

PAUL BEKKER

MUSIKGESCHICHTE

**ALS GESCHICHTE DER MUSIKALISCHEN
FORMWANDLUNGEN**



**DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG**

1926

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1926 by Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

I N H A L T

Vorwort	1
I. Voraussetzungen der Musikbetrachtung.....	5
II. Grundzüge der Formbildung. Die Griechen	16
III. Gregorianische Musik (1. Jahrtausend).....	27
IV. Mehrstimmigkeit und neue Kunst (10. —14. Jahr- hundert)	38
V. Die Niederländer	49
VI. Polyphone und harmonische Musik (16. Jahrhundert)	59
VII. Die instrumentale Harmonik	70
VIII. Die Italiener: Oper und Oratorium (17. Jahrhundert)	80
IX. Bach und Händel 1	91
X. Bach und Händel 2	103
XI. Die Nachfolge Bachs und Händels.....	114
XII. Haydn.....	125
XIII. Gluck	137
XIV. Mozart	149
XV. Beethoven	161
XVI. Die Frühromantik. (Weber, Schubert)	173
XVII. Nationale Romantik in Konzert und Oper	184
XVIII. Wagner, Verdi, Bizet.....	196
XIX. Spätromantik in Konzert und Oper	209
XX. Die neue Wandlung	222
Namenregister.....	235

VORWORT

Im Herbst 1924 fragte die Leitung des Südwestdeutschen Rundfunks bei mir an, ob ich bereit sei, im Rahmen der Rundfunk-Hochschule eine Reihe von Vorlesungen über Musikgeschichte zu halten. Es kamen etwa zwanzig Vorträge von je einhalbstündiger Dauer in Betracht. Zuerst stand ich dem Vorschlag mit Zweifeln gegenüber. Zahl und Dauer der Vorträge schienen mir im Hinblick auf den Stoff zu knapp bemessen, außerdem trug ich Bedenken, mich als Autodidakt an eine Materie zu wagen, deren Behandlung eigentlich einen berufsmäßigen Vertreter der Wissenschaft vorauszusetzen scheint. Andererseits mußte ich mir bei allem Mißtrauen mir selbst gegenüber eingestehen, daß die Art des heutigen akademischen Wissenschaftsbetriebes wenig geeignet ist, Musikgeschichte dem Laien näherzubringen. Ich möchte das ohne jeden geringschätzenden Nebensinn aussprechen, es ist wohl möglich, daß die philologische Kleinarbeit, die heut unter dem Namen der Musikwissenschaft betrieben wird, nötig und nützlich ist und daß in einiger Zeit wieder eine synthetisch schaffende Persönlichkeit unter den Wissenschaftlern erscheinen wird, die das bis dahin Geleistete zu produktiver Zusammenfassung bringt. Einstweilen ist diese Persönlichkeit nicht vorhanden, und

so bleibt demnach dem Nichtakademiker nur die Wahl, entweder bescheiden zu warten oder in aller Unbescheidenheit sich seine eigene Musikgeschichte zu machen.

Ich gestehe freimütig, daß ich mich zum letzteren entschlossen habe, allerdings nicht aus Unbescheidenheit, sondern weil ich meine, daß Geschichtsdarstellung weniger eine Angelegenheit des Wissens als des *Schauens* ist. Gerade deswegen lag in der erwähnten Aufforderung für mich ein besonderer Anreiz, die Ideen, die ich in meinem Wagnerbuch und dann in meiner Schrift „Von den Naturreichen des Klanges“ in rein erkenntnismäßiger Form entwickelt hatte, nun auf ihre Tragfähigkeit gegenüber dem Gesamtkomplex der Geschichte zu erproben. Man wird mir vermutlich wieder vorwerfen, ich hätte „konstruiert“. Das bestreite ich nicht, setze aber hinzu, daß mir keine Geschichtsdarstellung bekannt ist, die nicht „konstruiert“ wäre. Jede wissenschaftliche Theorie ist eine Konstruktion, gebe man sich keiner selbstgefälligen Täuschung hin über die Bedeutung angeblicher „Tatsachen“. Das Wesentliche liegt niemals in der Frage nach dem Vorhandensein einer Konstruktion, sondern in der Frage nach der *qualitativen Beschaffenheit* der konstruktiven Idee. Führt sie zu schöpferischem Schauen, so muß wohl etwas Lebendiges in ihr sein, dieses Lebendige achte man, auch wenn es nicht die akademischen Weihen empfangen hat.

Das vorliegende Buch vereinigt nun jene Rundfunkvorträge, die unter der Bezeichnung „Musikgeschicht-

liche Wandlungen“ im Wintersemester 1924/25 in Frankfurt gehalten wurden. Für die Buchveröffentlichung wurde der Titel verändert, die Vorlesungsform dagegen habe ich bestehen lassen, weil sie der Anlage des Ganzen das Gepräge gegeben hat. Die Musikwissenschaftler bitte ich, mir zu verzeihen und mich erforderlichenfalls zu verachten. Niemand ist gezwungen, mein Buch zu lesen, wen es ärgert, der lege es beiseite. Vielleicht finden sich aber auch einige Leser, denen es Freude macht, und für diese ist es bestimmt.¹

Cassel, März 1926.

Paul Bekker.

¹ Leser, die sich für die hier angewandte Betrachtungsart interessieren, seien noch auf folgende Einzelveröffentlichungen hingewiesen: „Was ist Phänomenologie der Musik“, „Einstimmige und mehrstimmige Musik“ (Januar- bzw. Juniheft 1925 der Zeitschrift „Die Musik“), „Wesensformen der Musik“ (Novembergruppe, Berlin), „Materiale Grundlagen der Musik“ (Universal-Edition, Wien).



I.

VORAUSSETZUNGEN DER MUSIKBETRACHTUNG

Ich hatte die nachfolgende Vorlesungsreihe ursprünglich „Musikgeschichtliche Wandlungen“ benannt. Der Titel war nicht willkürlich gewählt, er bezeichnet die Grundeinstellung, aus der ich an den Stoff herantrete. Dieser Stoff ist das Geschehen dessen, was wir als Musikgeschichte bezeichnen, also das Erscheinungsleben der Musik von den uns bekannten Anfängen bis zur Gegenwart. Ich beabsichtige nun nicht, eine Einzeldarstellung zu geben von den Lebensläufen der Persönlichkeiten, vom Aufbau der großen Kunstgattungen, von ihrer Entfaltung in den verschiedenen Zeiten und Ländern. Ein Versuch, dieses alles in den hier gezogenen Rahmen zu zwingen, wäre von vornherein zum Mißlingen verurteilt. Aber selbst unter anderen Voraussetzungen würde ich einen solchen Versuch nicht unternehmen. Über äußere Vorgänge der Musikgeschichte, über Jahreszahlen, über die Lebensgeschichte berühmter Musiker kann man sich in *Büchern* Auskunft holen. Es gibt indessen etwas, worüber man sich gegenwärtig in Büchern noch keine Auskunft holen kann. Das ist die Art, *wie* wir Musikgeschichte überhaupt zu sehen und zu begreifen haben.

Wenn ich sage, Beethoven hat gelebt von 1770 bis 1827, er ist in Bonn geboren und in Wien gestorben, er hat Werke für Klavier, für Gesang, für Kammermusik und für Orchester geschrieben, er bedient sich hauptsächlich der Sonatenform, wenn ich das weiterhin in ge-

naueren Angaben ausführe — so gebe ich mit alledem schließlich nur Wissensmaterial, mit dem die Hörer nicht viel anfangen können und das sie nach kurzer Zeit wieder vergessen haben. Versuche ich aber, zu erklären, *worauf* es beruht, daß zur Zeit Beethovens gerade Klavier, Kammer- und Orchestermusik einen so eigentümlichen Vorrang einnahmen, wie es kommt, daß die Sonatenform damals herrschende Geltung erlangte, bemühe ich mich, die innere Gesetzlichkeit der geschichtlichen Erscheinungen begreiflich zu machen — dann wird man zwar die Einzelheiten meiner Ausführungen auch bald wieder vergessen, aber es wird ein anderes Bild zurückbleiben. Wir werden erkennen, daß Geschichte nicht eine Sammlung und Zusammenstellung von sogenannten Tatsachen, Jahreszahlen und äußeren Geschehnissen ist, sondern der große *Lebensprozeß* der Menschheit. Begreifen können wir ihn nur, wenn wir versuchen, die Kräfte zu erkennen, die diesen Lebensprozeß bestimmen, nicht aber, wenn wir das Ganze als eine Ausstellung von historischen Kostümen betrachten.

Da es gegenwärtig nicht üblich ist, von dem eben gekennzeichneten Gesichtspunkt aus den historischen Ablauf des Geschehens zu erfassen, so will ich die erste Vorlesung zur Aussprache über die Voraussetzungen der hier zur Anwendung kommenden Betrachtungsart benutzen.

Wenn wir heut eine gedruckte Musikgeschichte aufschlagen, so stoßen wir in jedem zweiten Satz auf das Wort *Entwicklung*. Alles entwickelt sich. Die frühchristliche Musik entwickelt sich zur Polyphonie der Renaissance, die Vokalmusik entwickelt sich zur Instrumentalmusik, die Sinfonie entwickelt sich von den Mannheimern über Haydn und Mozart zu Beethoven, das Lied entwickelt sich von Schubert zu Hugo Wolf

und so weiter. Das ist die übliche Darstellungsart, bei der das Einfache stets als Vorläufer des Komplizierten gilt und dieses Komplizierte als höherstehende Steigerung des Primitiven. Diese Betrachtungsweise erklärt sich daraus, daß die heutige Musikwissenschaft ein Erzeugnis des 19. Jahrhunderts ist. Das 19. Jahrhundert aber war in all seinen Anschauungen beherrscht von der Darwinistischen Entwicklungstheorie. An der Art nun, wie diese Entwicklungstheorie interpretiert wurde, bekundet sich zweifellos ein verhängnisvolles Mißverstehen. Ich kann mir klar sein darüber, daß zwischen den verschiedenen Werdestadien einer Erscheinung ein kausaler Zusammenhang besteht, daß also jedes Einzelstadium sich als organische Folge aus dem vorangehenden ergibt. In der Kenntlichmachung solcher Zusammenhänge auch zwischen großen, scheinbar grundverschiedenen Gattungen bestand die außerordentliche Leistung der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre. Verhängnisvoll wird sie erst in dem Augenblick, wo sie den Anschein zu erwecken versucht, als sei das später Entstandene nun deswegen auch ein *Höheres* im Sinne einer absoluten Steigerung des Vorangehenden.

Hier liegt ein Fehler in der Ausdeutung der Lehre vor. Da die gestaltenden Kräfte als solche stets die gleichen sind, da nichts hinzukommen, nichts verlorengelassen kann, muß auch das Ergebnis im Wertsinne stets das gleiche sein. Lediglich die äußere *Erscheinung* wechselt. Sie entwickelt sich also nicht, sondern sie verwandelt sich. Goethe, der den Darwinistischen Gedanken zuerst gefaßt hat, spricht nicht von der Entwicklung der Pflanze, sondern von ihrer *Metamorphose*, von der Verwandlungsreihe des pflanzlichen Organismus. Diesen Gedanken der Metamorphose, der Wandlung, müssen

wir im Gegensatz zum Entwicklungsgedanken als Grundlage jeder Geschichtsbetrachtung namentlich in der Kunst nehmen. Die Menschen sind zu allen Zeiten Menschen gewesen, stets mindestens ebenso klug, mindestens ebenso talentvoll, mindestens ebenso erfindungsreich wie wir. Nichts berechtigt uns, auf irgendeine frühere Zeit herabzusehen und von ihr als einer „primitiven“ Zeit zu sprechen. Wenn den Menschen solcher sogenannter primitiven Zeiten manches abging, was uns heut als notwendige Daseinsbedingung erscheint, so besaßen sie dafür andere Eigenheiten, die wir nur deshalb nicht erkennen, weil uns die Empfindung dafür durch unser Anderssein verlorengegangen ist. Ich kann eine Entwicklung im fortschrittlichen Sinne, ein Höher- und Besserwerden zum mindesten in den Erscheinungen der Kunst nicht anerkennen, ich finde in allem Erscheinungshaften der Kunst nur die Metamorphose der unveränderlich schaffenden Kräfte. Also muß ich das Wesen der Geschichtsbetrachtung nicht in der Vorführung der Erscheinungen selbst sehen, sondern im Erkenntlichmachen der Gesetze und Kräfte, aus denen sich ihre *Wandlung* bestimmt. In ihnen schafft das Lebendige, während die Erscheinungen selbst nur Auswirkungen dieser Gesetze und Kräfte sind.

