeugen. Es darf nicht gedacht werden: B werde schon von selber kommen, wenn A vorher-

gegangen sei. Diese Ordnungsfrage könnte ohnehin die Zeit an sich nicht lösen. Es darf ihr aber auch nicht zugemutet werden, nur die bloße Reihenfolge zu besorgen; die Folge selbst bildet das Problem, bildet ihr eigenes Problem.

Die Logik der reinen Erkenntnis hat daher die Antizipation zum Hebel der Zeit gemacht. Kant hat diesen Terminus für einen logischen Behuf von Epikur angenommen, nämlich die Wahrnehmung damit zu begründen. In derselben Richtung halten wir sie fest für die Begründung des Bewußtseins. Und jetzt können wir uns auch auf die psychologischen Bestimmungen beziehen, die wir hier für das Verhältnis des relativen Gefühls zu den Inhaltsstufen des Bewußtseins vorausgeschickt haben (vgl. I, S. 139—145).

Das Bewußtsein ist in seinem Ursprunge Bewegung. Dies betätigt sich nicht allein in einer theoretischen Aufnahme, einer theoretischen Aktion der Unterscheidung, sondern es betätigt sich von seinem Ursprunge aus in der Erzeugung der Bewegung. Die Bewegung aber greift überall über ihren jeweiligen Zustand hinaus, sie greift vor, sie taucht auf, und nimmt vorweg; sie schafft sich ihre Gegenwart stets in der Antizipation der Zukunft.

Diese eminente Bedeutung der Zeit, als des Ausgangs von der antizipierten Zukunft, von der aus sie zurückgreift auf die Vergangenheit, so daß diese vielmehr zur Folge wird, hat uns schon für den Willen zu grundlegenden Folgerungen geführt. Die Ethik des reinen Willens hat darauf nicht nur ihre methodische Reinheit begründet, sondern auch die wichtigsten Inhaltsbestimmungen der Ethik zu Konsequenzen hinausgeführt, welche dem reinen Wollen, welche der Ethik gegen alle Skepsis Gehalt und Wahrheit sichern. Jetzt wollen wir nun suchen, für das reine Gefühl, wie es besonders in der Musik zur Erzeugung gelangt, aus dem Antizipationscharakter der Zeit Folgerungen zu ziehen.

Wir entfernen uns nicht von der vorliegenden Frage, wenn wir an einen allgemeineren Einwand anknüpfen. Man sagt, die Musik sei von der Poesie abhängig. Wir werden, wie schon gesagt, später auf diese Frage gründlich einzugehen

haben. Hier darf vorerst aber der Spieß umgedreht werden. Die Poesie ist von der Musik abhängig. Wir haben gesehen, daß eine zwiefache innere Sprachform zu unterscheiden ist: neben der der Begriffssprache die der Gefühlssprache. Die letztere aber ist durch musikalische Elemente bedingt, die das Metrum zusammenfaßt. Damit stehen wir aber schon wieder bei der Zeit, und zwar bei ihrer ästhetischen Fundamentierung.

Wenn nun aber die Poesie uns auf das Metrum hinweist, auf das Maß, mit dem sie den Zeitwert ihrer Worte, insofern denselben ihr Gefühlswert anhaftet, bemißt, und mit dem sie die Ordnung ihrer Sätze, ihre Perioden aufreht, so hat die Musik noch tiefer das Fundament zu legen, um ihren Aufbau zu errichten, der, um jetzt nicht mehr zu sagen, auf die Worte der Poesie nicht unbedingt angewiesen ist. Wenn aber Elemente gemessen werden sollen, die gar nicht Worte zu sein brauchen, dann genügt das Metrum nicht, weder für die Sammlung von Gruppen, noch gar für die erste Herstellung einer elementaren Ordnung, und die Wiederholung und Befestigung derselben.

Der Rhythmus ist das Grundelement der Musik. Er ist dies um so mehr, als er für alle Arbeit, bei der das Gemüt, als Gesamtkraft, zur Mitwirkung herangezogen wird, ein maßgebender Faktor ist. Arbeit und Rhythmus sind Wechselbegriffe geworden. Der Rhythmus ist die Grundkraft in der Ökonomie der Arbeit und in der Ökonomie des Bewußtseins. Er ist daher auch die Grundkraft in derjenigen Arbeit des Bewußtseins, welche die Musik vollzieht. Und da diese Arbeit die des reinen Selbstgefühls ist, so muß der Rhythmus auch in dieser Richtung und in dieser Erstreckung sich bewähren, auf das reine Gefühl und auf das reine Selbst.

Die Bedeutung des Rhythmus für die Reinheit des Gefühls betrifft das Verhältnis des Rhythmus zur Zeit. Der Rhythmus ist die Sammlung und Ordnung der Elemente mit Rücksicht auf ihre Wiederholung. Er ist aber nicht das alleinige Prinzip dieser Ordnung; Takt und Tempo müssen zu ihm hinzutreten. Was aber

unterscheidet den Rhythmus vom Takte und vom Tempo?

Der Unterschied dürfte durch das Grundverhältnis des Rhythmus zur Zeitkategorie vielleicht zu klarerer Bestimmung kommen können. Es dürfte auch nicht ausschlaggebend sein, aus einer körperlichen Tätigkeit, wie der des Atmens, ein Mittelmaß für die normale Zeiteinheit herzuleiten. Es kommt ja gerade darauf an, ein solches Mittelmaß nicht einförmig walten zu lassen, und es nicht allein durch das Tempo zu beherrschen, sondern auch durch den Rhythmus selbst zu durchbrechen.

Und auch der Takt kann nicht durchgängig für die Ordnung sorgen; denn auch er wird durch die Synkopen durchbrochen. Wenn man daher von der Harmonie noch absieht, und demzufolge auch von der Melodie, so muß der letzte Grund der Ordnung doch immer in dem Rhythmus selbst gesucht werden, mithin letztlich in seinem Grundverhältnis zur Zeitform. Und dadurch erst dürfte vielleicht der Rhythmus als Grundbedingung der Musik unterscheidbar werden von der Grundform, welche er für die Arbeit des Bewußtseins überhaupt bildet. Nicht allein die Gemeinsamkeit, sondern ebenso sehr der Unterschied in der Bedeutung des Rhythmus muß das Interesse der Ästhetik bilden.

Wenn wir in dieser Richtung die Bedeutung des Rhythmus ermitteln wollen, so kann uns vielleicht die Antizipation dazu verhelfen. Die Urform des Rhythmus ist die periodische Ordnung der Elemente, die Ordnung, welche in der Wiederholung besteht. Diese Ordnung würde zufällig bleiben, wengleich sie immerfort stattfände, sofern sie nur in einer Folge, in einer Nachfolge von statten ginge. Wenn dagegen das Bewußtsein umgekehrt diese Folge durchaus spontan hervorbringt, nicht aber etwa in einer Nachbildung des an sich geschehenden Naturvorgangs, so erweist sich dadurch die Ordnung als eine schöpferische, als eine reine Erzeugung, wie das reine Gefühl der Kunst sie erfordert.

Jetzt kann man auch ohne Schaden für die Reinheit die körperliche Analogie zulassen. In der Tat geschieht

auch die A t m u n g in rhythmischer Periode, aber nicht in Ausatmung und Einatmung, sondern in Einatmung und Ausatmung. Nicht darauf aber kommt es bei dieser Umkehrung der Systole an, daß zuerst Sauerstoff eingeatmet werden müsse, sondern nur darauf, daß die Ordnung zwischen Einatmung und Ausatmung durch die Einatmung begonnen und begründet werden muß. Eine eigentliche, ursprüngliche Aktion des Bewußtseins muß eintreten, und zwar als Erzeugung der Bewegung, damit diese rhythmische Periode zustande kommen kann. Diese Einatmung ist mithin eine *E r a t m u n g*, wie der Erdgeist *F a u s t* anredet: „Eratmend mich zu schauen“. Oder es lenkt auch nicht ab von unserm Gedanken, wenn wir Goethes Gedicht „*A n Schwager Kronos*“, der ja die Zeit ist, hier beachten: „Nun schon wieder den *e r a t m e n d e n* Schritt, Mühsam Berg hinauf! Auf denn, nicht träge denn, Strebend und hoffend hinan!“. Dieses Gedicht an die Zeit ist eine Urform des Rhythmus, und solcher gemäß hat *S c h u b e r t* das Lied auch komponiert. Der Schritt ist „eratmend“, wenn er hinaufführt. Und alles Schreiten in der Musik ist ein Hinaufführen, ein Emporstreben. Die Urform des Rhythmus ist das Hinauf. Dieses Eratmen ist die Antizipation, die Urform der Zeit, die Vorwegnahme der Zukunft und ihre erste Errichtung, auf welche sodann die Vergangenheit eintreten und nachfolgen kann.

Wenn aber die Antizipation für alle Arbeit des Bewußtseins die rhythmische Grundform ist, so bewährt sie sich für das reine Gefühl der Musik als die Grundform der musikalischen Gesetzlichkeit.

Diese Antizipation ist erstlich der Charakter des Rhythmus. Sie unterscheidet ihn vom Tempo und vom Takt. Durch sie vermag der Rhythmus seine Periodizität zu sichern. Diese darf nicht schlechthin überraschend kommen, wie etwas Zufälliges. Sie wird *e r w a r t e t*, wird gefordert. Das ist das Gesetz der Sache; das ist der Rhythmus. Dieses Gesetz muß er aber selbst hervorbringen, und zu verantworten haben. Das kann er nur, indem er vorausbestimmt, was folgen soll, vielmehr daß folgen

soll, was folgt. So ist die Antizipation der Geist und der Grund des Rhythmus.

Diese logische Begründung des Rhythmus, als des Fundaments der ästhetischen Reinheit, macht den Unterschied klar von der psychologischen Begründung des Rhythmus im Willen und Affekt. Dadurch kann das Spezifische weder der ästhetischen, noch gar der musikalischen Bestimmung erreicht werden. Der Affekt ist ein universeller Grund für den Rhythmus aller Art von Arbeit. Und der Wille darf doch nur der reine, erzeugende Wille sein, wenn er als eine Bedingung des reinen Gefühls zur Verwendung kommen soll. Der Affekt, der schon im Ein- und Ausatmen sich betätigt, ist ein somatisches Beispiel, nicht ein methodisches Vorbild.

Die Zeit aber ist eine Kategorie; als solche ist sie die Grundform alles Geschehens, mithin auch der Atmung. Und die Antizipation ist es, durch welche und in welcher die Zeit ihren Grundwert als Kategorie bewährt. So wird in der Antizipation die Zeit, und zwar in ihrer logischen Bedeutung, zur Voraussetzung für die Reinheit des Tongefühls. Diese Voraussetzung ist die der Naturerkenntnis, mithin keineswegs allein die der Empfindung, oder des Affektes, sondern durchaus schon einer Mitwirkung des reinen Denkens.

Diese Gewinnung der Antizipation, unter dem Charakter des Denkens, für die musikalische Grundform des Rhythmus ist von durchgreifender Bedeutung: einerseits für die logische Durchführung der anderen musikalischen Grundformen, welche auf dem Rhythmus beruhen, andererseits aber auch für die dem reinen Willen gemäß andere methodische Voraussetzung, die dadurch vom Steckenbleiben im Affekte befreit wird.

Man kann es bei Riemann bemerken, daß er die psychologische Begründung, von der er ausgeht, dennoch zu übertreffen strebt, wenn er „die Lösung des Rätsels der künstlerischen Tätigkeit“ mit Lotze in dem „Bewußtwerden und bewußten Verfolgen des Ausdrucks des spontan wirkenden Willens“ sehen will. Diese Spontaneität des Willens und dieses bewußte Verfolgen seines Ausdrucks ist jedoch vielmehr die

ursprünglichste Spontaneität des Denkens. Weil sie hier aber als solche nicht erkannt wird, so wird auch das Spezifische des musikalischen Rhythmus nicht von der allgemeinen Bewegungsform des Rhythmus unterschieden, und daher auch der Rhythmus zum „zweiten der eigentlichen Formgebenden Faktoren der Musik“ erklärt.

Wenn dahingegen nun die Harmonie an die erste Stelle tritt, so kann dies befremdlich erscheinen, da sie ja schon mit anderen geistigen Elementen behaftet ist. Der Rhythmus jedoch, als auf der Antizipation beruhend, ist an sich bereits eine Aktivität des Denkens, nicht lediglich eine solche des Atmungsimpulses. Daher kann der Rhythmus auch zur Grundlage dienen für alle die Verzweigungen, deren Wurzel die Harmonie bildet. Auch daß man die Aufmerksamkeit zum Affekte hinzunehmen muß, beweist schon, daß man auf das bewußte Denken nicht verzichten kann. Methodische Hilfe aber gewährt allein das reine Denken.

Durch die Antizipation wird auch eine andere Voraussetzung mitgedeckt, welche im Rhythmus latent ist, nämlich die der Quantität, nach welcher die Zählzeiten unterschieden werden. Allerdings ist der Rhythmus „die Zusammenziehung mehrerer Zählzeiten zu einer Länge und die Zerteilung einer Zählzeit in zwei oder mehrere Kürzen“. Aus dieser einfachsten Form entwickeln sich alle höheren Formen der rhythmischen Gliederung. Aber man muß erkennen, daß der Rhythmus nicht nur zusammenzieht und zerteilt, sondern, daß er auch die Längen und die Kürzen zu erschaffen hat.

4. Metrum, Takt und Tempo.

Das Metrum wird durch die Antizipation zugleich das eigenste Werk des Rhythmus. Die Korrelativität, welche auf Grund der Antizipation zwischen Zukunft und Vergangenheit hergestellt wird, bewirkt zugleich diese Verschiedenheit im Werte der Zählzeit. Wie die Einatmung das schwerere Moment ist, so wird die Antizipation zum Ausgang von der Länge. Ist aber

die Korrelativität einmal gewonnen, so kann der Rhythmus es auch anders machen. Dem Grundverfahren der Antizipation aber entspricht es, daß, wie die Ausatmung, unfehlbar ein Element nachfolgt. Dieses ist die Kürze, wie die Vergangenheit gegenüber der erstrebten Zukunft.

