



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

8. Vokal- und Instrumentalmusik (Priorität von Gesang oder Sprache - Die vokale und die instrumentale Polyphonie - Der thematische Satz - Melodie und Genie)

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

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