Ich schalte also zunächst den Begriff der Entwicklung als irreführend aus und setze an seine Stelle den Begriff der Metamorphose, der *Wandlung*. Ich bitte, dies als Grundlage für alle späteren Erörterungen über einzelne Zeiten festzuhalten, daß die Formen der Kunst sich nie entwickeln, nur verwandeln können, daß die Musik aller Zeiten stets ein künstlerisch im absoluten Sinne gleiches ist, daß sie immer dem Wesen der Menschen entspricht, die sie hervorbrachten, und daß schließlich *wir* keinen

Grund haben, das geistige und künstlerische Vermögen der Menschen früherer Jahrhunderte und Jahrtausende für nicht mindestens ebenso hochstehend zu halten wie das unsrige.

Es kommt aber für die *Musikgeschichte* noch eine andere wichtige Erwägung in Betracht: nämlich, daß es keine Kunst gibt, über deren Vergangenheit wir so unzureichend unterrichtet sind wie über die der Musik. Das ergibt sich zunächst aus der Natur ihres *Materialies*. Material der Musik ist der *Klang*, Klang ist schwingende Luft. Die bildenden Künste gestalten in Stein, Leinwand und Farbe, die Dichtkunst schafft mit dem Gedanken, der sich schriftlich genau fixieren läßt. Wie aber soll man die Werke einer Kunst, die sich in Luftschwingungen darstellt, durch die Jahrtausende hindurch erhalten? Gewiß hat die Musik ebenfalls eine Schriftsprache, die *Notenschrift*. Sie ist jedoch in bezug auf Genauigkeit der Wiedergabe nicht annähernd der Buchstabenschrift zu vergleichen. Wir sind heut schon nicht mehr in der Lage, die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts mit Sicherheit festzustellen, wir wissen trotz aller Noten nicht mehr zweifelsfrei, auf welche klanglichen Voraussetzungen hin etwa Bach und Händel geschaffen haben. Das ist noch eine Kleinigkeit gegenüber den Schwierigkeiten, die sich auftun, sobald wir ein oder zwei Jahrhunderte weiter zurückgehen. Hier bilden die Fragen, *wie* die Werke im Sinne des Autors wiederzugeben seien, ob nur durch Singstimmen oder auch durch Instrumente, den Grund wissenschaftlichen Streites. Auch das sind Kleinigkeiten gegenüber noch etwas weiter zurückliegenden Zeiten, bei deren Notenschrift man über die einfachsten Fragen etwa der Rhythmisierung, also der Zeitdauer der einzelnen Klänge

nur auf Kombinationen angewiesen ist. Und schließlich kommt eine Zeit, da ist von der heutigen Notenschrift überhaupt nichts vorhanden. Die Tonschrift besteht aus sogenannten *Neumen*, das sind Schriftzeichen, deren Charakter ungefähr mit der heutigen Stenographie zu vergleichen wäre. Diese Neumenschrift, die bis über die Zeit des ersten christlichen Jahrtausends üblich war, zerfällt wiederum in mehrere, zeitlich und landschaftlich gesonderte Kategorien. Ihre Entzifferung ist heute zum Teil gelungen, obwohl naturgemäß auch darüber gegensätzliche Meinungen bestehen. Alle diese Erkenntnisse bleiben aber im besten Falle relativ, denn die einzig zuverlässige Probe, nämlich die *praktische* Anschauung der älteren Musik ist nicht mehr möglich. Wir werden niemals zu einer authentischen Vorstellung davon gelangen, wie eigentlich eine Musik aus dem 16., aus dem 12., aus dem 9. Jahrhundert oder gar bei den alten Griechen wirklich *geklungen habe*. Wir mögen noch so gut informiert sein, wir mögen die sorgfältigsten Studien getrieben haben und mögen wissen, was nur ein Mensch heutzutage wissen kann: wenn wir von dieser alten Musik sprechen, so sprechen wir im wörtlichen Sinne davon wie der Blinde von der Farbe. Es fehlt uns die *lebendige Anschauung*, sie ist für alle Zeiten unwiederbringlich verloren.

Wir sehen aus alledem, wie schwierig es ist, über die geschichtlichen Erscheinungen der Musik zu sprechen. In der Malerei, in der Bildhauerei, in der Architektur haben wir die Objekte selbst in unbezweifelbarer Gegebenheit vor uns, in der Dichtung haben wir die Schriftdenkmäler. In der Musik haben wir nur eine *Notation*, die der willkürlichen Auslegung freiesten Spielraum läßt. Die Instrumente etwa, die wir heut verwen-

den, sind nur zwei- bis dreihundert Jahre alt, zum Teil erheblich jünger. Von ihren unmittelbaren Vorgängern haben wir zwar Kenntnis, aber geläufig sind sie uns schon nicht mehr, und ihr Klangcharakter ist uns bereits recht fremd geworden. Je weiter wir in die Vergangenheit zurückgreifen, um so weniger wissen wir mit den technischen Voraussetzungen der früheren Kunstübung Bescheid. Auch wenn wir also eine ausreichende Notation der Musik hätten, wüßten wir mit ihr doch nicht viel anzufangen, weil uns die einstmals als selbstverständlich geltenden Kenntnisse fehlen. Das Verhältnis ist geradeso, wie wenn ich einem Menschen aus dem Jahre 1200 eine Partitur von Wagner vorlege. Selbst wenn ich ihm alle Zeichen und ihre Bedeutung genau erkläre, wird er keine Vorstellung von dem Ganzen gewinnen, weil ihm die empfindungsmäßigen Voraussetzungen für diese Kunst fehlen. Geradeso aber, wie es einem Menschen der Vergangenheit mit der heutigen Musik ergehen würde, geradeso ergeht es uns mit der Musik der Vergangenheit.

Ich möchte versuchen, das Gesagte in einem Bilde zu verdeutlichen. Stellen wir uns vor, wir kämen in ein altes Schloß, das berühmt ist wegen seiner Wasserwerke, etwa wie Versailles oder Wilhelmshöhe. Wir sehen die Anlage des Ganzen, den Terrassenaufbau für die Kaskaden, den Plan des Röhrennetzes, wir sehen die Stellen, wo die Leitungsröhren ausmünden und die Springbrunnen gedacht sind. Bekommen wir dadurch eine Vorstellung von der Wirkung des Ganzen? Nein, eine solche Vorstellung werden wir erst erhalten, wenn da, wo wir nur tote Rohrmündungen sehen, plötzlich die hohen Strahlen aufschießen, wenn sich über die kahlen Stufen der Terrassen die Wasserfluten ergießen, wenn alles,

was eben noch totes Gerüst war, in lebendige Tätigkeit gerät. Ist aber der Wasserzulauf zu dieser Anlage vertrocknet und das Röhrenwerk verschüttet, sind nur noch einige äußere Reste des einstigen großen Werkes erhalten — so können wir wohl ahnen, daß da früher einmal eine gewaltige Anlage gewesen ist. *Wie* sie aber funktioniert und was für Wirkungen sie ausgelöst hat, das läßt sich nur noch vermuten.

Dieses Bild kennzeichnet unser Verhältnis zur Musik der Vergangenheit. Die Musik, die uns durch Notations-Denkmäler oder durch Hilfe wissenschaftlicher Rückschlüsse bekannt ist, umfaßt eine Zeit von etwa 2500 Jahren. Von den Werken dieser zweieinhalb Jahrtausende sind die der letzten 250 Jahre, also des letzten Zehntels ungefähr uns noch unmittelbar zugänglich. Bei denen der früheren neun Zehntel ist die lebendige Quelle vertrocknet und das Röhrenwerk verschüttet. Der große Klangstrom, der sie einstmals durchflutete, ist versiegt. Wir können nur eine künstliche Rekonstruktion versuchen, von der wir aber nicht wissen, ob und wieweit sie der ursprünglichen Anlage entspricht.

Ich habe das Schwierige der Erfassung älterer Musik möglichst deutlich gemacht, um auch von dieser Seite her den Irrtum der entwicklungschaften Geschichtsanschauung zu zeigen. Da wir alles Frühere nur noch teilhaft, in den Umrissen und auch diese meist nur undeutlich sehen, kommen wir leicht zu dem Rückschluß, es sei etwas an sich Unvollkommenes, das sich erst allmählich zur Vollkommenheit entfaltet, also entwickelt habe. Das ist ungefähr ebenso, wie wenn wir am Ausgangspunkt einer großen Pappelallee stehen, die sich so weit erstreckt, wie nur unser Blick zu reichen vermag. Da erscheinen uns die nächststehenden Bäume ganz

groß und ausgewachsen, die etwas entfernteren schon kleiner und die allerletzten hinten am Horizont nur noch als Pünktchen. *Sind* sie deswegen wirklich nur Pünktchen? Ganz gewiß nicht. Wenn wir die Allee entlang gehen, so werden wir zwar finden, daß die Bäume untereinander individuell verschieden gewachsen sind, der eine mit stärkerem Stamm, der andere mit stärkerem Laubwerk. Im wesentlichen aber sind sie alle gleich, und es könnte wohl sein, daß der letzte, der uns nur als Pünktchen erschien, größer und mächtiger ist als der, bei dem wir zuerst standen. Die Ursache der Täuschung liegt nicht in den Bäumen, sondern in der Beschaffenheit unseres *Auges*, das uns solche Entfernungen nur in perspektivischer Verkürzung zeigt. Die alte bildende Kunst ist sich dessen wohl bewußt gewesen und hat auf die perspektivische Darstellung verzichtet, nicht, weil sie ihrer nicht fähig war, sondern, weil sie diese Art der Blicktäuschung nicht gelten lassen wollte.

Eine solche unabsehbare Allee von Bäumen ist die Musikgeschichte, die wir nun in der Folge abschreiten wollen. Daß wir uns dabei der Unzulänglichkeit unseres Sehvermögens stets bewußt bleiben müssen, habe ich darzulegen versucht. Andererseits haben wir keine Ursache, deswegen eine Erkenntnis von vornherein als unmöglich zu betrachten. Auch wo wir das einzelne nicht scharf zu erblicken vermögen, wissen wir doch, daß der Baum stets ein Baum, der Mensch stets ein Mensch, der Musiker stets ein Musiker ist, daß in all diesen Erscheinungen stets die gleichen Grundkräfte wirken und schaffen, die auch in uns lebendig sind. Gerade weil das äußere Bild der musikalischen Vergangenheit so tief verhangen ist vom Schleier des Geheimnisses, können wir das darunter Verborgene gar nicht menschlich, leben-

dig, warm und sinnenhaft genug erfassen. Aus dem Bewußtsein der *sinneshaften Bedingtheit* der Musik jeder Zeit, aus der vergleichenden Beobachtung aller Voraussetzungen und Kundgebungen dieses Sinnenlebens müssen wir einen Zugang finden. Wir müssen versuchen, Geschichte zu sehen, als lebten wir in ihr, als seien wir selbst die Erscheinungen, von denen wir sprechen: dann werden diese Erscheinungen Leben gewinnen, zu uns sprechen und uns mehr sagen, als alle äußere Tatsachenforschung ermitteln kann. Denn diese sogenannten Tatsachen sind bestenfalls sehr schwankende Begriffe. Sie sind zufällig herausgelöste Bruchstücke eines Komplexes, der nur als *Ganzes* wirkliche Tatsachenbedeutung haben könnte, in dieser Totalität aber niemals wieder erkennbar wird. Wir sehen nur Einzelheiten der einstigen Realität. Darum kann, was heut als Tatsache gilt und als solche zur Grundlage einer weitschichtig aufgebauten Geschichtstheorie genommen wird, morgen durch eine neue Tatsachenentdeckung völlig umgeworfen und als irrig erkannt werden. Tatsachen sind Hilfsmittel der geschichtlichen Betrachtung, mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen, in Wahrheit kommen wir über die *Hypothese* niemals hinaus.