Auch der Takt wird hiernach in seinem Verhältnis zum Rhythmus ersichtlich. Der Auftakt macht es deutlich, daß mit einem schweren Werte begonnen werden muß. Der Auftakt wird so zu einem Symptom der Antizipation, als der Grundform der musikalischen Gliederung. So gehen Metrum und Takt aus dem Rhythmus hervor. Der Takt ist nur die Fortführung der Gliederung zur Ordnung einer Periode. Auf die Periode ist ja der Rhythmus hingerichtet, auf die Wiederholung seiner Antizipationen. Der Takt ist das Ordnungsprinzip der Periode. Unter ihm kann die rhythmische Gestaltung alle Freiheit austoben, alle metrische Differenzierung und Umstellung ausführen: die Gliederung, die Korrelativität, welche durch die Antizipation bedingt ist, bleibt dennoch erhalten.

Auch das Eigentümliche des Tempo wird hiernach deutlich. Der Rhythmus ist immer noch an die Quantität seiner Elemente gebunden, wenngleich er die metrischen Differenzen sich zunutze macht. Das Tempo dagegen nivelliert sie zwar nicht, überwindet aber die alleinige Unterscheidungskraft, die sonst der metrischen Quantität zusteht. Dadurch übernimmt das Tempo eine Steigerung der rhythmischen Reinheit, während die Quantität an sich noch als ein sinnlich gegebenes Element erscheinen könnte. Das Tempo bringt es dagegen an den Tag, daß die Antizipation schlechthin das formende Prinzip ist, vor dem alle Rudimente zurückweichen müssen.

Und woher hat das Tempo diese Macht der Reinheit? Beruht sie etwa auf der Willkür und dem Zufall des Affektes? Der Zusammenhang des Tempo mit dem Geiste der Komposition macht es vielmehr unverkennbar, daß, was lediglich Affekt zu sein scheint, vielmehr durch den Sinn und Gehalt der Komposition bedingt ist.

Das Tempo aber ist andererseits doch nur das Werk der Antizipation. Und so erweist sich diese noch mehr fast im Tempo als schon im Rhythmus als die tiefste Seelenkraft.

Marx unterscheidet in seiner „Allgemeinen Musiklehre“ am Rhythmus zwei Bewegungsformen: die Bewegung von einem festen Punkte aus, und die Bewegung auf einen festen Punkt hin. Wenn die Bewegung aber von einem festen Punkte ausgeht, so wird dieser Punkt zugleich mit Rücksicht auf die von ihm ausgehende Bewegung antizipiert, und ebenso auch, wenn er das Ziel ist, auf das sie hinstrebt. Das Ziel antizipiert alsdann die zu ihm hintreibende Bewegung. Und auch das „Durcheilen durch sie alle“ kann der Sinn der rhythmischen Gestaltung sein. So können sich auch Legato und Staccato auf einen Zielpunkt hin vereinigen. Auch den Accent setzt Marx mit dem Rhythmus in Zusammenhang. Und dadurch wird zugleich ein anderer Unterschied mitbestimmbar, nämlich der dynamische. Die stärkere Betonung beruht, als stärkere, auf einer größeren Schallmasse. Auch diese aber darf nicht schlechthin als gegeben gelten; auch sie muß und kann die Antizipation vertreten; andernfalls bliebe alle Dynamik der Reinheit unzugänglich.

Und damit wäre dann allerdings auch die Klangfarbe von der Reinheit ausgeschlossen, die ja von der dynamischen Differenz nicht gänzlich abgelöst werden kann. Richtiger wäre es, hier nur von Unterschieden der Intensität zu sprechen, und diese von der entsprechenden Gefühlstufe abhängig zu machen. (Vgl. I, S. 150).

5. Das Problem der Intervalle.

Bisher haben wir nun aber nur ganz allgemein von Elementen einer rhythmischen Gliederung gehandelt, noch gar nicht aber von der physikalischen Qualität dieser Momente. Sie sind Töne, und werden, als solche, die Elemente der Musik. Als Töne sind sie jedoch Bewegungsformen, welche Verhältniszahlen entsprechen. Diesen Verhältnistönen entspricht das musikalische Gehör; nicht

die Gehörsempfindung an sich, sondern das Gehör, als die physiologische Bedingung des musikalischen Gehörs und Schaffens. Auf dieser musikalischen Bedeutung dieser verhältnismäßigen Gehörsempfindungen beruht die Bedeutung des Intervalls.

Wie sehr die Unterscheidung der ästhetischen von der psychologischen Fragestellung wichtig ist, kann man bei Riemann bemerken. Er will der stetigen Tonhöhenveränderung den Vorzug geben vor der abgestuften; und er will die erstere als das Prinzip der Melodik behaupten.

Auf diese theoretische Frage der Musikwissenschaft können und dürfen wir nicht eingehen; aber wir bemerken hier eine Vermischung des psychologischen mit dem ästhetischen Gesichtspunkte. Und diese beruht wiederum auf einer Vermischung des psychologischen mit dem logisch-mathematischen Problem.

Die Kontinuität gehört gar nicht der Empfindung an, sondern lediglich dem reinen Denken, als eine begriffliche Voraussetzung zur Erforschung der mathematisch-physikalischen Probleme. Das Schleifen des Tones und dergleichen Überbrückungen der Intervallstufen sind eine falsche Analogie zur logisch-mathematischen Kontinuität.

Die Intervalle sind gar nicht für die psychologische Unterscheidungsfähigkeit entdeckt worden; sie sind daher auch nicht ein richtiges Beispiel für das Weber'sche Gesetz: sie sind lediglich für die Musik aufgestellt worden. Es ist auch dabei durchaus gleichgültig, daß die Intervalle in Bezug auf die Konsonanz, als Harmonie, zu verschiedenen Zeiten verschieden gewertet worden sind. Diese Verschiedenheit hängt mit der Entwicklung der musikalischen Kunst zusammen. Worauf es allein aber hier ankommt, ist dies: daß die musikalische Kunst eines Tonsystems bedarf.

Dieses selbst kann daher sich ebenso entwickeln, wie die Musik solche Entwicklung für ihre Geschichte fordert. Wenn aber das Intervallensystem an sich, bei wechselnder Geltung der einzelnen Intervalle, die Grundlage der Musik geworden

und geblieben ist, so beruht der letzte ästhetische Grund hierfür nicht auf der Gemeinsamkeit der Partialtöne, sondern allein auf der rein musikalischen, auf der harmonischen Verwandtschaft. Mithin bedarf die Musik der abgestuften Tonreihe; denn von diesen Stufen gehen gesetzmäßige Verbindungen aus, die nur von Stufe zu Stufe sich erstrecken können, die dagegen keine Gesetzmäßigkeit eingehen könnten, wenn die unendliche Menge von Zwischenempfindungen an die Stelle der Tonstufen treten würden.

Es besteht hier dasselbe Verhältnis, wie zwischen dem Zahlssystem und den unendlichen Mannigfaltigkeiten der kontinuierlichen infinitesimalen Elemente. So notwendig die letzteren sind, so können sie doch das System der diskreten Zahlen keineswegs ersetzen. Und so konventionell das Zahlssystem ist, so konventionell ist auch das Intervallensystem. Aber auf dieser Konvention beruht die Gesetzmäßigkeit der Musik. Das Intervall hat seinen Grund in der Tonreihe.

6. Konsonanz und Harmonie.

Noch an einem andern Punkte entsteht Unklarheit aus dem ungeklärten Verhältnis zwischen Ästhetik und Psychologie: bei der Konsonanz. Bei ihr handelt es sich nicht um die psychologische Frage, ob der Dreiklang, der das Urbild der Konsonanz ist, gleichzeitig und als Ein Ton gehört wird. Diese Frage widerspricht schon der logischen Methodik, der die Psychologie unterworfen sein muß. Sie widerspricht der Kategorie der Zeit, welche bedeutet, daß nur im Nacheinander, oder besser im Voreinander Inhalte des Bewußtseins entstehen können. Hier tritt die Illusion in Kraft, welche das räumliche Nebeneinander an dem zeitlichen Nacheinander zu bewirken vermag.

Die sogenannte Verschmelzung kann daher nimmermehr zu bedeuten haben, daß die drei Töne des Dreiklangs in eine Einheit untergingen. Die Einheit bedeutet

niemals einen Untergang; sie fordert immer die Erhaltung der durch sie und in ihr zu vereinigenden Elemente. Auch ist es ja ein bekannter Tatbestand, daß jeder geübte Dirigent zwanzig Orchesterstimmen zugleich zu hören und zu unterscheiden vermag. Indessen handelt es sich dabei noch immer nur um eine psychologische, nicht um die ästhetische Frage.

Ästhetisch ist die Konsonanz ein Korrelat zur Dissonanz, mithin ein Begriff der Harmonie, mit der sie auch gleichwertig gebraucht wird. Zunächst bewährt sich auch hier wieder unsere Antizipation. Die Dissonanz ist deshalb ein Moment der Harmonie, weil ihre harmonische Auflösung, wie man sagt, erwartet wird. Diese Erwartung muß eine berechtigte Forderung sein, die freilich auch übertrieben werden kann, die immer aber die ursprüngliche Antizipation voraussetzt und diese selbst ist. Das Mitklingen der zugehörigen Töne des Akkords kann an und für sich den Grund der Konsonanz nicht bilden: das Mitklingen muß zum Bewußtsein kommen, und dies bewirkt die Antizipation.

Daß es sich bei der Konsonanz nicht schlechthin um das psychologische Mitklingen dreht, wird evident an der Harmonie, welche den Inbegriff aller musikalischen Gesetzmäßigkeit bildet. Sie ist der Ursinn des Intervallensystems. Denn die Verwandtschaft der Tonstufen hat in ihr ihren wirkenden Grund. Welcher Tonart in einer Periode ein Ton angehört, ob er Terz oder Tonica ist, darüber kann das Ohr nicht entscheiden, aber die harmonische Einsicht. Mithin gehört es zum Eigenwert eines jeden Tons in einem Musikstück, daß er diese harmonische Vielwertigkeit hat.

Auch hier wieder ist die Antizipation mit im Spiele. Jeder Ton des Akkords strebt zu den verwandten Akkorden hin. Der Sinn dieser Ausdrucksweise ist aber der, daß vermöge des Zeitbewußtseins diese Reinheit dem musikalischen Gefühle, dem musikalischen Schaffen zu eigen wird. Die Antizipation ist nicht etwa nur auf ein Element eingeschränkt; ihr Horizont erstreckt sich über das ganze Gebiet der harmonischen Verwandtschaft. Vermöge der Antizipation wird die Harmonie

zur Orientierung, gleichsam zum Kompaß der Komposition.

Zunächst könnte es scheinen, als ob Verwirrung daraus entstehen könnte, daß man der eindeutigen Zugehörigkeit eines Tons nicht sicher sein kann. Vielmehr aber besteht darin, beruht darauf die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des musikalischen Schaffens. Nirgend vielleicht ist die schöpferische Phantasie bei aller ihrer Zauberkraft in einer so genauen Gesetzlichkeit begründet, wie in dieser harmonischen Vieldeutigkeit und Verwandtschaft.

7. Die Melodie.

Wie steht es nun um die Melodie? Schon aus dem Akkord ergibt es sich, daß sie durch die Harmonie bedingt ist. Es ist nicht von Belang, aus wieviel Tönen oder Takten eine Melodie bestehen muß; denn wie wenige es immer seien, die harmonische Verwandtschaft vermehrt ihre Anzahl durch ihre harmonische Bedeutsamkeit. So läßt es sich auch verstehen, daß die Melodie zu einem Thema und zu einem Motiv sich verdichten kann. Die Unendlichkeit der Beziehungen, vielmehr die Gesetzlichkeit derselben gibt dem melodischen Element den kompositorischen Wert.

Außer dieser harmonischen Bedingtheit ist die Melodie jedoch das Fundament des persönlichen Gesetzes, welches das Genie zu vertreten hat. Man hat Melodie, oder man hat keine. Man hat eigene Melodie, oder man hat keine. Wer sie entlehnt, spricht sich das Todesurteil als Genie. Was man sonst immer an Originalität zu Wege bringen kann, ist ein Beiwerk der Technik. Es ist darum keineswegs zu verachten, und es kann für die Entwicklung der Kunst von Nutzen werden. Aber die Wurzel des musikalischen Genies liegt in der Melodie.

Die Instrumentierkunst kann wahrlich nicht größern Wert haben als die der Kontrapunktik. Aber man setzt diese trotz allem ihrem Wissen und Können doch nicht dem Wesen des musikalischen Genies gleich. Wenn dagegen N ä g e l i

an Mozart tadelt, daß er ein unreiner Instrumentalkomponist sei, weil er die Kantabilität mit der freien Instrumentalität vermengt habe, so geht dieser Irrtum auf ein falsches Verhältnis zwischen Melodie und Harmonie zurück. Und daher klärt sich das Mißverständnis für die Eigenart und Grundbedingung der musikalischen Originalität.

8. Vokal- und Instrumentalmusik.

Hierbei stehen wir nun aber vor einem andern Problem, nämlich vor dem Verhältnis zwischen Vokalmusik und Instrumentalmusik.

Wir sehen hier noch ganz davon ab, wie dieses Verhältnis aus dem methodischen Gesichtspunkte der Reinheit unzweideutig zu bestimmen sein wird. Wir lassen uns vorerst von dem allgemeinen geschichtlichen Gesichtspunkte leiten, der auch der psychologischen Orientierung gemäß ist. Bevor Instrumente erdacht werden konnten, auf denen musiziert wurde, mußte der Mensch gesungen haben, und hat er gesungen. Schon in der Sprache hat er angefangen zu singen. Die Geberdensprache der Interjektion ist eine Urform des Singens; der Schrei der Klage und des Jubels ist mehr Singen als Sprache. Die Sprache reift erst im Satze und im Begriffsworte des Urteilssatzes.

Aber wir wissen, daß diesem Begriffsworte, wie diesem ganzen Satzgefüge, relative Gefühlsstufen adhärieren: in ihnen haben wir von neuem diese rudimentären Singlaute der Sprache zu erkennen. So scheint demnach die Ansicht begründet, welche in der Kontroverse über die Priorität von Sprache oder Gesang dem letzteren den Vorrang einräumt. Denn ganz abgesehen von der Selbständigkeit des Gesanges, entscheidet schon seine Zugehörigkeit zur Sprachgebärde über seine Priorität vor der eigentlichen Begriffswortsprache.

