



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

10. Das Drama und die Möglichkeit eines Musikdramas (Drama und Oper -
Tonbegriffsgefühlssprache und Wortbegriffsgefühlssprache- Das
Musikdrama)

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

Eingang diesen Satz eingeführt hat, die tiefste Tiefe Beethovenscher Melodik und die schlichteste Innigkeit seines weltfreudigen, menschenfreundlichen Humors. Dieser Humor ist noch Haydnschen 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?