Darum kann diese Hypothese nicht auf äußere Fakten aufgebaut sein, sondern nur auf die Erkenntnis der sinneshaften Wesensbedingtheit der Kunst. Diese Erkenntnis lehrt, daß die Kunst als solche zu allen Zeiten ein Gleiches ist, daß sie keinen Aufstieg, keine Höhe, keinen Abstieg, also keinerlei Entwicklung kennt, nur eine unaufhörliche Wandlung. Die Wandlung ist bedingt nicht durch Erfindungen, sogenannte Fortschritte der Technik oder andere von außen kommende Einwirkungen. Sie ist einzig bedingt durch die Wandlung im *Emp-*

findungsleben der Menschen. Es ist die gleiche Wandlung, die wir täglich, stündlich, minütlich an uns selbst erleben. Es ist die ständige Umschichtung und Transformation der Kräfte, die wir als Lebensprozeß bezeichnen, und nur indem und solange wir uns wandeln, leben wir. So ist die Musikgeschichte zu sehen als ein Gestaltwerden des Lebens der Menschheit in dem zartesten, vergänglichsten, leichtest zerfließenden Material: in der tönenden, schwingenden Luft, die wir Klang nennen.

Wir werden also versuchen, Musikgeschichte zu sehen als Lebensgeschichte des Klanges und der klingenden Luftformen, als Geschichte des Wandels der Empfindungen, aus denen die Menschen den Klang erfaßten und ihn zur Form der Kunst gestalteten.

II.

GRUNDZÜGE DER FORMBILDUNG. DIE GRIECHEN

Wir haben das Werden der Formen erkannt nicht als *Entwicklung*, sondern als *Wandlung* der Klangempfindungen, die sich im Material der tönenden Luftschwingungen zu ständig neuen Klangerscheinungen ausprägen. Es wäre zu fragen: *welche* Kräfte wirken auf dieses Empfindungsleben so ein, daß sich daraus die Gesetze für die Wandlung der Klangerscheinungen ergeben?

Überblicken wir den Gesamtverlauf der uns bekannten Musikgeschichte aller Völker, so finden wir überall, von der ältesten Vergangenheit bis zur Gegenwart, von der Musik exotischer Insulaner bis zur westeuropäischen Musik *zwei* große Hauptgattungen, nämlich *kultische* Musik und *profane* Musik. Es ist also in der Musik ähnlich wie in der Baukunst, die gleichfalls innerhalb jedes Stiles einen kultischen und einen profanen Stiltypus ausbildet. Die kultische Musik dient im allgemeinen vorwiegend *kirchlichen* Zwecken, obwohl sie namentlich in älteren Zeiten auch für medizinische Zwecke verwendet wird, wenn nämlich Medizin, Magie und Priestertum noch miteinander zusammenhängen und im Begriff des Kultischen vereinigt sind. Kirchlich ist diese kultische Musik so lange, wie die Kirche die Kraft hat, die Menschen durch die kirchliche Lehre zur kultischen Gemeinschaft zu binden, also den religiösen Trieb durch die kirchliche Lehre zu befriedigen. Das ist in den *meisten* Zeiten der Fall, doch gibt es auch Geschichtsepochen,

in denen die bindende Kraft der Kirche nachläßt, und dann ist zu beobachten, daß die kultische Musik zur Profanmusik hinüberneigt. Eine solche Zeit haben wir eben hinter uns, sie begann im 18. Jahrhundert mit der sogenannten Aufklärung und umfaßte das ganze 19. Jahrhundert. In dieser Zeit wendet sich die kultische Musik von der Kirche ab und bedient sich weltlicher Formen: Beispiele dafür sind die Sinfonien Beethovens und Bruckners, die Konzertmessen des 19. Jahrhunderts, die geistliche Musik eines Brahms, die Opernschöpfungen Richard Wagners. Alle diese Werke erweisen sich als Mischerzeugnisse von kultischen und profanen Stilelementen, während gleichzeitig die eigentliche Kirchenmusik verfällt und zur liturgischen Gebrauchsmusik herabsinkt. Solche Zeiten sind aber Ausnahmeperioden. Sie stellen Unterbrechungen dar, und ihnen folgt im allgemeinen wieder eine Zeit vertieften religiös kirchlichen Lebens. Ihm entspricht eine neue kirchlich kultische Musik, deren Vorzeichen wir bereits in der Gegenwart bemerken können.

Wir dürfen also sagen: die eine große Erscheinungsreihe der Musik, nämlich die kultische Musik, gewinnt ihre Impulse vorwiegend aus kirchlicher Zweckbestimmung. Damit ist ihr Aufgabenkreis umschrieben. Sie dient dem Ausdruck des Feierlichen, Erhabenen, Mystischen, der künstlerischen Formung von Empfindungen des Außermenschlichen, Göttlichen, Geheimnisvollen. Die eine große Eigenheit der Musik, durch die sie sich von allen anderen Künsten unterscheidet, nämlich die *Unsichtbarkeit* ihrer Formerscheinungen wird mit voller Bewußtheit in den Dienst des Kultischen gestellt.

Die zweite große Erscheinungsreihe der musikalischen Formgebilde: die Profanmusik, ist naturgemäß

ebenfalls an die Unsichtbarkeit der Musik gebunden. Ihr Unterschied gegenüber der kultischen Musik beruht darauf, daß sie das Wirkungsmoment der Unsichtbarkeit nicht zu bewahren und zu steigern, sondern es durch Verbindung mit anderen sinnfälligen Empfindungsäußerungen aufzuheben versucht. Das Unsichtbare wird also durch Verknüpfung mit irgendeinem Sichtbaren oder einem Begrifflichen *verdeutlicht*, es wird seiner Unfaßbarkeit beraubt, es wird verweltlicht. Solche Verweltlichung kann geschehen auf verschiedene Arten:

1. durch Verbindung der Musik mit der körperlichen Bewegung: im *Tanz*,
2. durch Verbindung der Musik mit einem auch ohne Musik daseinsfähigen Gedicht: im *Lied*,
3. durch Verbindung der Musik mit Lied und Tanz *zugleich*, die in wechselnden Formen anschaulich verknüpft und durch eine erzählende Handlung aneinandergereiht werden. Dies wäre die kunstvollste Form der Profanmusik, wie sie sich in der Neuzeit zum Oratorium und zur Oper herangebildet hat.

Auf diese Formen brauchen wir jetzt noch nicht einzugehen, ich deute hier nur ihre Ursprünge an, die im Tanz und im Lied zu sehen sind. Tanz und Lied aber sind die Grundformen aller Profanmusik, und das Wesen dieser Profanmusik besteht zu allen Zeiten in der Umkleidung des Unsichtbaren der Musik mit einem dem Auge oder dem vernunftmäßigen Begriff anschaulich erfaßbaren Erscheinungskörper: der Tanzbewegung oder dem Liedtext.

Gehen wir von der Erkenntnis aus, daß das Erscheinungswesen der Musik aller Zeiten und Völker an diese

beiden stilistischen Grundtypen gebunden sei: *kultische* Musik als Dienerin und Helferin der Kirche, *profane* Musik als Mittlerin des weltlichen Tanzes und Liedes, so drängt sich die bisher übergangene Frage auf: wie aber kamen die Menschen darauf, Musik zu machen, und wie fanden sie diese Kunst? Wie wurde es ihnen möglich, die unsichtbare Luft zu tönenden Kunstgebilden zu gestalten?

Das wäre die Frage nach dem *Ursprung* der Musik, der ich hier nicht nachzugehen gedenke. Sie gehört nicht in eine geschichtliche Betrachtung der Musik, denn eine solche hat sich nur mit der historischen Zeit zu beschäftigen, in der musikalische Formgebilde nachweisbar sind. Die Frage nach dem Ursprung der Musik aber ist eine Frage der Prähistorie und — dies wäre wohl hinzuzusetzen — selbstverständlich nur vermutungsweise zu beantworten. Wir können den Ursprung der Musik im natürlichen Liebesruf oder im kultischen Zeremoniell oder in der Beobachtung der verschiedenartigen Wirkung langgezogener Sprachlaute auf wechselnden Tonhöhen erkennen — das alles aber ist ein Forschungsgebiet für sich und hat nichts mit der Geschichte der Musik als *Kunst* zu tun. Ebensowenig kann hier die Frage nach der Erfindung der ersten Instrumente erörtert werden. Die nächstliegende Erklärung wird wohl dahin lauten, daß der Mensch erst gesungen und dann begonnen habe, den Klang der Stimme durch ein mechanisches Werkzeug nachzuahmen. Aber auch der umgekehrte Vorgang ist denkbar. Die Möglichkeit mechanischer Tonerzeugung durch Anschlagen schallkräftiger Wandungen, durch Blasen röhrenförmiger Instrumente oder durch Anreißen einer schwingungsfähigen Saite muß auf jeden Fall sehr früh erkannt worden sein und

liegt ebenfalls *vor* dem Beginn der geschichtlichen Zeitrechnung in der Musik. So weit wir zurückdenken können, haben wir mit der Fähigkeit der Menschen zu rechnen, Töne durch Singen sowie durch Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente zu erzeugen. Dem entspricht es, daß diese Fähigkeiten heut noch auch bei fast allen un- zivilisierten Völkern festgestellt werden. Sagen wir also: die Fähigkeit, tönende Luftgebilde auf vokalem und instrumentalem Wege zu erzeugen, ist innerhalb der historischen Zeitrechnung überall vorhanden.

Ganz verschieden aber sind die Arten, *wie* nun diese tönenden Luftgebilde zum Klang gestaltet wurden. Die hierin liegende Schwierigkeit läßt sich ermessen, wenn wir beobachten, daß ein feststehender, dauernd auf gleicher Höhe beharrender Ton in der Natur kaum vorkommt. Versuchen wir, einen bestimmten Ton zu singen, so zeigt sich, daß dies recht schwierig ist und eine genaue Selbstkontrolle erfordert. Der naturalistisch gesungene Ton steigt und fällt mit dem stärkeren und schwächeren Atemzuge. Wie aber in der Baukunst die Steine behauen und nach einer gewissen Gleichartigkeit geformt werden müssen, damit sie aufeinandergelegt werden können, so muß auch das natürliche Klangmaterial — sagen wir ruhig: behauen und nach einer gewissen Gleichartigkeit geformt werden. Der Klang, der dem Kunstgebilde dienen soll, wird also denaturalisiert. Er wird seines naturalistischen Charakters entkleidet und nach bestimmten Willensgesetzen geformt, das heißt er wird *stilisiert*. Ist der natürliche Gesangslaut ein heulender Laut, der über mehrere Tonstufen hinweggleitet, so wird er durch die willensmäßige Stilisierung auf einer einzigen Tonstufe starr festgehalten. Ihm entgegen tritt ein zweiter, ebenfalls klar fixierter Ton, dessen Abstand vom ersten genau

bestimmt wird. Zu diesem zweiten tritt auf ähnliche Art ein dritter, vierter, fünfter, unter Umständen sechster, siebenter oder noch mehr. So wird zunächst der ganze Umfang des Klangbezirkes, der anfangs gewissermaßen chaotisch dalag, nach bestimmten Gesetzen in festumgrenzte Distrikte abgeteilt. Diese Abteilung der Klänge nach genau präzisierten Verhältnissen nennt man ein *Tonsystem*. In der Schaffung des Tonsystemes als des normativen Maßsystemes der Klänge liegt die Voraussetzung und erste Bekundung eines künstlerischen Gestaltungsvorganges in der Musik.