Indessen kann man den musikalischen Charakter dieser Sprachelemente bestreiten, insofern es sich in ihnen nur um das Metrum handelt, und um die Sprachakzente der Rhythmik. Aber bis zum Ende des Mittelalters hat

man Identität der poetischen und der musikalischen Rhythmik angenommen. Und die Sprachakzente haben die Musik vielfach beherrscht. Indessen steht für uns ja nicht sowohl das Verhältnis zwischen Singen und Sprache in Frage, als vielmehr dasjenige zwischen Gesang und Musik. Hierbei ist es von Interesse, daß die Melodie erst im 12. Jahrhundert von der prosodischen Quantität frei wird.

Mit dieser Freiheit der Melodie beginnt die Herrschaft der Vokalmusik in ihrer melodischen Grundkraft. Freilich scheint dadurch die Musik in der Abhängigkeit vom gesungenen Worte zu verharren. Aber diese Gefahr ist nur scheinbar. Das Wort bildet für die wahrhafte Kunst in ihrer fruchtbaren Entwicklung keine hemmende Schranke. Das Wort an und für sich und im Satze selbst wird ja gar nicht gesungen. Und es ist ja auch gar nicht ein einzelner Mensch, der, wie etwa ein Vogel, sein eingelerntes Wort zu singen hätte. Hier waltet wiederum die Grundkraft der Harmonie, welche diese Gefahren überwindet.

Die frühe Kunst des Mittelalters hat die Grundformen der Technik für den Gesang im Geiste der Harmonie geschaffen; der Kontrapunkt ist ihm voraufgegangen. Im Kontrapunkt aber, wie schon im Kanon, tritt die Vieltimmigkeit auf den Plan, welche ihrerseits die Harmonie voraussetzt. Diese Polyphonie aber war keineswegs vom gesungenen Worte abhängig. Als daher die Niederländer die vokale Polyphonie ausbildeten, war sie bereits instrumental gedacht und angelegt. Das Bedenken, welches gegen die Vokalmusik zu bestehen schien, als ob nicht die freie Melodie, sondern die Abhängigkeit vom Worte ihr einwohnte, ist daher hinfällig. Man kann allenfalls Zopfigkeit in diesen Urformen der kontrapunktischen Vokalmusik annehmen, aber ihre Homogenität mit der Instrumentalmusik ist unverkennbar; sie beruht auf der Homogenität der Melodie mit dem Thema und dem Motiv.

So erklärt sich denn auch der Zusammenhang, welchen die Geschichte zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik dartut. Dieser Zusammenhang ist der zwischen dem ge-

sungenen Satze und seiner Begleitung. Schon der Kontrapunkt geht von einer solchen Begleitung des *cantus firmus* aus. Aber die Begleitung beschränkt sich nicht auf die Stimmen, sie geht auf die Instrumente über. Wir werden noch weiterhin zu erörtern haben, welche Bestimmungen vom methodischen Gesichtspunkte der Ästhetik aus für diese Begleitung zu treffen sind. Hier halten wir uns nur an diejenige Grundbedeutung des Gesanges, welche in der Melodie gelegen ist, welche die Melodie ausmacht. Daher bildet die Sangbarkeit eine Grundforderung der Melodie. Dies könnte sonst eine subjektive Norm und Schranke zu sein scheinen. Ihre Objektivität jedoch liegt in diesem Grundwerte des Gesanges für die Musik überhaupt.

Unsere Auffassung der Melodie, als des musikalischen Grundgehalts, ergibt sich aus dem Gedanken, daß aller sonstige Inhalt des musikalischen Satzes in Analogie zu denken sei mit dem Begriffsinhalt der Sprache. Einen solchen Begriffsinhalt bildet auch das harmonische Motiv, aus dem sich ebenso der ganze große Satzbau entfaltet, wie aus dem Begriffsworte der sprachliche Satz. Nun adhärirt aber dem Begriffsworte sein Gefühlsannex, und darauf beruht die Natürlichkeit der Verbindung einerseits zwischen Prosa und Poesie, und andererseits zwischen der Poesie und der Musik.

Die Eigenart der Musik strebt nun aber ihre Selbständigkeit an, auch schon innerhalb der Verbindung mit dem poetischen Texte. Und so fordert diese Selbständigkeit auch einen Satz und das thematische Fundament eines Satzes, in welchem diese Selbständigkeit und Eigenart zur ungehemmten Ausprägung kommen kann. So fordert es die Reinheit, nicht nur als Reinheit der methodischen Vorbedingungen, sondern als Reinheit der ästhetischen Erzeugung. Diese scheinbar resultierende Reinheit vollzieht vielmehr die Schöpfung der Melodie. Sie bedient sich der theoretischen Mittel, welche Rhythmus, Harmonie und Kontrapunkt ihr darbieten, aber sie geht nicht in ihnen auf; sie strebt von ihnen aus zu einer eigenen Schöpfung empor,

die nicht etwa nur den falschen Schein der Freiheit hat. Diese Schöpfung ist die reine Erzeugung, die Leistung und Selbstbezeugung des musikalischen Genies.

In ihr bedeuten nun die Noten nicht mehr Begriffe, und auch nicht nur Gefühlsannexe an Sprachbegriffen, sondern sie haben einen eigenen, völlig neuen Wert, der unvergleichbar ist mit allen anderen Lauten und Begriffslauten der menschlichen Sprache. Diese neue Sprache, die Sprache der Musik, hat ihr Alphabet in der *Melodie*. Fragt man nach den Buchstaben dieses Alphabets, so ist diese Frage irrig. Denn Buchstaben gibt es nur in der Begriffssprache. Freilich muß sich auch die Melodie der Analoga dieser Begriffssprache in den Notenwerten bedienen. Aber schon im Tonsystem haben ja die einzelnen Stufen die harmonische Vieldeutigkeit. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß dem Alphabet der Harmonie die einzelnen Buchstaben fehlen dürfen. Daher kann man dieselbe Melodie nicht nur in verschiedenen Tonarten spielen, sondern auch allen den Umstellungen und Verwandlungen unterwerfen, welche die Theorie gestattet. Der wahre Inhalt und Grundgehalt, dem Reinheit zusteht, kann durch keine normative Verwandlungsform vernichtet werden.

In der Melodie offenbart sich das Genie. In der Melodie bewährt sich das reine Gefühl als Selbstgefühl. Alles Wissen und Können ist Vorbereitung, Vorbedingung, gleichsam Vorkunst. In ihm kommt das Selbst noch nicht als das Selbst des Gefühls zur Erzeugung. Und demgemäß kommt auch der Hörer nur kraft der Melodie zur Eigenkraft des ästhetischen Gefühls, und zur Sicherheit eines Selbst in seinem Gefühle. Er schwankt sonst in theoretischen oder ihnen verwandten Urteilen, kommt aber nicht zu derjenigen Festigkeit und Klarheit, welche die Reinheit des Gefühls erfordert, und für welche die letzte Probe darin liegt, daß das Gefühl gleichsam Kopf und Herz zugleich erlangt, daß das Subjekt in ihm sich aufrichtet und feststeht. Solche Festigkeit des ästhetischen Selbst vermag nur die Melodie zu geben. Sie ist der katalische Quell, das Brunnlein des Genies. Sie allein kann auch nur als Offenbarung wirken, und das Selbst des Schaffenden

mit dem Selbst des Erlebenden im reinen Gefühle verschmelzen.

Jetzt erst können wir es begreifen, daß die Musik zur Begleitung der Poesie sich herablassen konnte. Wie sehr es freilich oft genug die freie Kraft der Musik gehemmt hat, so blieb sie doch immer ihrer Eigenart sicher; und so wird sie auch in der griechischen Chormusik immerhin sie bewahrt haben. Wir haben hier diesen geschichtlichen Gang nicht zu verfolgen. Wir halten uns an die geschichtlichen Höhepunkte. Wie ist das Oratorium entstanden?

9. Das Oratorium.

Auch seine Anfänge liegen im Drama, in den Mysterien, bei denen heilige Worte, der Bibel und der Legenden, vom Gesang begleitet wurden. Später wurden die Verbindungen mit dem Gottesdienste noch unverhüllter, als der Vorgänger Palästrinas die Andachtsübungen mit vierstimmigen Gesängen begleitete. Die Vierstimmigkeit läßt allein schon die Selbständigkeit erkennen, welche, dem religiösen Inhalte und Zwecke gegenüber, die Musik geltend zu machen vermochte. Und so ging es weiter, bis durch die Anfänge der Oper hindurch auf dem Heimatboden der Reformation die geistliche Musik zu einer entsprechenden Gestaltung sich aufschwang.

Was Händel und Bach für die Musik bedeuten, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Weder die Oper, noch die Instrumentalmusik hätten zu ihren Großtaten kommen können, wenn jene Beiden nicht vorangegangen wären. Sie stehen neben einander, beinahe wie Goethe und Schiller. Und wie diese, bei aller ihrer Differenz, in der klaren reinen Grundkraft des poetischen Gefühls innerlich verbunden sind, so sind es Händel und Bach im Urquell der Melodie. Ihnen Beiden hat es nicht geschadet, daß sie Kontrapunkt und Fugenkunst zu dieser Höhe der Vollendung gebracht haben; vielmehr hat alle ihre theoretische Kunst nur ihre Grundkraft gesteigert. Die Melodie ist die mächtige

Ader, durch die sich ihr reines Lebensblut hindurchzieht. Alle ihre Kontrapunktik steht daher in der Illusion einer freigeschaffenen Melodik.

Hier ist daher die instrumentale Begleitung nur *Begleitung*; in dem Stimmengewebe selbst erbaut sich ein Analogon zur Instrumentierkunst. Und immer bleibt die Melodie der Lebensquell dieses mächtigen Organismus; niemals verengt sie sich zu einem thematischen Element; oder wo sie dies tut, bleibt diesem doch das melodische Blut lebendig. Daher kommt es, daß Beide, noch mehr vielleicht Bach als Händel, in ihren Sonaten ebenso singen, wie in ihren Chorwerken. In der ersten Violinsonate von Bach glaubt man in die Matthäuspassion eingeführt zu werden. Es wäre ganz falsch, hieraus auf Einförmigkeit der Stilkraft zu schließen, wo vielmehr nur die die Komposition beherrschende Kraft der Melodie zu erkennen ist. Sie mußte erst in voller Reinheit, in voller Mächtigkeit erobert und fest begründet werden.

Wie viel Bach selbst auch Anklänge bieten mag, nicht allein an Händel, nicht allein an die deutschen Kontrapunktiker, sondern auch an melodische Vorgänger unter den Italienern, mit denen auch Händel zusammenhängt, so bildet bei Beiden dies doch vornehmlich den neuen Stilcharakter: daß sie erst die große unerschöpfliche Kraft der Melodie für die *musica sacra* erfunden und vollendet haben.

Man wird aber ihrem musikalischen Genie nicht gerecht, wenn man diese ihre reine Kraft der Melodie aus dem *Bibelworte* herleitet. Das Bibelwort bleibt nicht nur in Ehren, sondern auch die geschichtliche Bedeutung der *Reformation* kommt um so mehr dadurch zur Geltung, daß man die neue musikalische Schöpfung nicht zu ihrem sklavischen Abbilde macht. An der neuen religiösen Kraft vermochte sich auch eine neue musikalische Kraft zu entfalten; aber eine Eigenkraft, die nur in der Einheit des Menschen ihre Verbindung mit jener hat, nicht aber in dem Bibelworte selbst ihre zureichende Ursache. Die Selbständigkeit, die den Textworten gegenüber gewahrt werden muß, verbietet es schon, eine solche Abhängigkeit anzunehmen. Wir wissen

vielmehr, wie die melodische Grundkraft bei Bach fast ebenso durch die schlechten geistlichen Texte in ihrer Freiheit gehemmt worden ist, wie dies bei Händel der Fall ist durch seine Hineigung zu seinen vielen Opern und deren Arienzopf. Dennoch aber ist Beiden durch alle diese textlichen, wie musikalischen Schwächen ihres Zeitalters ihre urwüchsige, ihre originale, ihre daher ewige Kraft nicht gebrochen und nicht geschmälert worden: die Melodie ist die Wurzel ihrer Kraft. Und diese Wurzel bleibt lebendig und saftkräftig in allen Verzweigungen ihrer Fugenkunst.

Ich kann mir eine Zeit denken, in welcher die Passion Christi ganz anders verstanden, beurteilt und gefühlt wird, als dies heute noch angenommen wird. Dennoch scheint der Gedanke unfafbar, daß der erste Chor der Matthäuspassion, der Schlußchor des ersten Teils, der Schlußchor des ganzen Werkes jemals an der ergreifenden, überwältigenden Kraft das geringste einbüßen könnten, mit der sie heute das Fundament des musikästhetischen Gefühls bilden, seit Mendelsson hundert Jahre nach seiner Schöpfung dieses Werk zur Wiederentdeckung gebracht hat. Es ist schlechthin ästhetische Barbarei, wenn man diesen musikalischen Wert auf den Glaubenswert des Textes gründet.

Unter dieser ästhetischen Gebundenheit leidet die Pflege des doch vielleicht größten unter Bachs Werken, seiner großen Messe in h-moll. Wenn man im ersten Kyrie über der überwältigenden Übermacht des kontrapunktischen Tongewebes die dominierende Kraft der Melodie noch nicht in ihrer Schlichtheit durchfühlt, so bedarf es nur des Hinweises auf das zweite Kyrie, in dem die Melodie einen heroischen Aufschwung annimmt. Und was vermöchte alle Tiefe der harmonischen Webekunst im Crucifixus und im Passus, wenn nicht die Melodie die Oberherrschaft behauptete, wie sie in dieser ganzen großen Fülle seiner Werke, durch alle seine Kantaten, seine Passionsmusiken und alle seine Sonatenwerke hindurchgeht.

Sicherlich ist Glaubensinnigkeit, Glaubensfreudigkeit, wie Glaubenstiefe der Grundzug im Menschen Bach, und

dieser Mensch steckt freilich auch im Künstler. Aber es ist unrichtig, umgekehrt zu sagen, der Künstler stecke im Menschen. Das Genie wächst über den Menschen hinaus. Und Genie ist Bach als Musiker, nicht als Glaubensheld. So beseelt er sich mit seiner melodischen Grundkraft alle Teile der Messe, obwohl diese ihm doch nicht mehr die katholische Urbedeutung hat, wengleich sie damals noch in Leipzig ein Anhängsel des lutherischen Gottesdienstes gewesen ist. *E t r e s u r r e x i t* atmet bei ihm doch schon eine fröhlichere Weltluft, wie auch sein *S a n c t u s* trotz aller sechsstimmigen Großartigkeit eine fromme Schlichtheit hat, bei der alle mittelalterliche Mystik verklungen und verschweicht ist.

