



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

14. Die Instrumentalmusik (Die Selbständigkeit der Musik - Der Tanz - Die absolute Musik Beethovens - Steigerungen - Der rein musikalische Humor - Die kleinen Motive - Möglichkeit eines neuen Mozart)

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

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 Tánze 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.