Das Prinzipielle dieses Vorganges ist bei allen Kulturvölkern der Welt gleich, die Ausführung aber: die Bestimmung der zu verwendenden Zahl der Töne, ihres Abstandes voneinander, die Art also, wie sich das naturhafte Klangchaos in Einzeltöne kristallisiert, zeigt sich sehr ungleich. Diese Verschiedenheit ist begreiflich, wenn man in Betracht zieht, daß mit der beginnenden Kultivierung zweifellos überall das menschliche Gesangsorgan die künstlerische Führung übernahm. Die Gesangsäußerungen aber müssen ungleichartig sein gemäß den rassenmäßigen Empfindungsdivergenzen der Menschen, den Unterschieden der Volkstemperamente, der klimatischen Lebensbedingungen, vor allem der *physiologischen* Beschaffenheit und der *Sprachen* der Völker. So haben wir eine beträchtliche Anzahl von Tonsystemen, denen naturgemäß eine ebenso große Anzahl darauf gegründeter Musikkulturen entspricht. Gewiß haben nicht alle die gleiche Keimkraft erwiesen, also nicht alle zu gleich reicher Blüte geführt. Immerhin tun wir gut daran, zu bedenken, daß unser abendländisch westeuropäisches Tonsystem wohl etwas sehr Bedeutsames und in seiner Art Großartiges, aber doch ebenso

zweifellos nur einen *Zweig* am Stamme der menschlichen Musikkultur darstellt.

Es ist nicht möglich, hier eine vergleichende Darstellung der verschiedenen Tonsysteme, etwa des chinesischen, des siamesischen, anderer exotischer, des arabischen usw. zu geben. Welcher Art und Herkunft die Verschiedenheiten gegenüber dem unsrigen sind, habe ich angedeutet. Sie beruhen auf wesentlich anderen Empfindungen der Klangnatur, der Klangentfernungen, der Klangverbindungen, als wir sie haben. Ich möchte nun unser Thema abgrenzen auf die Betrachtung der abendländischen, vorzugsweise der *westeuropäischen* Musik. Auch hier finden wir noch manchen Wechsel im einzelnen, denn ein Klangsystem bleibt selbst innerhalb einer Kulturzone nicht dauernd gleich, sondern ist geradeso wie andere Kultursymbole dem Wandel der Empfindungen unterworfen. Die Griechen etwa, die als einziges osteuropäisches Volk wegen ihrer allgemeinen kulturellen Bedeutung hier einzubeziehen sind, haben ein anderes Tonsystem gehabt als das erste christliche Jahrtausend, das spätere Mittelalter, dann Renaissance und Barock haben wieder ein grundanderes organisiert, und in der Gegenwart vollziehen sich von neuem Umwälzungen. In einem aber bilden doch alle diese Systeme in sich eine große kulturelle Einheit, nämlich in dem Aufbau aus ganzen und halben Tönen und in der Empfindung des Oktavklanges als grundlegender Maßeinheit für die Abgrenzung der Tonfolgen. Im einzelnen sind mannigfache Verschiedenheiten vorhanden, namentlich in der Art, *wie* man die Folge der ganzen und der halben Töne untereinander ordnete, also wie man *Tonarten* bildete, auch verwendeten die Griechen, als dem Orient nächst

stehendes Volk, Vierteltöne. Immerhin sind diese Verschiedenheiten sekundär gegenüber der Hauptgliederung der Klänge in vorwiegend ganze und einige halbe Töne und die Abgrenzung der Tonreihe durch die Oktave, das heißt durch den dem Anfangston gleichklingenden, um fünf ganze und zwei halbe Töne von ihm entfernten höheren Ton. Die Empfindung dieser an sich rätselhaften Gleichheit beruht vermutlich auf der Empfindung einer akustisch-mathematischen Gesetzmäßigkeit. Wenn man nämlich eine zwischen zwei Stegen aufgespannte Saite genau in der Mitte durch einen dritten Steg abteilt, so gibt jede Hälfte die Oktav des ursprünglichen Tones an. Die klangliche Oktavempfindung entspricht also einer Symmetrie-Empfindung, das heißt einer Ebenmaß-Empfindung.

Ich erwähnte, daß das Tonsystem der Griechen im einzelnen manche Abweichungen von dem unsrigen zeigt. Dies gilt zweifellos von ihrer *gesamten* Musik. Lassen wir die Geschichte der abendländischen Musik im allgemeinen mit der griechischen Musik beginnen, so geschieht dies mehr aus dem Gefühl einer moralischen Verpflichtung gegenüber der griechischen Kultur überhaupt, als weil die unmittelbaren Einwirkungen hier besonders stark wären. Im Gegenteil, wir können über diese unmittelbaren Einwirkungen eigentlich sehr wenig sagen, weil wir von der griechischen Musik als Totalerscheinung eine nur sehr unvollkommene Vorstellung haben. Gewiß wäre es falsch, zu behaupten, wir wüßten *nichts* von der griechischen Musik. Wir *wissen* sogar verhältnismäßig viel: daß diese Musik in der Erziehung, im Kultus, im Theater, also im ganzen öffentlichen Leben eine wichtige Rolle gespielt hat. Die Bedeutung der Musik ist zum Gegenstand ausführlicher philosophi-

scher Betrachtungen gemacht worden, es hat sich dementsprechend auch eine umfangreiche ästhetische und theoretische Literatur gebildet. Diese theoretischen Schriften sind bis tief in die christliche Zeit hinein wirksam geblieben. Wir wissen, daß sich innerhalb der griechischen Musik mehrere große Stilwandlungen vollzogen haben, zum Teil hervorgerufen durch das Eindringen asiatischer Elemente in die griechische Kulturwelt. Diese asiatischen Einflüsse bewirkten anscheinend ein stärkeres Hervortreten der Instrumentalmusik, ein Anwachsen des Virtuositentumes, allgemein gesprochen: eine zunehmende Kräftigung der Profanmusik gegenüber der älteren, vorwiegend kultisch empfundenen Musik. Solche Wandlung zur Verweltlichung der Musik wurde als Verweichlichung empfunden und rief wiederum eine heftige Opposition hervor, die in den Platonischen Dialogen nachklingt. Ich unterlasse die Aufzählung der Namen von Formgattungen der griechischen Musik, wie sie sich namentlich im Kultus und in der Tragödie ausgebildet haben. Hier gilt, was ich in der einleitenden Vorlesung betonte: daß wir uns nämlich trotz ziemlich umfangreichen Wissens im einzelnen von dem *Klangwesen* dieser Musik doch gar keine Vorstellung machen können. Gewiß sind uns einige Musikstücke griechischer Herkunft erhalten, man hat sie auch entziffert und in die neuere Klangsprache übertragen. Aber selbst diese Übertragungen sind für uns doch nur mumifizierte Reste, Museumsobjekte, totes Material. Die große, unüberbrückbare Schwierigkeit für die Erfassung griechischer Musik beruht darauf, daß diese Musik in der Hauptsache unlösbar an die *Sprache* gebunden war und erst aus dem lebendigen Sprachempfinden plastische Form erhielt.

Wir können nun wohl eine antike Sprache studieren, uns ihre Grammatik aneignen und das Vernunftmäßige der Gedanken uns annähernd faßbar machen. Der innere Lebenssinn, das undefinierbar Empfindungsmäßige im Rhythmus, im Tonfall, im Tempo, kurz: alles Klangliche und im besonderen Sinne *Psychische* der Sprache bleibt uns verschlossen. Es ist alleiniges Eigentum des antiken Menschen und mit ihm begraben worden. Unser Unterschied ihm gegenüber auf allen Gebieten beruht eben darauf, daß wir in diesen empfindungsmäßigen Eigenheiten des Lebensgefühles anders geworden sind. Auf der besonderen Hervorhebung dieser Eigenheiten des Sprachempfindens muß aber die griechische Musik beruht haben. Sie war keine Musik an sich, keine „Kunst“ als solche. Wie der antike Mensch überhaupt kein „Ansich“ kannte, wie er durchaus Gemeinschaftswesen war, dessen Leben sich um das Gemeinschaftszentrum, die Polis, den Stadt-Staat drehte, so war auch seine Musik nur Teilelement der Sprache, des Erziehungswesens, des Staatslebens, des Kultus. Was wir davon auf begrifflichem Wege rekonstruieren können, ist weniger als ein Schattenbild. Wir wissen, daß die Griechen eine Anzahl von Oktavgattungen hatten, deren jede einen besonderen Charakter trug. Diesen nannte man ihr Ethos. Wir wissen, daß die Griechen diese Tonreihen nicht wie wir von unten nach oben, sondern von oben nach unten normierten. Wir wissen, daß die Griechen eine harmonische Musik in unserem Sinne nicht kannten. Sie sangen im Einklang oder in Oktaven, wobei die Stimmparallelen anscheinend in freier Umschreibung vokal oder instrumental verziert wurden. Wir wissen, daß die Griechen einen musikalischen Rhythmus im heutigen Sinne nicht kannten, sondern ihren Gesang nach den

Gesetzen der Sprache metrisierten, wofür wiederum die latente Musik dieser Sprache besonders geeignet war. Wir wissen noch diese und jene theoretische Einzelheit, aber das Beste und Wichtigste wissen wir nicht — nämlich, wie diese Musik nun eigentlich *geklungen* hat.

Die griechische Musik ist ein schöner Mythos von einer gewesenen Welt. Seine tiefste Nachwirkung auf die nachfolgende Zeit besteht weniger in der Übermittlung praktischer Vorbilder als in der immer von neuem durchbrechenden Sehnsucht, etwas wiederherzustellen, was in dieser Art wahrscheinlich niemals bestanden hat. Von den Tagen der Renaissance, den Opern der Florentiner an über die französische Tragödie, Glucks Reform-Oper, Schillers „Braut von Messina“, Wagners „Handlung aus der Musik“ hat namentlich das antike Drama in seiner eigentümlichen Verbundenheit mit der Musik solche Rekonstruktions-Ideen angeregt. Auf das frühere Mittelalter haben wiederum die griechischen Theoretiker tiefgreifenden Einfluß geübt. In beiden Fällen dürfen wir sagen, daß im wissenschaftlichen Sinne vermutlich Mißverständnisse vorlagen. Diese Mißverständnisse aber haben zu großen produktiven Ergebnissen geführt. So werden wir vielleicht auch heut gut daran tun, bei aller Würdigung der exakten Forschung, in diesem *Mythos* von der griechischen Musik ihr wahres geschichtliches Denkmal zu sehen. Daß sie die *Kraft* hatte, einen solchen Mythos zu erzeugen, der auf Jahrtausende hinaus immer wieder befruchtend wirkt — dieses eben war ihre *größte* Leistung.

III.

GREGORIANISCHE MUSIK (1. JAHRTAUSEND)

Die Betrachtung der griechischen Musik führte zu der Erkenntnis, daß ihre fortwirkende Bedeutung vornehmlich auf ihrer mythenbildenden Kraft beruht. So wird sie zu einer unerschöpflichen Quelle der Anregungen, zunächst für die Theoretiker der christlichen Frühzeit, dann für die schaffenden Künstler der spätkristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Je weniger man von ihr wußte, um so höher stieg ihr moralisches Ansehen. Daß man aber das *Wissen* von ihr so schnell verlernte, ergab sich als unvermeidliche Folge ihrer organischen Verbundenheit mit der *Sprache*. In gleichem Maße, wie diese Sprache ihre innere Lebenskraft verlor, mußte auch die Musik der Vergessenheit verfallen. Sie war im tiefsten Sinne nur die Blüte am Baume dieser Sprache.