Wenn man an einer Probe Bach in der melodischen Innerlichkeit als den Vorläufer *B e e t h o v e n s* andeuten darf, so sei auf das *G e b e t* hingewiesen: „In Deine Hände befehle ich meinen Geist“. Hier ringt Bach schon die Hände im musikalischen Gebete, wie dieses Händeringen des Gebetes die musikalische Grundform Beethovens ist. Und die verbindende Kraft liegt in der Melodie. Gewiß ist diese Melodie hier nur die durchgängige Bachs, aber die Melodie fließt ganz unabhängig vom Text, obwohl der Schein dagegen spricht. Nimmt man aber irgend ein *A d a g i o* aus einer Sonate zur Vergleichung, etwa den *K a n o n* aus der zweiten *V i o l i n s o n a t e*, so erkennt man dasselbe breite Ergehen der Melodie. Während dort aber die Melodie in einem üppigen Schwelgen in sich selbst dahinfließt, krümmt und bäumt sie sich hier zur Ergebung, zur Erhebung. Wir wollten nur darauf hinweisen, daß die Melodie das Rätsel von Bachs Größe in sich enthält, und daß auf ihr die Verbindung beruht, die sein Genius mit den religiösen Texten zu schließen vermochte.

Bei *H ä n d e l* liegt die für die ästhetische Selbständigkeit gefährliche Komplikation mit der religiösen Gebundenheit weit einfacher vor. Erstlich geht er von der Oper aus, und man weiß, daß er ganze Sätze aus seinen vielen Opern auf seine Oratorientexte übertragen hat. Dann aber hat er zumeist dem alten Testament seine Texte ent-

nommen, und sein *Messias* selbst ist überwiegend aus den Prophetenstellen zusammengesetzt. Seine Christlichkeit hat wahrlich darunter nicht gelitten. Die Chöre „Sieh, das ist Gottes Lamm“ und „Wahrlich, er trug unsere Qual“ haben den schweren Ernst und die harte Innigkeit, die den Wert des Leidens zum Schwerpunkte des christlichen Bewußtseins macht. Und diese Innigkeit wird nicht einmal da bei Bach überboten, wo er, wie im ersten Schlußchor, in gewaltigem Drange das Kreuz tragen läßt. Denn hier waltet vielmehr epische Freiheit als Leidensinnigkeit.

Dennoch aber ist der epische Charakter bei Händel überwiegend, wie er dem alten Bunde eigen ist. Daher steht sein „Israel in Ägypten“, in dem die Arien beinah verschwinden, hinter nicht allein der Übermacht, sondern auch der Überzahl der Chöre, als sein höchstes Werk da. Alle seine Erhabenheit ertönt in dem Doppelchor: „Und die Kinder Israels schrien in ihrer harten Knechtschaft.“ Und dagegen klingt sein Humor, wie in seinen vielen Pastorale, in dem Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin, gleich wie ein Hirt“. Und beide Stimmungen vereinigen sich in dem Gegensatz seiner Trauerchöre mit seinen Triumphchören, wie dem bekannten: „Seht er kommt, mit Sieg gekrönt“. Immer durchwirken sich bei ihm die Motive des Erhabenen und des Humors.

Im einzelnen Satze führt er das Erhabene jedoch zu höchster Vollendung. Denn wenn vielleicht nicht überhaupt sein *Halleluja*, so ist doch wohl das daran angeschlossene *Amen* auch von Bach nicht übertroffen worden. Vielleicht darf es als Vorbild für das *Amen* in *Beethovens* *missa solemnis* bezeichnet werden.

Die Frage drängt sich auf: Wo finden wir das Moment des Humors bei Bach? Nicht in den Kaffeekantaten und ähnlichen Gelegenheitswerken, bei deren Vorführung man ein nicht unbedenkliches Spiel mit der Bachschen Größe treibt. Auch darin ist der Humor nicht zu erkennen, wie die falschen Zeugen in der Matthäuspassion auftreten, und „Gegrüßet seist du, Christus“ doppelzünftig singen, noch etwa im Unisono:

„Barrabas“, und ähnlichen Zeichen seiner gewaltigen Charakteristik.

Vielmehr erweist sich sein Humor in der menschlichen Szenerie, mit der er die dogmatische Gestalt des Glaubens umflieht, wie in dem Madrigal: „Ich will bei meinem Jesu wachen . . . so schlafen unsere Sünden ein“. Wenn er sich aller Erhabenheit seiner Kontrapunktik entäußert, wenn er die Worte des Evangeliums im ausgesponnenen Rezitativ durchführt, wenn er die einzelnen Wendungen der Leidensgeschichte in individualisierendem Ausdruck und in individualisierender Begleitung, wie Christus überall durch das Streichquartett, hindurchführt, so wendet sich seine Phantasie ab von der erhabenen Welterlösung, versenkt sich in die kleinen Züge dieser Veranstaltung, und ergießt dabei alle seine lyrische Kraft: das was man bei Bach lyrisch zu nennen pflegt, das ist sein Humor. Diese Wahrhaftigkeit der Hingebung an den auszudrückenden Gedanken in seinen kleinen Verbindungsgliedern, diese Innigkeit, welche nicht von der Glaubensstarrheit eingegeben sein kann, welche auch nicht auf dem erhabenen Können einherstolziert, die vielmehr aus dem Urquell der melodischen Kraft entspringt, in ihr besteht das Moment des Humors bei Bach.

Und gerade bei ihm erweist es sich als ein Moment im Begriffe des Schönen. Es breitet sich nicht zu einer selbstständigen Form aus; es findet sein Genügen darin, in denselben Stoff sich zu versenken, der in seiner Ganzheit erhaben ist, und in Erhabenheit dargestellt wird; in seinen einzelnen Zügen jedoch, wie jedes göttliche Menschenwerk, der Menschenliebe des Künstlers bedürftig bleibt. Daher wird man vergeblich nach Spuren des Zweifels bei Bach suchen; ihre Stelle nimmt eben die Liebe des Humors ein, welche daher auch an keiner textlichen Geschmacklosigkeit Anstand zu nehmen braucht. Aus solcher Einsicht dürfte auch das moderne Unbehagen an seinen Arien zu berichtigen sein.

Das Oratorium geht zu Haydn und Mozart weiter. Man weiß, wie aufrichtig der ältere Meister von dem jüngern sich als beeinflußt bekannte. Es liegt eine geschichtliche Bedeutsamkeit in der Tatsache, daß Mozart mit dem Requiem

sein Wunderleben abgeschlossen hat. Das *Recordare* mit den neuen Dissonanzen seines Eingangs steht im Einklang mit der neuen letzten Form seines Schaffens. Und seine ganze Antithetik des Schönen offenbart sich auch hier in dem Gegensatz des *dies irae* und des *inter oves locum praesta*. Aber alle Schrecken der Hölle werden hier von der melodischen Grundkraft, die immer die des Humors ist, übertönt. Ein heiliger Frieden waltet in diesem Gedächtnis der Ewigkeit.

Einen neuen Charakter hat Haydn dem Oratorium gegeben. Der neue Geist eines neuen Weltalters bricht mit ihm in der Musik an: die *Natur* tritt gleichsam an die Stelle der Gottheit in das religiöse Oratorium ein. Die *Schöpfung* selbst ist nur die Einheit der *Jahreszeiten*. Und doch ist eine wahrhafte Frömmigkeit unverkennbar in diesen ewigen Jugendwerken. Nicht auf der Erhabenheit des Akkordes, mit dem das Licht eintritt, noch in allen den großen Chören erhabener Kraft ist diese religiöse Wahrhaftigkeit begründet, sondern in der schlichten Klarheit, mit der, ohne Vermittlung der Dogmatik, das Göttliche und das Menschliche in natürliche Verbindung treten.

Und doch wird das Menschliche niemals in das Genrehafte herabgezogen. Beim *Spinnerlied* selbst ergreift uns die Ballade von der *Liebe*. Die Liebe wird bei ihm der Mittelpunkt des Oratoriums. Daher tritt die Liebe Christi zurück, nur die Liebe Gottes paart sich mit der Menschenliebe. Und so lange Menschen singen werden, wird den Zauber individueller Kraft bewahren, wie Haydn gesungen hat „*Welch' ein Glück ist treue Liebe*“. Auch hier führen geheimnisvolle Fäden zu Beethovens „*Welch ein Augenblick*“ im Finale des *Fidelio* hinüber. Wie im Spiel, hat sich so der Grundcharakter des Oratoriums verändert.

Auch die *Natur* ist jetzt in den Mittelpunkt getreten. Es kommt uns keineswegs etwa hierfür auf die Naturschilderungen an, in denen sich Haydn in den Arien, wie in der Begleitung, nicht genügen kann, sondern der wahrhafte Natursinn, der Sinn für die Naturschönheit, für die Offen-

barung der Schönheit in der Natur ist es, der die Kompositionsweise Haydns auszeichnet. Nicht der *Weinchor* legt so sehr Zeugnis dafür ab, wie die Arie, in der die Sonne aufgeht, und daher auch der große Chor, in dem die Schöpfung verherrlicht wird.

Beethoven bildet einen neuen Wendepunkt in der Entwicklung des Oratoriums; verdiente *Mendelssohn* nicht die Anerkennung eines Eigentons in ihr, und auch *Brahms* in seinem Deutschen Requiem, so müßte man wohl sagen, im Abschlusse seiner Geschichte. Seine innere Differenz von Bach konnte nicht unbemerkt bleiben; fraglich ist aber, ob sie richtig abgeschätzt wird. Die Religiosität Beethovens nämlich steht nicht im geringsten tiefer als diejenige Bachs; sie ist nur bei dem Katholiken protestantischer geworden, nämlich freier, von der Menschheit Warte aus zu dem Göttlichen empor schauend. Katholik ist er, wie er *ex Maria virgine* mit den Geigen begleitet. Aber wie er den Schwerpunkt des *Credo* in das schlichte Wort: *et homo factus est* legt, und wie er sich in Seligkeit über dieses Wort vom Menschen wiegt, nur dadurch konnte er in dem Schrei der auseinandergelegten Stimmen im *Passus* selbst Bach übertreffen.

Beachtenswert ist auch sein Verhalten zu den Grundworten der Erlösung und der Vergebung der Sünden. Während Bach vielleicht sein Höchstes gibt in dem Doppelchor *Et expecto* mit dem wunderbaren Adagio in *remissionem peccatorum*, so geht Beethoven darüber kühn hinweg, nur von der Baßstimme läßt er es aussprechen. Dagegen legt er den Schwerpunkt auf die gewaltigste Fuge, in der er den Umfang der menschlichen Stimme zu übermessen droht: *et vitam venturi saeculi*. Es dürfte nicht grundlos scheinen, wenn man in diesem unendlichen Aufstieg nicht sowohl den in das Jenseits als vielmehr den zum ewigen Fortschritte der messianischen Menschheit zu vernehmen glaubt.

Und alle diese Erhabenheit scheint übertroffen zu werden von dem *Benedictus*, über dem, wie aus Himmelhöhen, die wunderbare Geige erklingt, welche in einem großen

Eingang diesen Satz eingeführt hat, die tiefste Tiefe Beethoven'scher Melodik und die schlichteste Innigkeit seines weltfreudigen, menschenfreundlichen Humors. Dieser Humor ist noch Haydn'schen Blutes, während sein eigener Humor, wie ihn sein Scherzo zur Erscheinung bringt, in dem Tenoreinsatz: *Et resurrexit* schon deutlich hervortritt.

Die volle Schönheit der Diktion auf der Verbindung erhabenster Kontrapunktik mit der schlichten Innigkeit des Humors der Melodie beruhend, ist in dem *Kyrie* erreicht. Und hier wieder ist eine Analogie zu Bach bemerkbar im Soloquartett *Christe eleison*, besonders in seinem Abschlusse im Sopran. Beethoven hat auch hier den Gipfel erklimmen, und es kann fraglich erscheinen, ob nicht auch seinen eigenen.

10. Das Drama und die Möglichkeit eines Musikdramas.

Das Oratorium hat zur Oper geführt, in Deutschland, wie schon in Italien. Hat doch nur die textliche Stoffart den ursprünglichen Unterschied unter beiden Kunstformen gebildet. Nun aber haben wir hier nicht auf die Geschichte der Oper unsern Blick zu heften, denn wir müssen vom ästhetischen Begriffe des Dramas aus an die Oper, an ihre Möglichkeit herantreten. Wir haben uns von der Eigenart des Dramas durchdringen wollen, und haben demgemäß den Begriff der Handlung nicht gefunden in ihrer Abwicklung auf der Schaubühne, sondern vielmehr in derjenigen Einheit der Handlung, welche die Einheit des Menschen zur Voraussetzung hat, und welche diese Voraussetzung verknüpft mit der Einheit des Zuschauers.

Der tiefste Begriff der Ethik, die Einheit des Menschen, wird sonach zur stofflichen, nein, auch zur methodischen Voraussetzung an diesem Stoffe für die neue Einheit der dramatischen Handlung und des dramatischen Selbst. Es bedarf wahrlich aller begrifflichen Dialektik, um dieses

tiefste Problem der Kunst, dieses tiefste Problem, welches der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen gestellt wird, in Behandlung zu nehmen. Es läßt sich schon verstehen, daß es nur Einen Äschylus, nur Einen Shakespeare in der ganzen Geschichte des Dramas gibt.

Und nun kommt die Musik, und will singen lassen, was sich kaum mit den schärfsten Waffen der Begriffskunst zur Ausführung bringen läßt. Wie billig ist der Spott über die Arien, die den Gang der dramatischen Handlung unterbrechen sollen: als ob Monologe ihn im Drama unterbrächen; während man seiner selbst spottet, und weiß nicht wie, wenn doch des Einzelgesanges und des Duettsingens kein Ende ist bei den Opern, die etwas anderes sein sollen.

Nicht in den musikalischen Formen und ihrer Mischung in der Oper liegt die Schwierigkeit für ihre Gemäßheit zum Drama, sondern in nichts geringerem als in der Differenz der Tonbegriffsgefühlssprache und der Wortbegriffsgefühlssprache. Das Drama hat sich vor der Gefahr zu schützen, daß es nicht in Prosa übergehe: so übermächtig dringt die Forderung der Dialektik auf die Entfaltung der Handlung ein. Und das reine Gefühl muß hier immer durchdrungen bleiben von den stürmischen Wechselfällen dieser gedanklichen Erschütterungen, die mit aller begrifflichen Genauigkeit klargestellt werden müssen.