Von der Musikgeschichte der großen Zeitwende, die durch das Erstarken des römischen Kaisertums, weiterhin durch das Aufkeimen und die Ausbreitung des Christentums gekennzeichnet wird, gilt im äußeren Sinne zunächst das gleiche wie von der griechischen Musik, nämlich, daß wir im exakten Sinne wenig darüber aussagen können. Wir wissen, daß die Römer ein an sich amusisches Volk waren, ihre Künstler bezogen sie aus Griechenland. So wurde auch griechische Musik nach Rom verpflanzt, hauptsächlich die effektvollere Instrumentalmusik. War diese schon im Heimatlande stark mit asiatischen Elementen durchsetzt, so büßte sie nun,

in dem großen Zusammenfluß vielfältiger Kulturen in Rom sicher noch mehr von ihrem griechischen Charakter ein. Es ist zu bedenken, daß Rom für die damalige Zeit eine ähnliche wirtschaftspolitische Bedeutung besaß wie England für das 18. und 19., Amerika für das 20. Jahrhundert. Die Hauptstadt der Welt war das Ziel aller Künstler, die große Wirkungen erzielen und dabei viel Geld verdienen wollten, als Kulturträger aber schon deswegen kaum anzusprechen waren, weil der Geschmack des Zahlenden Unterhaltung nach *seinem* Sinne fordert. So zogen denn die griechischen Sänger, Bildhauer, Tänzer, Musiker nach Rom, um dort Publikum, Auftraggeber und Geld zu finden und ihre Leistungen so einzurichten, daß sie den Wünschen einer verwöhnten, aber unschöpferischen Kennerschaft zusagten.

Gleichzeitig kam indessen eine andere, weniger gefällsüchtige Art der Kunst nach Rom. In den Christengemeinden, die sich von Kleinasien her über Griechenland nach Italien ausbreiteten, wurde eine Art des Gesanges üblich, in der eine neue Form kultischer Musik auflebte, sicherlich zunächst ohne *künstlerische* Absicht, eben darum um so kernhafter und tiefergreifend in der Wirkung. Über die Herkunft dieser Musik wissen wir nichts Genaues. Sie kann mit dem hebräischen Kult in Zusammenhang stehen, sie kann auf griechische oder vielleicht noch andere Anregungen zurückgehen. Wahrscheinlich ist, daß sie aus verschiedenen Quellen schöpfte und die gewonnenen Anregungen den veränderten Bedingungen entsprechend zu etwas Neuem umgestaltete. Der Zwang zu solcher Umgestaltung ergab sich zunächst aus dem neuen *Kult*, der schon durch seine Gegensätzlichkeit zum früheren veränderte künstlerische Formen

forderte. Die tieferliegende Nötigung zur Umbildung älterer kultischer Musik ergab sich aber aus dem, was diese Musik erst lebendig machte: nämlich aus der *Sprache*.

Es ist hier wieder darauf hinzuweisen: wir können uns nicht genug vor dem Fehler hüten, die Musik jener Zeit als eine Sache für sich zu sehen. Wenn wir heut „Musik“ sagen, so denken wir unwillkürlich an eine Musik als Selbstzweck, als Konzert, als Sinfonie- oder Kammermusik-Aufführung. Das ist eine Art der Musik, die sich erst aus der Gestaltung des neuzeitlichen Lebens ergibt. Für den Menschen früherer Zeiten war Musik vorstellbar nur in Verbindung mit irgendeinem anderen Geschehen, sei es Gottesdienst, sei es Tanz, sei es Vortrag einer Dichtung. Für solche Musik war das *Wort* der mächtigste Helfer künstlerischer Gestaltung. Ich habe bereits auf die Wichtigkeit der Tonsysteme als Voraussetzungen des musikalischen Kunstschaffens hingewiesen. Das war nicht so zu verstehen, als hätten die Menschen sich erst Tonsysteme konstruiert und dann darin zu musizieren begonnen. Wohl aber ist von einer künstlerischen Behandlungsfähigkeit des Klangmaterials erst dann zu reden, wenn durch das Tonsystem die Grundnormen der Klangstilisierung feststehen, ebenso wie eine künstlerische Behandlung der Sprache erst möglich wird, wenn ein gewisser Wortschatz und die Gesetzlichkeit seiner denkbaren Verknüpfung gegeben ist. Ich hatte die Bildung der Tonsysteme verglichen mit der Erkenntnis der einfachsten Gesetze, nach denen der Steinmetz die Steine behaut, um sie aneinanderzufügen und aufbauen zu können. Zur Ausführung eines Baues gehören aber immer zwei Dinge, nämlich erstens das *Bau-Material* und zweitens die *Bau-Idee*. Beide sind nicht

Gegensätze, sondern bedingen einander. Die Bau-Idee setzt die Erkenntnis der organischen Möglichkeiten des Bau-Materials voraus, sie ist das Ergebnis produktiver Wechselwirkung zwischen der Materialgesetzlichkeit und dem Gestaltungstrieb der menschlichen Phantasie. Das Erkenntnismittel aber, das die Phantasie bei allen alten Völkern zur Auffindung der musikalischen Materialgesetzlichkeit führt, ist die Sprache, das heißt das sprachliche Empfindungsleben.

Diese Bedeutung der Sprache für das Gestaltungsleben der Musik macht es begreiflich, daß die Erscheinungen der alten Musik zunächst auf den empfindungsmäßigen und physiologischen Voraussetzungen des Sprachlebens beruhen. So ist es zu verstehen, daß die griechische Musik bei der Umpflanzung in das westliche Europa sozusagen spurlos verschwinden mußte. So ist aber auch weiterhin das eigentümliche Bild zu verstehen, das uns heut die Musik des ersten christlichen Jahrtausends bietet. Wir wissen nämlich aus dieser Zeit nur noch etwas von *kirchlicher* Musik. Nun sagt uns die einfache Überlegung, daß die Menschen zu allen Zeiten getanzt und gesungen haben. Sie haben niemals nur gebetet, sondern haben, wenn es ihnen noch so schlecht ging, immer ihre Feste gefeiert und sind fröhlich gewesen. Es muß also stets neben der kultischen eine profane Musik gegeben haben. Daß wir von dieser so wenig oder gar nichts wissen, liegt natürlich zum Teil daran, daß sich niemand bemüht hat, sie aufzuzeichnen. Es liegt weiterhin zum Teil daran, daß viele weltliche Musikstücke zweifellos in veränderter und gereinigter Form in die Kirchenmusik übergegangen sind. Auch ist nicht zu vergessen, daß vordem der Gegensatz von Kirche und Volksleben nicht so schroff war, wie wir

ihn heut als selbstverständlich nehmen. Die Kirche war bis in das spätere Mittelalter hinein der allgemeine öffentliche Versammlungsplatz, wo man nicht nur betete, sondern wo man sich traf, plauderte, Geschäfte abschloß, Neuigkeiten austauschte. Kirchenbilder noch aus dem 15. und 16. Jahrhundert veranschaulichen solche Genreszenen in den mannigfaltigsten Abstufungen. Diese Bedeutung der Kirche als des allgemeinen Treffpunktes und Zentrums des täglichen Lebens ist wahrscheinlich in früheren Jahrhunderten eher noch höher als geringer gewesen. Insofern mag also auch die *Musik* der Kirche dem *allgemeinen* Musikbedürfnis in weitestem Maße entsprochen haben, so daß für die weltliche Musik ein verhältnismäßig geringer Spielraum übrigblieb.

Aber selbst, wenn man alle diese äußeren Erklärungen für das Vorherrschen der kultischen, unser Nichtwissen von der profanen Musik voll würdigt, so ergibt sich doch die eigentliche Erklärung erst aus dem Hinweis auf die *Sprache*. Ich hatte Tanz und Lied als die Grundtypen der Profanmusik bezeichnet. Tanz und Lied sind, sofern sie sich als Kunstformen zeigen sollen, Formen der *nationalen* Kultur, sie setzen eine charaktervoll ausgeprägte nationale Sprache voraus. Die Kultur des ersten christlichen Jahrtausends aber ist keine Nationen-Kultur, sondern sie ist eine *Kirchen-Kultur*, die Sprachen dieser Zeit sind nicht National-Sprachen, sondern es gibt eigentlich nur eine Sprache: das Latein der Kirche. Darum kann es auch nur *eine* wirkliche Kunstmusik geben, nämlich die dieser lateinischen Kirchensprache zugehörnde Kirchenmusik. Gewiß sind auch damals Rassen, Völker, national bestimmte Charaktere vorhanden gewesen. Aber bei aller Gegensätzlichkeit im ein-

zelenen fühlten sie sich doch allesamt als Glieder der einen großen Familie, deren Haupt und Mittelpunkt die Kirche bildete. Die Kirche war das einigende geistige Band. Sie gab ihnen allen nicht nur den religiösen Kultus, sie gab ihnen die Erziehung, die Wissenschaft, sie gab ihnen die Sprache und gab ihnen die Kunst. Dieser Universalität der Kirche entsprach die Idee des weltlichen Imperiums, und erst, als dieses Imperium mit dem Untergange der Hohenstaufen zerfiel, war der Boden für das Gedeihen einer nationalen Kunst gegeben. Man könnte auch umgekehrt sagen: weil sich in der geistigen und sozialen Struktur der mitteleuropäischen Völker eine Umschichtung zur nationalen Gliederung anbahnte, mußte zuerst das weltliche Universal-Imperium als äußerer Repräsentant der Kultur-Einheit zerfallen — einige Jahrhunderte später dann auch das kultische Imperium mit all seinen geistigen Auswirkungen. Der Geschichtsprozeß, den wir da beobachten, ist also der einer zunehmenden Individualisierung der Völker. Mit dieser Individualisierung hängt aber unmittelbar zusammen das künstlerische Eigenleben der Profanmusik, denn alle Profanmusik ist nationale Musik und setzt die nationale Sprache voraus. Entbehrt diese der kulturgestaltenden Eigenbedeutung, so entbehrt auch die ihr entsprechende Musik der geschichtlichen Tragkraft. Sie geht verloren nicht durch unsere Zufälle, sondern weil sie in sich keinen Bestand hat. Dies gilt von der Profanmusik des ersten christlichen Jahrtausends. Die kunsthafte Musik dieser Zeit ist eine *Universalmusik*, gegründet auf die Kirchensprache als einziger damaliger Kultursprache.

Wir müssen also, wollen wir uns den Charakter dieser Musik irgendwie lebendig machen, uns an den Charakter

der Sprache halten. Es zeigt sich da ein eigentümlicher Unterschied der westlichen Sprachgestaltung gegenüber der östlichen, ein Unterschied, den ich hier naturgemäß nur andeuten kann, der aber für die Gestaltung der abendländischen Musik grundlegend geworden ist. Während nämlich die östlichen Sprachen im wesentlichen metrisch gegliederte, also nach Längen- und Kürzenverhältnissen bestimmte Sprachen sind, sind die westlichen Sprachen *akzenthaft*, das heißt nach Betonungsempfindungen gegliederte Sprachen. Daraus ergibt sich für die Musik ein wesentlich anderes Prinzip der Klanggestaltung. Diese Klanggestaltung muß sich von der Metrik der Sprache lösen, weil diese Sprachmetrik nicht mehr das empfindungsmäßig Bestimmende der Sprache ist. Die Klanggestaltung, die jetzt vornehmlich an den Sprachakzent gebunden ist, muß danach streben, sich eine selbständig gegliederte *Klangmetrik* zu schaffen. Es kann also etwa eine Silbe mit einem reichen melismatischen Gesang umkleidet und ausgeführt werden, ohne daß dies zunächst im Sinne der Sprache als Störung empfunden würde. Vielmehr ist diese Ausbreitung des Klanglichen eigentlich eine besondere Hervorhebung des Sprachakzentes mit den eigentümlichen Mitteln der Musik, das heißt eine Umdeutung der sprachlichen Betonung in eine zeitlich klangliche Expansion. Das Wichtige an diesem Vorgang besteht darin, daß auf diese Art die Musik allmählich eine eigene, von der Sprache unabhängige Klangmetrik gewinnt, so daß sie, bei aller Fremdartigkeit, uns doch nicht mehr ähnlich unvorstellbar ist, wie etwa die griechische Musik. Die an sich minder musikhaltige, klangärmere Sprache des Okzidenten führt also zur Gestaltung eines in sich eigenkräftigeren Klanglebens.