Welche Gefahr entsteht nun erst vor diesem Beginnen für die Musik. Sie muß eine andere Klarstellung anstreben. Wie sehr hat sie sich aber auf dem ihr gewiesenen Wege vor der Seichtigkeit des Schwulstes zu hüten, die durch impulsives Gebaren zwar verdeckt, aber für das echte Gefühl nicht getilgt werden kann. Hier wird der Sinn des Dramas verkehrt. Dramatisch lernt man es nennen, wenn aufregende Sachen auf der Bühne vorgehen, und wenn heldenmäßige Gestalten tiefsinnige Possen aufführen. Man hat es zwar, wie man meint, überwunden, daß viel passieren müsse, wenn etwas dramatisch sein solle, aber man ist nicht zu der positiven Forderung vorgedrungen, durch welche die Haupt- und Staatsaktionen ersetzt werden müssen. Und es gibt ein durchschlagendes Symptom für diesen Mangel an dramatischer Einsicht: es

besteht darin, daß die Liebe aufhört, eine Episode zu sein, sondern das ganze inhaltliche Problem des Dramas wird.

Shakespeare hat Romeo und Julie geschrieben. Aber hier hat sich nur scheinbar der Gegenstand verwandelt. Die Liebe der beiden ist nur ein Ausschnitt aus der allgemeinen Kriegsgeschichte der italienischen Familien. Sie bleibt also eigentlich doch Episode, weil sie in diesem Rahmen nur einen größern Spielraum einnimmt. Und dann konnte Shakespeare doch so viel Beiwerk diesen beiden Personen, ihrem Geschlechtscharakter gemäß, geben, daß der episodische Charakter trotz dem traurigen Ausgang nicht in den falschen Schein des Heroismus gerückt wird. Beide bleiben Kinder, die mit der Liebe spielen. Aber dieses Spiel ist ihre Tragödie. Denn nur der Zufall und die Überklugheit des besten, satzenreichsten Priesters bringt das Unglück über ihr Leben. In diesem traurigen Ende besteht aber die Tragik dieses Lebens, dieses Lebensspiels nicht. Es ist vielmehr wiederum der Zwiespalt im menschlichen Individuum mit seinem Zusammenhange in der Familie, hier in der Stadtfamilie.

Die Oper muß daher methodisch auf Ebenbürtigkeit mit dem Drama verzichten. Sie kann nicht philosophieren, sie darf auch keine immanente Philosophie in sich tragen, wie die Tragödie allerdings in ausgeprägter Weise dies tun muß. Nach diesem kurzen methodischen Worte dürfen wir die Bestrebungen des sogenannten Musikdramas außer Betracht lassen, und uns nur an die klassischen Formen der Oper halten.

11. Die Oper Glucks.

Wir werden sehen, daß die Oper Mozarts eine ideale Vollendung darstellt, die in der bisherigen Geschichte einzig dasteht. An welchen Namen aber können wir nun die andere Gestalt der Oper anknüpfen, die wir, so viele der Mitarbeiter an ihr sind, in der Hauptsache dennoch vereinigen können, um sie alle von Mozart zu unterscheiden. Welcher Name vertritt die von Mozart unterschiedene Oper?

Es dürfte sich auch historisch rechtfertigen, daß Gluck, der typische Vertreter der neuen Oper, der Vertreter dieses Typus überhaupt sei. In seiner Widmung der *Alceste* spricht er die Grundsätze der neuen dramatischen Komposition aus, welche den innern Zusammenhang von Ton und Wort betreffen. Dieser richtige Gedanke ist verhängnisvoll geworden. Dürfte er so verstanden werden, daß die Komposition von dem einzelnen Worte, an das sie sich anzuschmiegen hat, durchaus abhängig würde, so würde die Komposition ihre Reinheit preisgeben; mit anderen Worten, das ganze Problem würde hinfällig. Der Sinn muß daher ein ganz anderer sein, bei dem die Freiheit des musikalischen Schaffens unbeschränkt und unversehrt bleibt.

So hat Gluck seinen Grundsatz verstanden, und so hat er sein Reformwerk durchgeführt. Dem allgemeinen Sinne des poetischen Satzes hat er seinen musikalischen Satz weniger untergeleget als übergebaut. Kundige sagen, daß sein theoretisches Vermögen engere Grenzen gehabt habe; gleichviel, es wäre auch dies seiner Eigenart nur zu Statten gekommen. In seinem Schaffen sprüht die unerschöpfliche Kraft der Melodie. Und nur weil er diesen ursprünglichen Quell in sich fühlte, konnte er seine Reform beginnen. Er brauchte die Gefahr der Pedanterie nicht zu scheuen, die die Vorschrift bedroht, gleichsam eine interlineare Musik zu machen.

Auf dieser seiner melodischen Grundkraft beruht der neue Zusammenhang, den er mit dem Libretto herstellte, beruht sein großes Reformwerk, zu dem er schritt, nachdem er zwanzig Jahre lang italienische Opern komponiert hatte. In allen seinen Opern des neuen Stils ist nur die *Liebe* das Sujet. Aber es ist nicht die Geschlechtsliebe, mit der Glorie und der Dornenkrone des Schicksals; es ist auch nicht etwa die Liebe, als ein ererbtes Verhängnis, geschweige als Krankheit oder Zauberei — die *Armidä* kommt dagegen nicht in Betracht —; sondern es ist durchgängig die verklärte, die erhöhte Liebe, die im Bunde mit anderen Tugenden sich bewährt.

Ist doch das erste dieser Werke der *Orpheus*, der seine Eurydike aus der Unterwelt durch seine Liebe erlöst,

und dem die Götter es nicht entgelten lassen, daß er der letzten Versuchung nicht zu widerstehen vermag.

Dasselbe Thema behandelt die *Alceste*, die modernste Tragödie des *Euripides*, in der die Gattin für den Gatten in den Tod geht. Ebenso sind es die Verzweigungen der Liebe, welche *Iphigenie in Aulis* bewegen. Die Opferung der Tochter auf dem Altar des Vaterlandes erregt die Mutterliebe, und entzündet den Haß der *Klytemnestra* gegen *Agamemnon*.

Und in der *Iphigenie in Tauris* tritt die Liebe des *Thoas* zurück gegen die Freundschaft, welche *Orest* und *Pylades* verbindet, und gegen die Liebe der Schwester zum Bruder. Wenn Liebe im tiefsten Sinne die Idealisierung des Weibes bedeutet, so stellt die Gestalt der *Iphigenia* das Ideal der Liebe dar, welches durch *Goethe* unser Weltalter mit der Antike vermählt hat. Es ist bedeutsam, es enthält die schärfste Mahnung, daß durch diese Verklärung der Liebe die deutsche Reform der Oper durch *Gluck* vollzogen wurde.

Und wie steht diese Oper zum Drama? Wenn man heutzutage *Gluck* kennt, wenn nicht die geschäftliche Spekulation unter falschem Nationalismus die Leitung unseres Theaterwesens in der Hand hätte, so wäre die Verirrung nicht möglich, welche seit Jahrzehnten die deutsche Oper verheert. Fehlt es etwa an den Szenen und ihrer musikalischen Gestaltung, welche der allgemeine Sprachgebrauch als dramatische bezeichnet? Schon der *Orpheus* ist durch solche ausgezeichnet; es genügt dafür nur an den *Furienchor* zu denken und etwa an den *Skythentanz*; innerlich aber an den Dialog zwischen den Liebenden.

Mächtiger wird die äußere dramatische Gestaltung in der *Alceste*, in der Kampfszene zwischen *Admet* und *Herakles*, wie ferner in der *Iphigenia in Aulis* in dem Sturm der *Klytemnestra*, und endlich tief innerlich in dem Wettstreit um den Tod für das Ideal der Freundschaft zwischen *Orest* und *Pylades*. Was man gemeinhin dramatisch nennt, ist in allen diesen unvergänglichen Opern *Glucks*, die sicherlich wieder lebendige Schätze des musikali-

schen Bewußtseins werden müssen, in einer Mächtigkeit zu Tage getreten, wie es vorher nicht geschehen war, und wie es auch allem gegenüber, was nachgefolgt ist, an der Kraft seiner Eigenart nichts eingebüßt hat. Wie alles wahrhaft Individuelle und Originale, ist auch Gluck unübertrefflich und ewig.

Dennoch ergibt es sich aus unserer Bestimmung des Dramas, daß diese herrlichen Opern keineswegs Dramen sind. Was sind sie denn, als Opern? Sie sind lyrische Opern. Auch dieser Ausdruck ist ja nur eine Metapher. Die Lyrik gehört der Poesie an, nicht der Musik. Aber die Oper erstrebt eine Verbindung mit der Poesie. Diese Verbindung vollzieht Gluck mit der Lyrik. Nicht mit der Epik; das tut das Oratorium, welches an seinem Teile wahrlich doch auch reich genug an dramatischer Gestaltung bei Händel und auch bei Bach ist. Dennoch ist das Oratorium die Verbindung mit dem Epos.

So strebt Gluck aus den falschen und unklaren Verbindungen, welche die frühere Oper mit der Poesie einging, zu einer wahrhaften Vereinigung, deren Möglichkeit er in dem Charakter der Lyrik erkannte. Die lyrische Liebe war aber im antiken Drama bereits zu einer modernen Verklärung gekommen. Euripides hat nicht durchaus und in jedem Sinne die Verdammung des Aristophanes verdient. Diese Idealisierung der Liebe wird das Bindemittel für Gluck.

Und diesem Bindemittel entsprach seine musikalische Grundkraft, als die wir die Melodie erkannten. Ihm fehlt es gewiß nicht an der Kraft und Eigenart orchestraler Effekte. Sie sind oftmals um so eindringender, als sie von den Geigen oder Bratschen allein erzielt werden. Und ebenso wenig fehlt es an der erschütternden Macht gewaltiger orchestraler Begleitung. Dennoch liegt sein Zentrum in seiner lyrischen Melodie, ebenso im Orpheus, wie in den Iphigenien.

Und diese lyrische Melodik bestimmt und beherrscht alle nachfolgende Oper, eine einzige Weise ausgenommen. Daher ist die Arie, welche das Oratorium geschaffen hat, eine notwendige Form der Oper: sie trägt den lyrischen Charakter in sich. Ihre Ausgestaltung ist das Ensemble,

welches ebenfalls wiederum wichtiger für die Oper ist als das Duett, weil es den Chor gleichsam in die Aktion einordnet, und weil es die musikalische Gestaltungsaufgabe erhöht. Das letztere Moment muß immer für die Oper den Ausschlag geben. Aber auch das Duett wurzelt in der Melodie, welche sich daher im Wechselgesang wiederholt.

Wenn dagegen die Melodie dem Gesange entrückt und etwa in das Orchester gelegt wird, so wird es zur unvermeidlichen Folge, daß der Gesang zum Rezitativ verschrumpft. Das Rezitativ soll gleichsam das Präludium der Arie sein. Jetzt aber trägt das Rezitativ, dem der Kopf der Arie abgeschlagen ist, die Melodie zu Grabe. Melodie und Ensemble gehören zusammen, sie sind die Grundformen der Oper. Das Orchester ist entweder selbständig, oder es ist Begleitung. Wenn es Begleitung ist, darf es nicht selbständig sein wollen. Denn die Tonmalerei kann nicht seine eigentliche Aufgabe werden; das wäre immer nur Begleitung. Der eigentliche Inhalt aber, der gesungen wird, muß die Melodie sein. Sie ist die lyrische Musik.

Handlung ist nicht Sache der Musik; dazu ist allein das Drama da, und zwar in der ganzen Schwere seiner einzigen Aufgabe, für die es das ganze Schlachtfeld der begrifflichen Erkenntnis in Gebrauch zu setzen hat, für die es sich nicht an die Gefühlssprache der Musik hingeben darf. Bei der Handlung dreht es sich um die Einheit der Handlung in der Einheit der sittlichen Person.

Auch darauf noch sei hingewiesen, daß die Oper schon deshalb lyrisch sein muß, weil sie nicht episch sein darf. Sie darf dies schon deswegen nicht sein, weil das Epos noch keinen Unterschied macht zwischen Göttern und Menschen: das allein ist entscheidend genug; denn wo immer eine Art von Handlung in Frage tritt, da muß es sich um den sittlichen Menschen drehen. Dieser Drehpunkt des Dramas wird jedoch verrückt, wenn Götter Schufte sind, wie Menschen. Das können sie im Epos sein, innerhalb dessen keine frivole Kritik an die Macht der Götter heranreicht. Im Drama dagegen dürfen die Götter die Sittlichkeit nicht verletzen, um so weniger, als dies ja nicht einmal die Menschen

tun dürfen. Und die Menschen haben auch nicht mehr den epischen Vorwand, daß sie für ihre Taten und Mißtaten den Freibrief des Schicksals haben.

Endlich darf das Drama, als Oper, auch deshalb nicht episch sein, weil das Epos immer den z y k l i s c h e n Charakter hat. Sein Thema ist unerschöpflich; es fließt daher über seine Grenzen hinaus. Das Drama dagegen erfordert die Einheit der Handlung. Und jede sonstige Einheit mag Schablone sein, die des Ortes, wie die der Zeit: die der Handlung aber ist es nicht; sie ist der Grundbegriff des Dramas, ebenso wie der der Einheit des dramatischen Subjektes.

Die Trilogie bildet nicht etwa davon eine Ausnahme; denn in ihr vollzieht sich die Vollendung der Einheit der Handlung. Sie kann daher mit der zyklischen Einheit nicht verwechselt werden, die überhaupt nicht zu Ende kommt. Die dramatische Trilogie dagegen kommt zum Abschluß der Versöhnung, und sie kommt nur durch die Trilogie zur Einheit der Handlung.

Der Fortsetzer Glucks ist kein Geringerer als Beethoven in seinem *Fidelio*. Und es ist gewiß nicht zufällig, daß er zu seiner einzigen Oper den Gedanken der *Alceste* aufnimmt. Es braucht heute nicht gesagt zu werden, wie reich der *Fidelio* an sogenannten dramatischen Szenen ist. Selbst die Überreizung des Tages bleibt nicht gefühllos bei dem Eintritt *Leonorens*: t ö d t' erst sein Weib. Dennoch ist der *Fidelio* nur eine lyrische Oper im Stile Glucks. Und zu dieser Lyrik gehört es, daß alle modernen Probleme in Mitwirkung gezogen werden, die hinterlistige Gewalt der herrschenden Mächte, die im Optimismus der Politik besiegt wird: „Es sucht der Bruder seine Brüder“. Das Zeitalter der Revolution erhebt seine Stimme. Aber der alte Humor stellt sich der Tyrannenwut entgegen. So tritt die prächtige Gestalt *Roccos* in aller ihrer Biederkeit hervor. Und selbst ein neuer Humor taucht auf in der irrenden Liebe der *Marzeline*. Dieses Nebenmotiv ändert nichts an der Hauptsache, an der alles Interesse hängt.

Das Finale des Fidelio ist ganz im Stile der Neunten Symphonie gebaut. Und wie dort auch der Gedanke lautet: „Wem der große Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu sein“, so heißt es hier: „Wer ein holdes Weib errungen“. Und der Jubel hat denselben heroischen, dithyrambischen Aufschwung. Die Lyrik ist die Seele dieser Oper, trotzdem in den Chören der Gefangenen die Weltbühne sich aufrollt.

12. Die Oper Mozarts.

So müßte man Gluck zum einzigen Typus der Oper machen, müßte die Oper nur als lyrische Oper anerkennen, wenn nicht nach ihm, und in der Tiefe von ihm angeregt, Mozart erstanden wäre.

Zum 150 jährigen Geburtstage Mozarts habe ich versucht, sein Gedächtnis durch den Nachweis zu feiern, daß seine Opern dramatische Opern sind. Es ist schon charakteristisch, daß er nicht auf eigene Hand Dramatiker wurde, geschweige so allein es werden zu können vermeinte. Vielmehr ist er hierin dem Typus des modernen Dramas gefolgt. In einer Zeit, in der ein Voltaire Shakespeare nicht erkannte, hat ihn Mozart erkannt. Volle Kongenialität hat sich hierin bezeugt. Es wäre ebenso schier unmöglich gewesen, wie es ein Unglück geworden wäre, wenn ein Geringerer diese Übertragung hätte planen können.

Wie ist es zu verstehen, daß sie Mozart gelungen ist? Wie ist dies bei der Strenge des Begriffs zu verstehen, die wir der dramatischen Handlung, der dramatischen Einheit zuerteilt haben? Mozart konnte sich doch der begrifflichen Erkenntnis nicht bedienen, über die Shakespeare verfügen mußte, um über die Jahrtausende hinweg Äschylus die Hand zu reichen.

Indessen hat Shakespeare nicht allein Äschylus die Hand gereicht, sondern zugleich auch dem Aristophanes. Sollte etwa darin der Ausweg bestehen, der für Mozart sich eröffnen konnte? Indessen scheint sich hier die Schwierigkeit nur noch zu steigern. Auch Aristophanes arbeitet mit dem

ganzen Apparat der begrifflichen Kultur. Auch sein Drama, auch die Verbindung, welche Shakespeare mit der *K o m ö d i e* eingeht, mußte für Mozart unzugänglich bleiben, wenn anders die Einheit der Handlung und die des dramatischen Subjektes die begriffliche Erkenntnis zur Unterlage hat. Wie konnte, wie mußte Mozart es anfangen, um dennoch die Kongenialität mit Shakespeare, die in ihm zur Produktivität erwachte, endlich durchzuführen, nachdem auch er von seiner Wunderkindheit an zahlreiche italienische Opern geschrieben hatte?

Das Wesen des Genies ist es, daß es in allen seinen Werken und Entwürfen sich nicht an die traditionellen Formen der Kunstarten fesselt, in denen es seine Mission zu erfüllen hat. Indem Mozart von der italienischen Oper sich loslöste, ohne sich von Gluck abhängig zu machen, hob er zuvörderst den Unterschied für sein Schaffen auf, der zwischen der *o p e r a s e r i a* und der *o p e r a b u f f a* bestehend war. Und indem er nun die Probleme und Stilweisen dieser beiden Opernarten in seiner neuen Oper zu verschmelzen suchte, blieb er ebenso wenig bei der *o p e r a b u f f a* stehen, wie etwa bei der Komödie. Das war es ja eben, was er in Shakespeare erkannte: nicht schlechthin die Vereinigung der beiden dramatischen Stoffarten und ihrer Handlungsweisen, sondern die *M i s c h u n g d e r b e i d e r s e i t i g e n M o t i v e*. Er wollte ebenso wenig eine Komödie, wie etwa gar eine Tragödie machen. Er wollte nicht mehr ein Drama in Musik setzen, sondern eine neue Oper schaffen. Wie konnte er sie schaffen, wenn er von den beiden Formen des Dramas absehen, an die Shakespearesche Mischung der dramatischen Motive sich halten wollte? Diese blieben doch immer noch Motive des Dramas; wie konnte er sie aber in Motive der Oper verwandeln?

Hier geschah die Verwandlung, welche nur das Genie vollbringen konnte. Er ging ab von der Antinomie zwischen dem Tragischen und dem Komischen, und er ging zurück auf die Urmomente des Schönen im Erhabenen und im Humor.

Wir kommen hier sogleich auf eine schwierige Frage. Gibt es überhaupt das Komische für die

Musik? Die Beantwortung dieser Frage erfordert die Strenge im Begriffe der Reinheit des Gefühls. Die Reinheit ist das methodische Mittel und zugleich das Zeugnis der Vollendung. Es ist die Frage, ob man in beiderlei Sinn der Reinheit gerecht wird, wenn man die Komik der Musik freigibt.

Wir wollen nicht unbillig werden gegen Rossini, der in seinem nationalen Geiste die opera buffa erhöht hat. Aber wir brauchen dies um so weniger zu befürchten, als wir ihn schon vielleicht in Abhängigkeit von Mozart denken dürfen. Er verschmäht die äußerlichen Mittel der Bizarrerie, die er der Situationskomik überläßt. Und wenn man nur an „Seht doch den Bartolo“ denkt, so wird es unverkennbar, daß hier reine schmelzende Melodie wirksam wird. Und eine komische Hauptstelle „buona sera“ ist unter Veränderung des Tempos und des Rhythmus zu einer sehr feierlichen Anwendung gelangt für eine Situation, die man für sehr tragisch zu halten pflegt. So ist also nicht einmal Rossini dafür heranzuziehen, daß die Musik einen eigenen Stil für das Komische aufbringen könnte. Anders steht es mit grotesken Verzerrungen, die aus den Grenzen des Schönen herausfallen.

Mozart hat für seine Musik das Komische fallen, an seine Stelle aber den Humor treten lassen. Osmin wird als Bühnengestalt zu einer komischen Figur, keineswegs aber in seiner musikalischen Gestaltung. Da nimmt er den Anflug des Erhabenen, wenn er in dem Affekte schwelgt „Ha, wie will ich triumphieren“, und er tritt in das Zeichen des Humors ein mit der Arie: „Mich betrügt man nicht“.

Ebenso wird Leporello niemals eine komische Figur, nicht einmal Masetto wird dies, weil ihn davor die Zärtlichkeit Zerlinens schützt. Und Leporello bleibt immer die Kontrastfigur seines Ritters, die niemals in Lächerlichkeit versinken kann. Wenn er den Geisterschritt des steinernen Gastes ankündigt, so klingt sein „Tapp, tapp“ nichts weniger als täppisch, so wenig als das Schlottern seiner Gebeine etwa an Polonius erinnern kann. „Weh, o weh, das sind Mirakel“ ruft er aus; und wer das

zu rufen hat, der kann nimmermehr eine komische Figur sein; der steht im Höhenfluge des Schönen, unter dessen dem Erhabenen gleichwertigen Momente des Humors.

Oder wäre etwa *Papageno* eine komische Figur? Wem erzittert das Herz nicht, wenn er sein Glöckchen ertönen läßt? Das *Seccorezitativ* allenfalls könnte in jener Richtung vernommen werden, wo aber *Papageno* zu *singen* hat, da waltet die eindeutige Kraft der Melodie. Er ist auch ohne seine Vogelsymbolik der Mensch, das Kind der Natur. So duettiert er mit seiner *Papagena*: „Es ist das höchste der Gefühle“. Dieses Duett ist der Triumphgesang der Naivität der Liebe. Und diese Liebe und dieser Humor weicht nicht zurück vor dem freiwilligen Ende: „Weil mich nichts zurückhält, fahre hin du schnöde Welt“. So vermag der Humor enden zu wollen, nicht aber eine komische Figur.

Ist nun aber etwa *Figaros Hochzeit* eine komische Oper, weil in ihr alle Figuren, vielleicht mit einziger Ausnahme der *Susanne*, zu komischen Figuren zu werden scheinen? Sie sind es in Wahrheit alle nicht; der *Graf* so wenig, wie die *Gräfin*. Über sie alle ist der Zauberschleier des himmlischen Humors ausgebreitet. Er schlichtet allen häuslichen Zwist, er tilgt und sühnt alle häuslichen Sünden. „O Engel, verzeih mir“, mit dieser schlichten, mit dieser Mozartschen Melodie heiligster Süße wird Versöhnung, wird Lösung von allen Erdensünden gefeiert.

Hier herrscht der Humor in jeder Figur und in jeder Note. Die am meisten komischen Szenen aber selbst werden niemals in einer Verzerrung gesungen, von der die komische Behandlung nicht frei werden könnte. *Basilio* selbst singt nicht komisch, er begleitet nur mit komischen Gesten. Höchstens kann man die komische Stimmung, wie in dem Terzett „was ich sagte von dem Pagen“ in dem Übergang ins Rezitativische finden. Diese Preisgabe der reinen Melodie kann als ein Zeichen des Komischen gelten. Aber auch hier rettet das *Ensemble* schon vor dem Rudiment der *opera buffa*.

Man kann es besonders im *Don Juan* bemerken, wie Mozart den komischen Eigenton seiner Musik versagt. Zwar neigt das *Ständchen* offenbar zur dramatischen

Komik hin, dennoch aber hält es sich durchaus noch auf der melodischen Höhe. Und indem Don Juan mit der Elvira seinen Spott treibt, läßt er Leporello die komisch wirkenden Gesten machen, er aber singt im feierlichsten Tone der Melodie: „Elvira, Du geliebte, die ich so tief betrübte“. Er treibt seinen Spott mit Elvira, nimmermehr aber verspottet er die Liebe. Das würde er tun, wenn er in eine verzerrte Melodik geraten müßte, um komisch werden zu können. Vielmehr bleibt er in der Ätherhöhe des Humors, vor der auch selbst die Liebe sich ergeben muß. Der Humor aber singt feierlich und erhaben, wie wenn es heiligster Ernst wäre, um was es sich handelt. Es ist auch feierlicher Ernst; denn wo er seines Amtes waltet, da steht das Schöne auf dem Spiele, also der feierlichste Ernst der Kunst. So hat Mozart das Komische durch den Humor bewältigt.

Von besonderer Wichtigkeit ist in dieser Hinsicht noch das große Sextett im Don Juan. Wer ist hier die komische Figur? Etwa Leporello? Freilich stellt er die komische Situation mit anschaulicher Plastik dar. Sein Gesang aber: „Ach habt Erbarmen mit mir Armen“, ist auf diesen Text abgestimmt, und wirkt daher keineswegs komisch. Auch hier bleibt Mozart in der Reinheit der feierlichen Melodie. Aber die Frage ist fortzusetzen: Wer ist eigentlich die komische Figur hier?

Bei der Entlarvung Leporellos sind die Umstehenden alle nicht etwa komisch enttäuscht, sondern beschämt und entrüstet. „Himmel, Leporello! welch neu Verbrechen!“ Nicht Elvira allein, sondern auch Donna Anna dürfte betroffen sein. Auch sie ist nicht unversehrt geblieben von den Pfeilen Don Juans. Welcher tiefere Sinn der ganzen Geschichte enthüllt sich sonach hier? Wird nicht dennoch also Spott getrieben mit der Liebe, wenn doch die edelsten Frauen mit ihrer Liebe bloßgestellt werden?

Hier kommen wir zur höchsten Stufe des Humors, die Mozart erstiegen, auf der er seine Geistesgemeinschaft mit Shakespeare besiegelt hat. Wie dieser auch die Liebe, wie alles Tun und Dichten des Menschenherzens, vor den Richterstuhl seines Humors geladen

hat, so hat auch Mozart nicht nur die Schmerzen der Liebe besungen und ihre Freuden, sondern er hat sie auch mit seinem Humor durchleuchtet. Und in diesem Lichte erscheinen nicht nur die Taten Don Juans weniger sträflich, sondern auch die der Frauenherzen weniger heroisch.

Diesen Höhepunkt seines Schaffens bildet *Così fan tutte*. Nicht Spott wird hier mit der Liebe getrieben. Aber der Humor ergießt sich über alle diese Ritterlichkeit des Menschenlebens. Spiel der Phantasie ist alles. Und hier erweist sich die Musik wiederum als klassische Zeugin. In der zügellosesten Laune singen diese verstellten Liebhaber doch nur die schönsten Melodien, die deutlich genug an die ernstesten Szenen der vorhergegangenen Opern, ja an das *Requiem* selbst anklingen. Nirgends ist sogenannte komische Musik zu vernehmen. Der Humor hat seinen Gipfel erreicht. Auch die Liebe ist eitel, wie alles Sinnen und Trachten des Menschenherzens.

Doch hier erhebt sich eine große Frage: Ist etwa auch die Schönheit eitel? Dann aber wäre es um das reine Gefühl geschehen. So kann es daher nicht gemeint sein. Und wenn der Humor sich einer Sache annimmt, so kann diese für die Schönheit nicht verloren gehen. Die Rettung der Liebe, in ihren Verirrungen selbst, ist eine Aufgabe der Kunst. Man weiß aber, wie schwer, wie selten es der Dichtung gelingt, dieser härtesten Aufgabe gerecht zu werden. Nicht Moralisieren und Schönfärben und Rechtfertigen kann hier das Rettungsmittel der reinen Kunst sein; aber sie bedarf auch keiner Sophisterei und Advokatenlist: sie hat den Humor.

Doch wer hat ihn von den Dichtern? Keiner ist ein großer Künstler, der ihn nicht lebendig und wahrhaftig hat. Man kann sich alles vielleicht technisch aneignen, und den Schein davon annehmen: der Humor ist nicht nur unverwüstlich, sondern auch unnachahmlich. Sein Scheingebild ist eine Fratze, die nur die Parteisucht blenden kann. Die Oper Mozarts ist durch diesen seinen Humor, den in solcher Höhe und solcher Durchdringung mit dem andern Momente außer ihm nur Shakespeare hat, als ein besonderer

Typus der Oper, neben dem Typus Glucks ausgezeichnet.