Es wäre noch auf ein zweites Moment hinzuweisen, das diese Wandlung mitbestimmt. Die griechische, an das Sprachmetrum gebundene Musik gibt durch die sprachmetrische Gliederung dem Klang eine plastisch rationale Formungsgesetzlichkeit. Die von der rationalen Sprachmetrik hinwegstrebende abendländische Musik eröffnet sich dem Irrationalen, nicht plastisch Umgrenzten. An dieser Gegensätzlichkeit bekundet sich die Gegensätzlichkeit der antiken und der christlichen Lebensempfindung überhaupt, sie wirkt sich an der Gestaltung des Klanges ebenso aus wie an den Erscheinungen der bildenden Kunst. In der *Bindung* an die Sprache liegt das Gemeinsame der Musik des 1. Jahrtausends und der Griechen, in der *Verschiedenheit* der Beziehung zwischen Klang und Sprache liegt der große Unterschied, den wir ebenso rein physiologisch wie kulturpsychologisch erklären können.

Wenn ich nun hier von der Musik des ersten christlichen Jahrtausends wie von einer Einheit spreche, so bin ich mir wohl bewußt, damit einen nicht geringeren Gewaltakt zu begehen, wie wenn ich zusammenfassend von der Musik des 2. Jahrtausends spräche. Aber ich sagte schon vorher: was wir *wissen*, ist sehr wenig, und dieses Wenige ist umstritten. Entweder also wir begeben uns auf das Kampfgebiet der wissenschaftlichen Theorien und treiben Philologie, oder wir versuchen, das künstlerisch Wesenhafte zu sehen. Selbstverständlich ist ein Jahrtausend der Kunst eine Periode vielfältiger Leistungen und Umwälzungen. Ebenso selbstverständlich aber heben sich schließlich aus all diesen Mannigfaltigkeiten wenige ganz fernhin sichtbare Grundlinien heraus, und nur auf diese will ich hinzuweisen versuchen. Das allgemeine Charakteristikum dieser Musik ist, daß

sie bis gegen die Jahrtausendwende hin gleich der griechischen Musik *einstimmig* ist. Diese Einstimmigkeit ist nicht so zu denken, als habe man das Harmonisieren noch nicht verstanden. Es handelt sich hier um eine Art Einstimmigkeit, die einer Harmonisierung weder bedarf noch überhaupt fähig ist, die auch nicht etwa in taktmäßig und periodisch gegliedertem Rhythmus verläuft, sondern für unsere Begriffe eher etwas frei Rezierendes hat. Als Texte kamen zunächst die biblischen Psalmen in Betracht, die sich zu Wechselgesängen eigneten, weiterhin Hymnen, die das musikalische Schaffen anregten. Einige dieser Hymnen aus dem 4. und 5. Jahrhundert haben sich in umgebildeter Form bis in die späte Zeit des protestantischen Chorales erhalten, so ist zum Beispiel das alte *Veni redemptor gentium* zum Choral „Nun komm der Heiden Heiland“ geworden, während der Text des etwa aus dem 9. Jahrhundert stammenden Pfingsthymnus „*Veni creator spiritus*“ neuerdings durch Mahlers Achte Sinfonie uns besonders nahegebracht ist.

Von den schöpferischen *Persönlichkeiten* dieser Jahrhunderte ist uns nur Sagenhaftes bekannt. Die Namen der beiden großen Kirchenfürsten, die für das 1. Jahrtausend besonders wichtig wurden, bezeichnen naturgemäß nicht die Schaffenden selbst, sondern die Zeit und den Kirchenregenten, unter dessen Führung die Ereignisse sich vollzogen oder doch anbahnten. Diese beiden historisch bedeutsamen Namen sind die des *Ambrosius*, um 390 Bischof von Mailand, und des rund zweihundert Jahre später, um 600 lebenden Papstes *Gregor des Großen*. Auf Ambrosius wird die planmäßige Einführung des Gemeindegesanges im Charakter der doppelchörigen Hymnen zurückgeführt, gewissermaßen also die Ten-

denz zur Verweltlichung der Musik, ihrer Hinneigung zum Volkstümlichen, zur Heranziehung des Lamentumes. Dieser Tendenz trat dann das Gregorianische Reformwerk entgegen, aber nicht im musikfeindlichen Sinne. Indem Gregor den gesamten Schatz kirchlicher Melodien zu einer großartig ausgebauten musikalisch liturgischen Ordnung zusammenfassen ließ, legitimierte er damit die selbständige Bedeutung der Musik als Bestandteil des Kultus durch eine abschließende Gesetzgebung. In Rom selbst bestanden etwa schon seit dem 4. Jahrhundert Sängerschulen, diese wurden durch Neugründungen in Italien, dann auch in den angrenzenden nördlichen Ländern dauernd ergänzt. Ihnen fiel die Aufgabe zu, den kunstmäßigen, rituell vorschrittmäßigen Gesang im Gesamtbereich der römischen Kirche gemäß der Gregorianischen Festsetzung einheitlich durchzuführen, so daß die Stellung der Musik zur Messe und zu allen kirchlichen Feiern gleichmäßig bindend und in zunächst gleichartiger Ausführung festgelegt war.

Der Gregorianische Kirchengesang, der also nicht nur eine musikalische, sondern in erster Linie eine kulturgestaltende Tat war, ist demnach die eigentliche große Gesamtleistung des 1. Jahrtausends. Was auf dem Gebiet der kultischen Musik nach ihm gekommen ist, bedeutet durchweg nur seine Entfaltung und Variierung im einzelnen, keine grundlegende Änderung. Mit der Feststellung und kolonisierenden Durchführung des Gregorianischen Gesanges hat die Kirche ihre weitestreichende Tat für die Musik vollbracht. Sie hat dieser Musik eine dem abendländischen Empfinden entsprechende universale klangliche Form geschaffen, die nun, auf die mächtige Autorität der Kirche gestützt, von Süden her nach Norden vordrang, in den großen Kultur-

zentren der nördlichen Länder: den Klöstern, namentlich Metz für Frankreich, St. Gallen für Deutschland, neue Pflege, neue Anregungen fand, im einzelnen ausgebaut, verändert, bereichert wurde. Im gleichen Maße, wie sich von der Jahrtausendwende an die Nationen als solche zu fühlen beginnen, erwächst aus den Berührungen der Gregorianischen Kunst mit italienischen, deutschen, französischen Elementen eine neue Wandlung des Formbildes.

IV.

MEHRSTIMMIGKEIT UND NEUE KUNST

(10.—14. JAHRHUNDERT)

Erkennen wir den Gregorianischen Gesang als Grundlage für die Musik von der Mitte des 1. Jahrtausends an, so ist damit ausgesprochen, daß der Name „Gregorianischer Gesang“ nicht nur eine besondere Gattung von Melodien bezeichnet, sondern, über alles einzelne hinaus, einen großen, umfassenden *Kunststil*. Wie sich nun innerhalb einer jeden Stilart im Laufe der Jahrhunderte trotz Beibehaltung der Grundzüge erhebliche Verschiedenheiten herausbilden, so geschah dies auch mit dem Gregorianischen Gesang. Als das wichtigste Moment für diese Umgestaltung hatte ich die Verpflanzung in verschiedene Länder und die Rückwirkung der nationalen Eigenheiten auf die Musikübung bezeichnet. Auch wenn wir annehmen, daß zunächst der *römische* Gesang mit absoluter Treue weitergegeben wurde, so waren es doch in einem Lande italienische, im anderen deutsche, in noch anderen französische und englische Mönche, die ihn pflegten. Die Verschiedenheit der nationalen Temperamente, der sprachlichen Eigenheiten, der klimatischen Bedingungen, der gesanglichen Veranlagung und der Phantasierichtungen — alles zusammen mußte absichtslos Veränderungen bewirken, die sich im Laufe der Jahrhunderte zu erheblichen Abweichungen gestalteten.

Dazu aber kam, daß eine exakte Nachprüfung der Gesangsart überhaupt nicht möglich war, denn eine Noten-

schrift mit genauer Angabe der Tonhöhe und Tondauer existierte nicht. Man rechnete hauptsächlich auf die Zuverlässigkeit der mündlichen Überlieferung, als Gedächtnishilfe diente die Tonschrift der sogenannten *Neumen*. Ich hatte diese bereits als eine Art Klangstenographie bezeichnet. Die Neumen waren im wesentlichen eine graphische Darstellung der Klangbewegungen, für die Kennzeichnung der Klangdauer bediente man sich bestimmter Symbole, wie Strich und Punkt. Ich hatte auch darauf hingewiesen, daß die Neumenschrift in sich keineswegs nach einheitlichen Grundsätzen gestaltet ist, sondern je nach Zeiten und Ländern mannigfaltige, zum Teil heut noch nicht entzifferte Formen aufweist. Es wäre aber falsch, hier wieder eine Unvollkommenheit der alten Zeit zu konstatieren und mit Stolz auf unsere so ausgebildete Notenschrift hinzuweisen. Richtiger wird es sein, zu sagen, daß den Menschen jener Zeit der Begriff der Exaktheit in unserem Sinne fremd war und ihnen wahrscheinlich, wenn sie ihn gekannt hätten, gar nicht zugesagt hätte. Wir dürfen uns überhaupt die alte Art der Musikübung im Charakter freier vorstellen als die unsrige, gewissermaßen bei aller Strenge der Disziplin doch mehr auf das Improvisatorische gerichtet. Diese Menschen des früheren Mittelalters sind in weit höherem Maße als wir Phantasiemenschen gewesen. Gerade weil das geistig Uniforme durch die Kirche bei ihnen von vornherein als etwas Selbstverständliches gegeben war, konnten sie sich der individuellen Phantasie im einzelnen um so sorgloser überlassen. Das zeigt sich ebenso an der freien Behandlung der Einzelheiten von großen Bauten oder dem Erfindungsreichtum beim Ausschneiden eines Chorgestühles wie in der Musik.

Hüten wir uns also, die allmählich einsetzende Um-

wandlung der Neumenschrift in eine dem Charakter der heutigen Notenschrift ähnliche Schrift als „Fortschritt“ zu bezeichnen. Diese Umwandlung entsprach lediglich neuen Bedürfnissen. Gegen den Ausgang des 1. Jahrtausends hatte sich die Gewohnheit herausgebildet, dem gleichstimmigen Gesang eine zweite Stimme hinzuzufügen. Worauf diese Gewohnheit zurückzuführen ist, läßt sich schwer sagen, eine naturalistische Erklärung hierfür wäre, daß die Stimmen der abendländischen, namentlich der nordischen Männer von Natur aus sehr scharf in höhere und tiefere Stimmen geschieden sind. Singen zwei solche verschiedene Stimmen zusammen, so haben sie das Bestreben, nicht im Einklang und auch nicht in Oktaven, sondern im Charakter ihrer natürlichen Stimmfernungen zu singen, das heißt im Unterschied etwa von Quinten-Zusammenklängen. Dieses Bestreben mußte um so stärker hervortreten, je weniger kunstmäßig kultiviert die Stimmen, das heißt je mehr entfernt die Sänger von Rom waren. Tatsächlich haben wir die Anfänge mehrstimmiger Musik nicht im Süden, sondern im Norden, namentlich in England und Frankreich zu suchen.