Sie ist durch diese Durchdringung auch von allen Opern vor und nach ihm unterschieden. Sie gehören alle dem Typus Glucks an, den sie nur mehr oder weniger bewußt variieren. Den Typus Mozarts erreicht nicht nur keine Oper, sondern es ist nicht einmal eine Spur der Einsicht erkennbar von der Eigenart dieses Typus.

Man wird nicht etwa einwerfen, daß es ja nach Mozart komische Opern gegeben habe auch außer Rossinis *Barbier*, die höher stehen möchten als die alte *opera buffa*. Denn jetzt können wir den Humor zurücktreten lassen, um nunmehr das Moment des Erhabenen zu beachten, welches nicht minder auch in Mozarts Oper zur Offenbarung gekommen ist. Nicht im sogenannten Heroischen der historischen Oper vollzieht sich diese Erhabenheit, oder etwa gar im gleißenden Schein eines epischen Weltspiels, sondern nur und ausschließlich am Urtext der Liebe. Denn die Freimaurerei des reinen Menschentums, welche die *Zauberflöte* hinzubringt, bleibt innig verwachsen mit jenem ästhetischen Ursinn. Das reine Gefühl ist immer nur die Liebe zur Einheit des Menschen in der Einheit seiner Leib-Seelennatur. Die Liebe ist dieser Einheitspunkt seiner Natur. Es darf dabei auch nicht der Humor das letzte Wort behalten.

Erhaben ist es, wenn *Elvira* hereinfährt: „Allmacht der Liebe hat mich geführt“. Daher ist es kein Mißklang, keine Verletzung des ästhetischen Gleichmaßes, wenn endlich diesem vermeintlichen Wildfang und Wollüstling der steinerne Gast nun entgegentritt. *Don Juan* ist kein Prahlhans; er fühlt, was ihn antreibt. Er ist ein Typus des Menschenherzens, des Menschentreibens. Er verdient es, daß die Geisterwelt sich seiner annimmt, um ihn zu retten. Sein ästhetischer Beruf aber ist es, in seiner Rolle auszuhalten, und dem Menschenwesen seinen Spiegel vorzuhalten. Das Erhabene ist stilgerecht am Schlusse dieser Oper.

Und diese Erhabenheit ist niemals vorher erreicht, niemals nachher übertroffen worden. Diese spezifisch dra-

matische Erhabenheit hat auch *Beethoven* nicht vollbracht, nicht erstrebt. Der choralartige Sang: „Wen mit Nahrung die Himmlischen laben“ bringt eine Musik, die im Gesange, wie in der orchestralen Begleitung, ebenso erschüttert, wie verklärt. Man denkt jetzt gar nicht an die Schrecknisse der Hölle, die bevorstehen; es ist nicht nur Entsetzen, nicht Furcht und Angst, die uns erfassen, sondern eine andere Welt geht vor uns auf. Das ist die Erhabenheit, als Moment der dramatischen Schönheit, die von anderen Künsten nur in der methodischen Vorbedingung entnommen werden kann.

Das Drama allein bringt es, und zwar nicht ohne die Mittel begrifflicher Weisheit, zur Darstellung, was der Mensch auf der Himmelsleiter zwischen Tier und Gottheit zu bedeuten hat. Und dieses dramatische Moment der Erhabenheit ist in *Mozarts* *Don Juan* mächtig geworden. Es sei wiederholt: nicht Erschütterung, noch auch auf deren Grunde Beseligung ist der Charakter dieser Erhabenheit, sondern schlechthin *Entrückung*. Der Mensch wird ein anderes Wesen, weil eine andere Welt sich vor ihm auftut.

Mögen die Geigen noch so gewaltig erzittern; auch der eiserne Schrecken des wundersamen Gesanges kann uns nicht überfallen; wir halten Stand mit *Don Juan* selbst. Denn diese Erhabenheit geht über alle Leiden, welche die Fassungskraft des Menschen versuchen könnten. Nur feierliche Jenseitigkeit, nur die Zuverlässigkeit einer Welt, die höher steht als alles menschliche Dasein, geht in dieser Erhabenheit auf. Hier ist daher die Erhabenheit nicht lediglich das Werk der theoretischen Arbeit und des höchsten künstlerischen Könnens. Sie ist der Ausfluß einer Durchdringung der theoretischen mit der ethischen Vorbedingung. Und die Reinheit dieser Durchdringung ist die Eigenart *Mozarts*.

Eine Analogie dazu bildet die *Neunte Symphonie* an der Stelle „Über Sternen muß er wohnen“, wo die Begleitung besonders jene andere Welt vorzaubert. Dennoch ist die Erhabenheit hier mehr Verzückerung, nicht schlechthin

Verklärung und Offenbarung, für die es keinen Kampf mehr gibt. Bei Beethoven bleibt immer der Kampf. Wir kommen darauf zurück. Das ist seine Hoheit. Erhaben aber im dramatischen Sinne ist nicht sowohl der Kampf als vielmehr nur der Sieg. Der Kampf ist es nur in der Siegesgewißheit.

Das Erhabene ist daher auch nicht abgeschlossener Inhalt, sondern nur Moment bei Mozart, dem der Humor immerfort zur Seite gestellt wird. Während der steinerne Gast jene andere Welt offenbart, hat nicht nur soeben Don Juan gesungen: „Ohne sie leben, lohnt nicht der Müh“, sondern die ganze Szene hindurch bis kurz vor dem Ende bleibt die Kontrastfigur in ungeschwächter Wirksamkeit. Nur mit der Feier der Erhabenheit kann der Humor verbunden bleiben.

Daher ist die Zauberflöte der Schwanensang dieses Stils der Oper. Der Humor waltet da in reinster Kraft; aber die Erhabenheit scheint noch feierlicher geworden. Das kann nicht in jedem Sinne zugestanden werden. Denn die dramatische Spannung hat nicht die frühere Intensität; wie im Gleichklang mit dem Requiem, nähert sich die Oper hier dem lyrischen Typus. Die Teufeleien werden an die Königin der Nacht und an Monostatos abgegeben: „In diesen heiligen Hallen kennt man die Rache nicht“. Die Szene ist verändert; nur Menschen, die zur Tugend streben, finden hier Einlaß. Damit ist der Schauplatz des Dramas eigentlich verlassen; die Oper wird Idyll. Sarastro denkt und handelt, wie ein Großmeister der Loge, und er dankt im Namen der Menschheit. Der Humor ist vorhanden, und das Erhabene ist vorhanden, aber es fehlt ihre Durchdringung in der dramatischen Handlung. Die Menschen sündigen nicht mehr; höchstens irren sie noch, wie wenn Pamina an Tamino irre wird. Aber da gerade zeigt es sich, daß die Oper neue Kräfte zur Erschließung bringt.

Die Arie „Ach ich fühl' es, es ist verschwunden“ dürfte der Ursprung des deutschen Liedes sein. Diese Arie wird auch nicht von einem Rezitativ eingeleitet. Hier ergießt sich der individuelle Zauber der Mozartschen Melodik zu einem

Quell der nationalen Melodik. So singt das deutsche Lied, wie es sich einerseits aus dem Volksliede und andererseits aus dem Choral entfaltet. Das Veilchen ist beinahe dramatisch gegen diese Versenkung, diese Verzweigung, diese sonnige Ausbreitung der geheimsten Gefühlstiefen, wie sie hier vorbildlich erschaffen wird. Verzweiflung ist das Thema, aber das Lied vertreibt sie, und bringt die Seligkeit des Trostes und der Zuversicht in diese Klage, in diese Entfaltung des Gefühls.

13. Das Lied.

Das ist der Charakter des deutschen Liedes, wie es der der lyrischen Poesie überhaupt ist: Entfaltung, Ausgrabung, Ausbreitung in verschämter Offenheit aller Geheimnisse des Gemütes. Daher der feierliche Ernst des Liedes, wie es bei Goethe zur Vollendung kommt. Das Volkslied mag kichern; die Lyrik verliert ihren Halt, wenn ihr Ernst durch die leiseste Miene entstellt wird. Jede Ironie ist Selbstironie, und bricht dem Dichter den Hals. Für das musikalische Lied wird der feierliche Ernst zur ausnahmslosen Aufgabe.

Beethoven ist vorangegangen in der Adelaide und in dem Liederkreis an die ferne Geliebte; nicht minder aber auch in „Freudvoll und leidvoll“. Zum Typus ist das deutsche Lied aber durch Schubert geworden. Er hat auch Schiller in seinem eigensten Wesen erfaßt „Du mußt glauben, du mußt wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand“. Dieses Lied hat innerlichste Kongenialität mit diesem Sturm, der kein Drang, sondern Kraft und Eintritt ist in das Reich der Schatten, das Land der Freiheit und der Gestalten.

Und wie hat dieser Genius, der in der Jugendblüte dahinschwand, gleich anderen Großen, die in den dreißiger Lebensjahren dem Tode verfielen, wie hat er nicht minder auch den damals ganz unverstandenen Goethe begriffen. Die Harfner- und die Mignonlieder sind ebenso

sehr Typen des deutschen Liedes, wie die Texte dies sind für die deutsche Lyrik. Und wie echte, natürliche Tonmalerei waltet in „Nur wer die Sehnsucht kennt“. Nicht ein äußerer Gegenstand wird hier gemalt, sondern das Grundgefühl der Liebe selbst, die *S e h n s u c h t* wird in der melodischen Gestaltung ausgedehnt, und in der rhythmischen Phrasierung gefaßt und gehalten, gehoben und gesenkt, wie wenn die Sehnsucht abgebildet, gezeichnet werden könnte.

14. Die Instrumentalmusik.

Bisher sind wir vom Gesange ausgegangen, und haben seine Entwicklung verfolgt. Aber die Musik ist erstlich nicht beim Gesange stehen geblieben, vielmehr hat sie diesen von ihren ersten Ursprüngen an immer zu begleiten gesucht, und sie hat sich zur menschlichen Stimme noch andere *I n s t r u m e n t e* hinzuerfunden. Und es ist bei dieser Verbindung des Gesanges mit dem Instrument nicht verblieben. Die Musik ist als *I n s t r u m e n t a l k u n s t* selbständig geworden, und hat sich vom Gesange abgelöst.

Wäre dieser Entwicklungsgang selbst nicht zu der Höhe *B e e t h o v e n s* gelangt, so würde man fragen müssen, worin der ästhetische Wert dieser Isolierung der Instrumentalmusik bestehen mag. Und man würde antworten müssen, daß überall, wo die Künste, eine jede für sich, und so auch innerhalb einer jeden eine jede Kunstart für sich *S e l b s t ä n d i g k e i t* erlangt, eine methodische Gesundheit und Geradheit sich kundgibt. Im Zusammenhange der Kultur mag es opportun und in mancher Hinsicht zweckdienlich sein, daß die Kunstarten und die Künste selbst sich verbinden und in Wechselwirkung treten, ebenso aber hat die Methodik des reinen Gefühls, welche alle Künste und alle Kunstarten leiten muß, darauf zu achten, und dafür zu sorgen, daß jede Art für sich ihr Höchstes anstrebe. Nur wenn eine jede für sich des höchsten Strebens sich bemächtigt, kann die Gemeinschaft der Künste das höchste Ziel erreichen. Aus der Verbindung der Künste an sich kann nicht das höchste Gelingen

erwachsen, wenn nicht die einzelnen Arten ihr eigenes Höchstes zu leisten und beizusteuern vermögen.

Aus diesem schlichten methodischen Gesichtspunkte ist das *Gesamtwerk* der Künste, das vielfach die Künstler beschäftigt hat, ästhetisch zu werten. Es ist ein Blendwerk, wenn die Verbindung selbst den Zauber bewirken soll. Denn das hieße, was die eine Kunst nicht kann, das könne um so besser die andere. Das ist ein falscher und verkehrter Standpunkt. Jede Kunst soll und muß ein Höchstes können. Und was die eine nicht kann, das darf sie nicht können wollen; und deshalb darf auch nicht der Schein erregt werden, als ob eine andere Kunst diesen Mangel wettmachen könnte. Sie würde dies nur vollbringen können auf Kosten ihrer eigenen Kraft und Aufgabe. Wenn daher die Instrumentalmusik zu der Beethovenschen Höhe gelangt ist, so bewährt sich in dieser Tatsache der methodische Grundzug des reinen Gefühls.

Wir können diese Selbständigkeit der Instrumentalmusik nicht mißverstehen. Erstlich hat sie nicht nur im Gesange, sondern sogar auch im *Tanze* ihre historischen Ursprünge, die sie in ihrer *Rhythmik*, in ihrem *Satzbau*, in ihren *Formen* unverkennbar genug bewahrt hat. Gerade als die Instrumentalmusik um 1600 selbständig wurde, bestanden diese verschiedenen Tanzarten, und wurden zu Vorbildern der instrumentalen Komposition.

Was nun aber den *Gesang* betrifft, so wissen wir, daß er in allen seinen Gestaltungsformen, im Oratorium, in der Oper, und auch im Liede voraufgeht. Und während man von den alten Kontrapunktisten sagte, daß sie mehr Mathematiker als Melodiker seien, können wir nicht daran zweifeln, daß alle großen Instrumentalisten große und eigenfühlige Melodiker waren. Wir haben schon bei *Bach* daran uns erinnert, daß seine Arien und seine Chöre selbst in seinen Sonaten, und wahrlich auch in seinen Klavier- und Orgelfugen wiederklingen. Nicht minder verhält es sich so bei *Haydn* und bei *Mozart*; wir brauchen uns hierfür nicht auf *Beethoven* zu berufen, bei dem dies zur Evidenz kommt.

Es verdient vielleicht besondere Beachtung, wie die Oper selbst von Einfluß gewesen ist, nicht minder als das

Oratorium, auf die instrumentale Reform Haydns. Man denke nur an das Champagnerlied oder an das Duett zwischen Susanne und dem Pagen vor dem Sprung des letzteren durch das Fenster, um die instrumentalen Keime hier zu erkennen. Es genügt nicht zu erkennen, daß viele Rondo und Finale in Mozarts Sonaten opernhaft seien; man darf das Licht bei solchen Schatten nicht übersehen. Auch Beethoven selbst ist nicht nur von seiner Adelaide, sondern auch von der Leonore in starkem Einfluß geblieben. Bei der Stelle „die Liebe wirds erreichen“ hört der Unterschied zwischen Gesang und Instrumentalmelodik bei Beethoven auf. Und ebenso, oder noch vielmehr bei der Arie Florestans.

Auch hier ist es falsch, zu sagen, Beethoven vermöge nicht für den Gesang zu schreiben, oder er mißachte die Grenzen beider. Solche scheinbare Überschreitungen sind vielmehr die Merkmale des wechselseitigen Einvernehmens, welches zwischen der Instrumental- und der Vokalmusik hergestellt werden mußte, wenn die erstere zu ihrer Absolutheit kommen sollte. Der Schlußchor an die Freude und die hohen Soprane in der Messe bilden den Übergang zu der Indifferenz von Gesang und Orchester in allen Instrumentalwerken Beethovens.

Auch hier halten wir uns an den Typus, und den bildet für die absolute Musik Beethoven. Versuchen wir, aus unserm methodischen Gesichtspunkte, der die reine Schönheit in der Wechselwirkung jener beiden gleichwertigen Momente bestehen läßt, diesen Höhepunkt der Instrumentalmusik für die Geschichte der ästhetischen Menschheit zu deuten.

Gehen wir vom Moment des Erhabenen aus, so ist dieses hier von lyrischer Art. Man könnte dies auffällig finden, denn gerade Beethovens Art faßt man nach der hergebrachten Bedeutung als dramatisch auf. Was man jedoch so dramatisch nennt, ist vielmehr das Titanische der theoretischen Arbeit, der thematischen Entwicklung und Durchführung. Viele Momente seines Stils dürften

so bestimmbar werden. Vor allen die Mehrteilung der Sätze in den späteren Klavier- und Violinsonaten, wie in op. 96. Die Sonatenform wird nur äußerlich gelöst; die innere Fassung wird um so gespannter, die Einheit um so drangvoller, jemehr die übliche Einteilung, als unzulänglich, durchbrochen wird.

Sodann ist die Variation wohl als seine Individualität zu fassen. Freilich hat er sie nicht erfunden, aber die gesamte Entwicklung seiner Gedanken spinnt sich in dieser Form ab. Man darf vielleicht sagen, er erfinde alle seine Themen auf ihre Fruchtbarkeit für die Variation hin. Daher ist auch seine Durchführung eine solche Steigerung und Erschöpfung des thematischen und motivischen Gehaltes. Vielleicht darf auch die Andeutung gewagt werden, daß die freie Fuge bei ihm diesen stilgesetzlichen Charakter seiner Individualität habe. Es muß immer ein neues Moment hinzutreten, welches mit den älteren Motiven verschlungen ist.

Individuell scheint mir auch seine Steigerung in fast allen seinen Finalsätzen, wie am Schlusse des cis-moll Quartetts, oder auch nur die am Schlusse des Adagio der c-moll Symphonie.

Auffällig, beinahe anstößig erscheinen leicht die kurzen kriegerischen Sätze, welche für den friedlichen Abschluß in großen Werken vorbereiten, so in der missa und im Schlußchor der Neunten. Dieser Kampf ist durchaus nicht dramatisch zu verstehen, sondern nur schlechthin lyrisch, als Vorbereitung der lyrischen Schlußstimmung. Man wird versucht, hier an Goethes Symbolik bei der Sehnsucht zu denken: „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide“. Diese Peristaltik ist nichts weniger als Dramatik, sondern eben nur unbändigste Lyrik.

Aber Beethoven bleibt nicht bei der kriegerischen Lyrik stehen; er regt innerliche Stürme des Gefühls auf. Wir waren schon darauf aufmerksam, daß das Ringen seiner Seele dem Gebete vergleichbar sei. Die Melodien fast aller seiner späteren Sonaten, Trios, Quartette, wie der Konzerte und der Symphonien sind händeringende Gebete; es sei nur an das Adagio des B-dur Trio op. 97 erinnert. In allen diesen Sätzen ist

die lyrische Erhabenheit unverkennbar, ebenso aber auch, daß sie auf der kontrapunktischen Vollendung beruht, wie im ersten Satze der Neunten.

Dieser Erhabenheit des reinen Gebetes entspricht nun aber, analog seinem allgemeinen thematischen Steigerungsstil, eine Ekstase in der Durchführung, ein Jubel, eine Verzückung, die bis an die Grenzen mystischer Schwärmerei heranreichte, wenn sie nicht zugleich und vorwiegend prometheischer Jubel wäre. So im dritten Satze der Klavierkonzerte in g-dur und auch in es-dur. Auch das ist bei aller scheinbaren Dramatik lyrischer Höhenflug und Überschwang des dem Gebet entströmten Siegesgefühls.

Hier aber grenzt das Erhabene schon an sein Gegenmoment an. Wo das Siegesgefühl anklingt, wenngleich noch tobend und stürmend, da geht der Kampf zu Ende, und die Seele eratmet den Trost und den Frieden. Da schlägt das Erhabene um in den Humor.

Wir hatten schon auf den Humor in Beethovens Scherzo hingewiesen. Wie ist er da hineingekommen, und wie ist dieses Scherzo überhaupt aus dem Menuett bei Haydn und Mozart zur Verwandlung gekommen? Die Antwort erteilt die Eigenart von Beethovens Humor, der ebenso wenig, wie seine Erhabenheit, von dramatischer, sondern durchaus von lyrischer Art ist.

Zwei Momente allgemeiner ästhetischer Art scheinen für Beethovens Stil bestimmend. Erstlich seine Naturstimmung. Nicht etwa die Naturalmalerei und Naturschilderung wird hier gemeint. Diese ist nur Staffage, auch wo sie in verhängnisvoller Naivität als Programm zugestanden wird. Das Gewitter in der Pastorale aber ist vielmehr ein Weltuntergang. Es ist die Naturstimmung überhaupt, welche ihm die Verwendung neuer Instrumente eingegeben, und dieselben zu neuer Verwendung erhoben hat. Aber auch seine ganze Lyrik atmet diese tiefe,

reine, duftende und blühende Kraft und Schönheit der Natur. So konnte er auch nicht nur sein Scherzo, sondern auch sein Trio im Scherzo erfinden, nicht allein in der Neunten, sondern auch in der a-dur. Es ist für die lyrische Gemeinschaft Schuberts mit ihm charakteristisch, daß er in seiner wunderbaren c-dur Symphonie zu der Höhe eines solchen Trios sich erheben konnte.

Das zweite Moment liegt in seinem Zurückgehen auf das Volkslied. Hierin bereitet sich schon früh der Übergang zur späten Periode vor. Schon in der Klaviersonate in c-dur, op. 53 und besonders in der Appassionata, op. 57 wird das erste Thema des ersten Satzes dem Volksliede entnommen. Und diese Assimilation, diese Versenkung in die lyrische Urkraft des Volksliedes erhält sich bis zum Schlusse seines Lebenswerkes, und sie geht durch alle seine Werke hindurch. Auch das zweite Thema im Adagio der Neunten hat dieses Gepräge.

Wird dadurch etwa der erhabene Charakter geschmälert, die sogenannte Dramatik verdunkelt und verkleinert? Ein solches Bedenken kann nur aus nicht hinreichendem Verständnis des Volkslieds aufsteigen. Wie die Natur, so ist auch das Volkslied der unerschöpfliche Quell höchster, wie reinsten Kraft. Nur die Erhabenheit konnte zu diesem Urquell zurückführen. Nur vom Orgelpunkt des ersten Satzes aus konnte das Wagnis gelingen, zu der Schlichtheit eines Liebeslieds hinabzusteigen.

Ebenso entspinnen sich in dem Trio über den Schneider Kakadu erhabene Variationen aus dem Thema des Volksliedes, wie aus den Variationen über den Verlorenen Groschen, oder wie sich in der Klaviersonate in a-s-dur der zweite Satz nach der Melodie „Du bist liederlich“ nicht nur mit der Fuge, sondern auch mit den beiden Adagiosätzen verbindet.

So wird hier die Macht des Humors unverkennbar. Der Humor ist aber hier rein musikalisch, während er bei Mozart dramatisch, also nicht selbständig musikalisch ist. Wir haben es beachtet, daß Mozart immer nur seine

melodische Sprache reden kann. Sein Humor erwächst nicht aus seiner Musik, sondern aus dem Drama Shakespeares. Dieses macht er sich zu seinem Problem, aber er verstümmelt dabei nicht seine eigensten Kräfte. Er hat nur zu singen, und das Singen darf nur ernsthaft geschehen. Zum Lachen kann die Gebärde bringen und die Situation, niemals aber die Musik. In dieser Gebundenheit bleibt der musikalische Humor, als der Humor der Oper.

Beethoven dagegen ist Lyriker; er steht daher auf gleichem Niveau mit der Poesie. Wenn er daher von der Lyrik aus eine neue Stilform des musikalischen Humors erfindet, so ist diese dem dramatischen Ziele entrückt, welche alles Menschliche zu vereiteln droht, mithin auch die Liebe. Dagegen ist die lyrische Grundnatur gefeit. Der Humor muß hier einen andern Flug nehmen, den Flug vom Gebete her, der zur Natur und zum Volksliede hinlenkt. Dieser Humor breitet Trost und Frieden über alle Gefilde aus. Auch der Sieg verstummt jetzt, wie alles Erhabene. Nur Trost und Seligkeit soll einziehen.

Daher ist auch dieser Humor nicht feierlich, wie die Erhabenheit Mozarts, die ihm entspricht. Der Friede wird hier im Spiel gespendet; so selbständig wird hier der musikalische Humor. Wir haben ja schon gesehen, daß eine Größe selbst das Trio im Scherzo der Neunten behaglich finden konnte. Es verschmäht eben den pomphaften Schein der Feierlichkeit; es schöpft seine tröstende Kraft aus der Naturstimmung, wie sich denn das Trio deutlich und ergreifend genug in den innigsten Gesang austönt. Hier stört nicht mehr die dramatische Rücksicht; die Musik ist selbständig und absolut.

Daher verbinden sich das Erhabene und der Humor im ganzen Stile Beethovens. Wenn bekanntlich das am meisten charakteristische Moment seiner Kompositionsweise die thematische Arbeit ist, das Ausgehen von kleinen und kleinsten Motiven, denen der thematische Gehalt immanent ist, so ist sein Stilcharakter damit durch

den Humor bestimmt. Denn das ist ein vornehmlicher Zug des künstlerischen Humors, wie alles Geistigen: die Ironie, welche das Kleine hervorhebt.

Es ist ebenso die allgemeine Ansicht und Einsicht, daß Beethoven die Melodie zu ihrem höchsten Umfang ausgebildet hat. Beide Richtungsweisen vereinigen sich in derselben Stileinheit: das Ausgehen vom kleinsten Motiv, und das Ausatmen und Ausspinnen der breitesten Melodie. Sie gehen beide zusammen, weil der Humor, der das Motiv ausgestaltet, ein lyrischer, mithin unmittelbar musikalischer ist, nicht etwa ein dramatischer. Der dramatische Schein entsteht, weil der kleinste Baustein zu einem Grundstein sich ausweitet, auf dem ein gigantisches Bauwerk errichtet wird. Die Erhabenheit liegt nun nicht mehr bei dem Humor des kleinen Motivs, sondern sie vollzieht sich in der gewaltigen Verarbeitung des Themas. Diese Verarbeitung ist eine Durchdringung und thematische Durchführung, nicht nur nach den strengsten Regeln der Form, sondern gemäß der Individualität des Genies.

Diese Durchdringung unterscheidet sich von der epigonenhaften Nachahmung, welche den Reiz der kleinen Motive sich zu Nutze macht, aber immer nur die Motive wiederholt, und sie immer nur, etwa auch in Sequenzen, nebeneinander auf Stelzen stellt. Die Juxtaposition ist das Gegenteil der Organisation. Es wird dieses große originale Mittel des Motivs mißbraucht und entkräftigt zu einem Momente der Dekomposition, während es bei Beethoven das Moment höchster einheitlicher Konstruktion ist. So verschlingen sich bei ihm die Erhabenheit der thematischen Arbeit und der Humor des Motivs; sie verbinden sich zur Reinheit des Schönen in der absoluten Musik.

Absolut ist nunmehr die Musik geworden, nicht weil sie überhaupt vom Gesange sich loslöst. Das hat Beethoven nicht getan. Dafür braucht man sich gar nicht etwa auf den Schlußchor der Neunten zu berufen. Er hat ja sogar Versuche gemacht, ihn zu streichen, und durch einen rein instrumentalen Satz zu ersetzen. Oder hätte er etwa

von seinem *Fidelio*, den er mit der Demut des Genies umgearbeitet hat, oder von seiner *Missa* sich los-sagen wollen? Auch wird die Absolutheit durch den Anhang des Schlußchors garnicht verletzt und nicht beeinträchtigt; denn die Chöre, wie die Solostimmen, haben die instrumentale Grenze zu ersteigen, ebenso wie in der *Missa*.

Die Absolutheit der Musik besteht in ihrer Befreiung von der Herrschaft des Dramas. Dieser Herrschaft ist die Oper unterworfen, auch bei Mozart, trotz aller seiner musikalischen Überkraft. Er hat, als ein Einziger, diese sachliche Gefahr beschworen. Es läßt sich nicht absehen, ebensowenig aber auch verneinen, daß noch einmal, wie spät immer in den Jahrhunderten, ein Musiker erstehen werde, welcher den unerschöpflichen Shakespeare vielleicht von einer neuen Seite erschließen, und nach seinem Vorbilde wiederum eine Oper erschaffen könnte. Das steht dahin. Die Absolutheit der Musik aber beruht auf ihrer Abstraktion von der Oper. Dies bedeutet der Typus Beethovens in der Geschichte der Musik. Er hat die Musik selbstständig, und demgemäß ihre Reinheit zur Vollendung gebracht.

Denn die Reinheit einer jeden Kunst gipfelt in der Selbstständigkeit ihrer Arbeits-, ihrer Erzeugungsweisen. Und die Reinheit der Methodik in jeder Kunst resultiert zugleich in der Reinheit des Gefühls, in der Reinheit des Selbstgefühls. Das Selbstgefühl der Musik, die Erfüllung des Bewußtseins des Gefühls, der Aufbau und die Behauptung eines musikalischen Selbst beruht auf dem einheitlichen Fundamente der selbstständigen, alle anderen Sprachweisen ausschließenden musikalischen Gefühlssprache. So erhöht die Selbstständigkeit nicht allein die Reinheit des Gefühls, sondern auch die persönliche Souveränität des künstlerischen Lebens.