Ich betone, daß der Hinweis auf die natürlichen Stimmunterschiede, die sich im Norden besonders bemerkbar machen, nur der Versuch einer naturalistischen Erklärung ist, also eine Hypothese wie andere Ableitungen auch. Auf jeden Fall liegt in der Erscheinung zunächst des zweistimmigen Gesanges die erste Bekundung jener Art der Klanggestaltung, die der abendländischen Musik ihr besonderes Gepräge unter allen Musikkulturen der Welt gegeben hat: nämlich der vielklanglichen *Mehrstimmigkeit*. Der Wille zu dieser Mehrstimmigkeit ist es, der den großen Kunststil des Gregorianischen Ge-

sanges allmählich durchdringt und eine neue Wandlung hervorruft.

Das Werden des mehrstimmigen Gesanges müssen wir uns wieder in mehreren Metamorphosen vorstellen. Das Nächstliegende war, zwei Stimmen die gleiche Tonfolge und die gleichen Worte singen zu lassen, aber in verschiedenen Tonhöhen. Die Stimmen bewegten sich im Abstand von *Quinten* oder *Quarten*. Man kann heut noch häufig bemerken, daß zwei musikalische, aber ungeschulte Menschen in *Quintenparallelen* miteinander singen. In England scheint sich statt der *Quintenbegleitung* die in *Sexten* und *Terzen* frühzeitig herangebildet zu haben. Dieses sind die natürlichen Arten der *Zweistimmigkeit*. Etwas kunstvoller, nämlich intellektuell bewußter ist das Prinzip der *Gegenbewegung*, wobei die zweite Stimme abwärts schreitet, wenn die erste nach oben steigt und umgekehrt. Zu der zweiten Stimme, die im Prinzip nicht die untere, sondern die obere ist, kann eine dritte treten, die zunächst wieder in *Oktaven* zur ersten steht, zu dieser wieder eine vierte. Ursprünglich haben die Stimmen die gleiche Zeitdauer der Klänge und den gleichen Text, auch hierin vollziehen sich allmählich Wandlungen. Die begleitende Stimme erhält eigene Führung, sie befreit sich von der starren Bindung an die erste. Sie gewinnt individuelle *melismatische Züge*, und schließlich erhält sie auch einen eigenen Text.

Das sind in wenigen groben Grundzügen die Linien der Bewegung, die sich in verschiedenen Ländern gleichzeitig vom etwa 9. bis zum 13. Jahrhundert in der kultischen Musik zeigt. Eine solche Art der Musik mußte eine andere Art der Notation wünschenswert machen, denn mit der *Neumenschrift*, die eine gleichstimmige

Musik voraussetzte, war der vielstimmigen Musik nicht ausreichend gedient. Für sie standen zwei Forderungen obenan:

1. es mußte ermöglicht werden, die *Tonhöhe* durch Schriftzeichen zu fixieren, damit der Abstand der Stimmen voneinander zu erkennen war,
2. es mußte ermöglicht werden, die *Zeitdauer* der Töne zu fixieren, damit bei freier rhythmischer Bewegung der Stimmen der Zusammenhalt richtig gewahrt wurde.

Die erste Forderung führte zur Erfindung der *Notenliniatur*. Man zog erst eine, dann mehrere Linien, die eine bestimmte Tonhöhe bezeichneten, und setzte die Neumen in die entsprechende Linie. Dieser Gedanke tauchte an mehreren Orten auf, grundlegende Bedeutung gewonnen hat das Vierliniensystem des um das Jahr 1000 lebenden italienischen Mönches Guido von Arezzo. Er gilt im allgemeinen als der größte praktische Lehrer und pädagogische Organisator dieser und der folgenden Zeit, und es kann uns gleichgültig sein, wieweit die ihm zugeschriebenen Neuerungen wirklich von ihm stammen oder nur unter seinem Namen summiert sind. Zu diesen Neuerungen gehört außer der durch verschiedene Farben gekennzeichneten Liniatur noch die Einteilung des gesamten gebräuchlichen Tonsystems von zwanzig Tönen in sieben sogenannte Hexachorde, das heißt sechsstufige Skalen, von denen jede zwischen der dritten und vierten Stufe einen Halbtonschritt hatte. Diese Einteilung, neben der die Oktavgattungen weiter bestanden, war vornehmlich für den *Gesangunterricht* geschaffen. Beim Singen wurde jeder Ton mit der Anfangsilbe eines lateinischen Hymnus benannt, und da-

her stammen die in romanischen Ländern bis zur Gegenwart üblichen sogenannten Solmisationssilben: ut, re, mi, fa, sol, la. Die Silben waren nicht Namen der Töne, als solche hatte schon Gregor die Buchstaben des lateinischen Alphabetes eingeführt. Die Solmisationssilben blieben in jedem Hexachord die gleichen, mußten also bei der Verbindung mehrerer Hexachorde während des Singens umgewechselt werden. Solcher Wechsel, der naturgemäß ein scharfes Aufmerken und schnelles Kombinieren erforderte, wurde *Mutation* genannt.

Diese knappen Angaben zeigen, daß die Musiklehre jener Zeit durchaus *Gesanglehre* war, und daß wir auch die gesamte Musiktheorie jener Epoche absolut als Gesangstheorie, also eigentlich als Gesangspädagogik aufzufassen haben. Die lebendige Stimme ist das Material, mit dem man arbeitet, die Musik ist gewissermaßen nur dazu da, um der Stimme Erscheinungsmöglichkeiten zu geben. Wir haben aus dieser Zeit der Jahrtausendwende eine große Zahl theoretischer Schriften gelehrter Mönche, die sich in spekulativen Betrachtungen ergehen. Wir vergessen darüber aber leicht, daß alle diese Darlegungen eigentlich nicht zu verstehen sind als kompositorische Satzregeln, sondern als Gesangsregeln. Für das, was wir heut „Komposition“ nennen, also für die individuelle künstlerische Schöpfung als solche, als Kundgebung der Persönlichkeit, hatte man damals überhaupt keinen Sinn. Man wollte singen hören, und der Komponist war weniger Schöpfer als Singemeister und Singelehrer.

Die durch die neue, mehrstimmige Singart gestellten Anforderungen an die Notation betrafen die Fixierung der *Tonhöhe* und die Fixierung der *Tondauer*. Für die Fixierung der Tonhöhe bot die Guidonische Praxis die

geeignete Grundlage. Für die Fixierung der Tondauer aber entwickelte sich in der nachfolgenden Zeit allmählich eine neue Übung. Man begann die Schriftzeichen so zu schreiben, daß sie eine gleichartige Grundform hatten. Diese wurde durch besondere beigefügte Zeichen in ihrer Zeitdauer so bestimmt, daß sich daraus eine zeitliche Verhältnisgliederung ergab. Man führte also ein System der vergleichenden Bruchrechnung in die Notenschrift ein, man *maß* die Klänge nach dem Verhältnis ihrer Zeitdauer zueinander. Daher spricht man hier von einer *Mensural-*, das heißt gemessenen Musik. Es bildet sich also die Empfindung einer eigenen Klangzeit, die unabhängig ist vom sprachlichen Metrum. In sich nach mathematisch präzisierbaren Beziehungen eingeteilt, stellt sie diese Beziehungen auch in der Schriftsprache dar.

Mit der Feststellung dieser beiden Klangeigenheiten auch in der Schrift:

1. der Tonhöhe,

2. der Gliederung der Klangzeiten

sind zwei Elemente der Klangpräzisierung gewonnen, die bis auf die Notenschrift der Gegenwart nachwirken. Wir müssen uns dabei bewußt bleiben, daß der Begriff der Klangzeit stets ein relativer ist. Ich kann also wohl sagen: die Zeitdauer zweier Klänge zueinander soll im Verhältnis eins zu zwei stehen, das heißt der zweite soll doppelt so lange klingen als der erste. Damit ist aber nur eine Verhältnisbestimmung gegeben, und es bleibt mir überlassen, *wie* lang ich den ersten Klang halte, wenn nur der zweite die doppelte Länge hat. Auch diese lediglich die Verhältnisse, nicht die Größen selbst bestimmende Relativität ist eine Eigenheit der Notenschrift bis

zur Gegenwart. Die Zeitgliederung ist also in sich rational bestimmt, die zugrunde liegende Zeitempfindung selbst ist irrational.

Ich verzichte darauf, hier die Namen der namhaften Theoretiker und Musiker der damaligen Zeit aufzuzählen. Bezeichnenderweise ist mehr Theorie als Musik auf uns gekommen oder doch bekannt geworden. Wir werden uns aber hüten müssen, alle Aussagen der Theoretiker als absolut zuverlässige Schilderung der Praxis zu nehmen — das wäre der damaligen Zeit gegenüber gerade so falsch wie der heutigen. In der Kunst ist es wohl stets so gewesen, daß Gesetze und Erkenntnisse durch die Theorie immer erst dann formuliert werden, wenn die Praxis bereits über sie hinweg zu anderen Gesetzen geschritten ist, für die noch keine theoretische Formel feststeht.

Als den Grundzug der Musik vom etwa 9. bis 13. Jahrhundert hatte ich bezeichnet die Hinwendung zum Ausbau der Mehrstimmigkeit. Die erste Anregung dazu kam aus den nordischen Ländern, und hier erfolgte auch die nachdrücklichste Weiterführung der Bewegung. Wir sind über diese Zeit wieder nur sehr lückenhaft unterrichtet, unendlich viel Material muß verlorengegangen sein, vieles mag vorhanden, aber noch nicht bekannt sein, manches ist bekannt, aber noch nicht zugänglich, und nur wenig liegt wirklich erfaßbar vor. Es scheint, daß in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends namentlich England und Nordfrankreich mit bedeutsamen Eigenleistungen auf dem Gebiete der kultisch mehrstimmigen Musik hervorgetreten sind. Über die englische Musik sind wir nur spärlich, in der Hauptsache indirekt unterrichtet, während in Frankreich namentlich in Paris die Meister der Notre-Dame-Schule für

mehrere Generationen führende Bedeutung erlangten. Sie besonders pflegten die vorhin skizzierte Art der Mehrstimmigkeit: die Zusammenfassung einer Vielheit melodisch, rhythmisch und auch textlich selbständiger Stimmen als Form der sogenannten Motette. Das ist nicht so zu verstehen, als habe das Kunstschaffen anderswo, in Italien, in Deutschland, in Spanien geruht. Aber wir können doch bemerken, daß sich im Kunstgeschehen stets an einzelnen Stellen besondere *Intensitätszentren* bilden, wo das, was allgemein geschieht, mit besonderer Kraft und besonderem Gelingen vollführt wird. Vielleicht war der Mangel an natürlichem Wohllaut der Stimmen in den nördlichen Ländern eine Veranlassung, den Reiz der Stimmenvielheit zur Entfaltung zu bringen. Auch müssen wohl in dem Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts die produktiven Kräfte außergewöhnlich stark und rege gewesen sein, das zeigen auch gleichzeitige Geschehnisse auf dem Gebiet der Baukunst.

Zu alledem kam nun eine ergiebige Quelle künstlerischer Befruchtung aus der jetzt bedeutsam auftretenden *nationalsprachlichen Dichtung*. Durch sie gelangte wiederum die weltliche Musik zu eigener Bedeutung und mußte rückwirkend nun ihrerseits die kultische Kunst anregen. Es beginnt die Zeit der ritterlichen Dichtung, in Deutschland der Minnesänger, in Frankreich der provençalischen Troubadours und nordfranzösischen Trouvères. Mit ihnen setzt jene Art kunstmäßiger Profanmusik ein, die, auf dem Tanz und dem Strophenlied beruhend, sich teils an der strengeren Art der kultischen Musik veredelt, teils aber auch diese mit einer neuen Sinnlichkeit des Wortes, des Begriffes, der Bewegung durchdringt. Es ist aus der Literaturgeschichte bekannt, daß diese ritterliche Dicht- und Singekunst in Deutsch-

land später ihre Fortsetzung fand im bürgerlichen Kreise der Meistersinger, deren Originalität anscheinend mehr nach der poetischen als nach der musikalischen Seite ging. Aber auch in bezug auf die Musik der älteren deutschen Minnesänger fließen die Quellen spärlicher als hinsichtlich der Dichtung, während die Musik namentlich der nordfranzösischen Trouvères in umfangreichem Maße erhalten ist. Ob sich aus diesem Befund Rückschlüsse auf die musikalische Produktivität selbst ziehen lassen, mag dahingestellt bleiben. Die musikalisch bemerkenswertesten Ereignisse innerhalb des deutschen Sprachgebietes vollziehen sich zu dieser Zeit noch in den Klöstern. Namentlich mit dem Ausbau der Weihnachts- und Osterspiele, überhaupt der biblischen Spiele, dringt auch hier ein Moment der Verweltlichung in die kultische Kunst ein, einzelne Melodien werden zu vulgär sprachlichen Texten gesungen. Ähnlich großartige Denkmäler aber, wie sie die *französische* Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts auf dem Gebiet der kultischen wie der profanen Musik aufzuweisen hat, sind weder aus Deutschland noch aus Italien bekannt. Die italienische Kunst beginnt erst im Laufe des 14. Jahrhunderts mit nachweisbaren eigenen Schöpfungen ähnlicher Art hervortreten. Es sind ebenfalls weltliche Kunstformen, teils mehrstimmig, teils einstimmig, aber mit Begleitung von Instrumenten. Die Einstimmigkeit kennzeichnet indessen nur das *Hervortreten* der einzelnen Stimme gegenüber den anderen, ohne daß man deswegen von einer harmonisierten Melodie im heutigen Sinne sprechen dürfte.

Auch die Einzelheiten dieser Kunst, die in Italien in den Formen des Madrigals, der Ballata und Caccia, also des Tanz- und Jagdliedes gepflegt wurde, sind noch sehr

in Dunkel gehüllt. Man bezeichnet sie zusammenfassend nach dem Titel einer um 1350 in Frankreich erschienenen Schrift als *Ars nova*, ähnlich, wie um 1600 die Florentiner von einer „nuova musica“ und wir heut wieder von einer „Neuen Musik“ sprechen. Das Neue dieser *Ars nova* lag wohl vornehmlich in der intensiven Durchdringung der kultischen Kunstübung mit Elementen weltlicher Herkunft, in der gelegentlichen Unterordnung der begleitenden unter eine führende Stimme, in der freieren Handhabung sowohl der melismatischen wie der metrisch rhythmischen Stimmbehandlung, in der vielfachen Heranziehung der Instrumente zum Dienste der Stimme. Diese Neuerungen insgesamt machten wiederum eine leichtflüssigere und mannigfaltigere Art der Notation erforderlich. Herzuleiten sind alle diese Erscheinungen aus dem Eindringen nationaler Elemente in die universale kultische Form, aus der Lösung des Klanges von der Bindung an die lateinische Kirchensprache, seiner organischen Verschmelzung mit der national-individuellen Profansprache. Der Vorgang im ganzen entspricht einer zunehmenden Verweltlichung des Kirchlichen überhaupt, wie sie ähnlich auf anderen Kulturgebieten zum Ausdruck gelangt. Grundlegend aber bleibt über alle Neuerungen hinweg das Primat der Menschenstimme als der eigentlichen Gestalterin. Alle Musik dieser Zeit ist primäre *Gesangsmusik*, aus dem stimmlichen Erfindungstrieb leiten sich alle diese Formerscheinungen zutiefst ab. Auf ihm beruhen auch die großen Kunstschöpfungen, die nun das 15. und 16. Jahrhundert an den Tag ruft.

V.

DIE NIEDERLÄNDER

Der Geschichtsabschnitt, dem wir uns nun nähern und der ungefähr das 15. und 16. Jahrhundert umfaßt, hebt sich dadurch von der vorangehenden Zeit ab, daß scheinbar plötzlich eine Fülle verschiedenartiger Bestrebungen, eine große Anzahl lebendiger Gestalten hervortritt. Das Individuelle wird stärker bemerkbar, Einzelschicksale von Künstlern fordern Beachtung, und der Betrachter könnte leicht zu dem Eindruck gelangen, daß die Musik, nachdem sie in den ersten dreizehnhundert Jahren christlicher Zeitrechnung gewissermaßen die Elementarschule absolviert und das Nötigste gelernt habe, nun anfangs, zu einer wirklichen Kunst zu werden. Ich habe schon in der einleitenden Vorlesung vor solcher Auffassung gewarnt und möchte diese Warnung jetzt wiederholen. Im 19. Jahrhundert gehörte es zum guten historischen Ton, vom Mittelalter nicht anders als vom „dunklen“ Mittelalter zu sprechen. Inzwischen haben wir erkennen gelernt, daß Schwäche *unseres* Blickes keineswegs Dunkelheit des Objektes bedeutet, und daß dieses angeblich so dunkle Mittelalter manchmal heller war als unsere Zeit. Nicht nur das späte, auch das frühe Mittelalter und die ihm vorangehende ältere Zeit können wir den geistigen und künstlerischen Leistungen nach kaum hoch genug schätzen und müssen uns wohl in acht nehmen, etwa die Bezeichnung „primitiv“ in einem herabsetzenden Nebensinne zu gebrauchen. Der Grego-

rianische Gesang ist gar nichts Primitives, sondern kann verstanden werden nur als eine große, weitumfassende und in sich mannigfaltige Kunst- und Kulturerscheinung. Das gleiche gilt für die Kunst der beginnenden Mehrstimmigkeit, die großen französischen Werke dieser Zeit, die weltliche Musik der nationalen Lyrik und die Ars nova. Wenn wir dies alles nur noch in großen allgemeinen Umrissen sehen, so dürfen wir doch annehmen, daß, wo *solche* Umrisse durch die *Jahrtausende* sichtbar bleiben, in Wirklichkeit eine höchste Lebendigkeit und ein außerordentlicher Reichtum vorhanden gewesen sein muß.

Sehen wir die Musikgeschichte vom 15. Jahrhundert an etwas deutlicher, so liegt das also nicht daran, daß sie jetzt wirklich mannigfaltiger wird, sondern daß unser Blick sie schärfer erfassen kann. Das ergibt sich aber nicht nur aus der geringeren zeitlichen Entfernung. Die bildende Kunst der Griechen und der Ägypter ist zeitlich um Jahrtausende älter als die altchristliche Musik, und sie ist uns trotzdem menschlich vertrauter. Die Schwierigkeit für die geschichtliche Erkenntnis der Musik liegt immer

1. in der Unzulänglichkeit der Übermittlung und
2. hauptsächlich in unserer Fremdheit gegenüber dem Klangempfinden früherer Zeiten.

Ich erinnere deswegen immer wieder daran, daß das Material der Musik die tönend schwingende Luft ist: der *Klang*. Der Marmorblock, den ein Bildhauer vor fünftausend Jahren künstlerisch gestaltet hat, kann seine ursprüngliche Form bewahren. Die klingende Luft, die ein Musiker vor nur fünfhundert Jahren nach bestimmten Gesetzen zum Klanggebilde geformt hat, verweht,

das Notenbild aber, auch wenn es in unbezweifelbarer Treue vorhanden ist, gibt uns nur eine relative Kennzeichnung der Form, und seine verständnisvolle Erfassung ist an mannigfaltige Voraussetzungen gebunden, die uns verlorengegangen sind.

In dieser Beziehung nun, nämlich in den Voraussetzungen des Klangempfindens, steht uns die Musik vom 15. Jahrhundert ab etwas näher als die der vorangehenden Zeit. Dies ist — neben der besseren Erhaltung der Denkmäler und ihrer leichteren Lesbarkeit — der Hauptgrund, daß wir etwas sicherer über sie sprechen können. Ich betone: sie steht uns *etwas* näher, wir vermögen uns schon eher eine vielleicht annähernde Vorstellung von ihr zu machen. Immerhin ist der Unterschied zwischen dieser Musik und der unsrigen noch so außerordentlich, daß sie vielen heutigen Musikern als etwas absolut Totes erscheint.

Als Kennzeichen der vorangehenden Zeit hatte ich genannt das Eindringen *nationaler* Impulse in die ursprünglich für das westeuropäische Abendland universale kultische Musik. Zu diesen nationalen Impulsen gehörte die von den nordischen Völkern kommende Mehrstimmigkeit, dann die durch aufkeimende nationalsprachliche Dichtungen bewirkte Verweltlichung der Kunstformen, das Aufblühen einer kunstmäßigen Profanmusik, die Einbeziehung auch von Instrumenten. Dieses alles wirkte naturgemäß auf die kultische Musik selbst zurück und entsprach damit einer gewissen Verweltlichung der Kirche, wie sie auch auf anderen Gebieten bemerkbar wird. Erinnern wir uns, daß das Papsttum damals die großen Kämpfe um die Weltherrschaft führte. Die Tatsache, daß im Beginn des 14. Jahrhunderts statt Rom Avignon zur Residenz des Papstes wurde,

ist außerdem eine charakteristische Parallelerscheinung zu dem damaligen Hervortreten gerade der französischen Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen.

In der nun folgenden Zeit macht sich in alledem ein Umschwung bemerkbar. Die nationale Profanmusik bleibt zwar bestehen und führt in den verschiedenen Ländern, Frankreich, Italien, Deutschland, England zu weiteren Umbildungen, die immer wieder auf die Grundtypen des Tanzes und des Liedes gestützt sind. Daneben und darüber aber macht sich in der kultischen Musik von neuem ein starker unitaristischer Zug bemerkbar, der schließlich alle nationalen Einzelströmungen wieder überspannt und sie in eine große Kunst von universaler Bedeutung zusammenfaßt. Die kultische Musik hat sich am Volksgut der verschiedenen Nationen bereichert und aufgefrischt, sie übernimmt nun dieses Volksgut mit allem, was es an Anregungen gebracht hat, und verbindet es von neuem mit der feierlichen Kultform der Liturgie. Die Stellung der Musik an sich zur Liturgie bleibt ähnlich, wie Gregor sie festgelegt hat. Nur die Musik als solche ist eine andere geworden. Sie ist nun nicht mehr der gleichstimmige Gesang der Gregorianischen Verordnung. Sie ist ein vielstimmiger Chor, als dessen Kernstimme die alten Gregorianischen Melodien, ebenso aber Volkslieder der neueren Zeit dienen können, ein vielstimmiger Chor, dessen Hauptzweck zwar immer noch das Singen, der Gesang als solcher ist, dessen Stimmen sich aber nun mit einer vordem ungekannten Freiheit der Führung kunstreich ineinanderschlingen. Jede singt selbständig für sich und steht doch in organischer Beziehung zu allen anderen. Man nennt diese Zeit die der *polyphonen* Kunst. Das Intensitätszentrum schiebt sich lang-

sam von Frankreich fort nach den angrenzenden Niederlanden, aber es bleibt nicht dort lokalisiert. Die niederländischen Künstler beginnen zu wandern, sie dringen bis hinunter nach Italien, sie werden die Kapellsänger des Papstes, sie gelangen nach Venedig, sie setzen sich im südlichen Deutschland fest. Dann erst kommt für diese beiden großen Musikländer von Rom, von Venedig, von München her, aus der Nachwirkung der niederländischen Lehrer die Zeit des eigenen schöpferischen Gestaltens in der Musik.

Es ist wohl kaum nötig, daran zu erinnern, daß dieses auffallende Hervortreten der niederländischen Musiker in den Jahren von rund 1400 bis 1600 ein Gegenstück findet an der niederländischen Malerei und Kunst überhaupt und daß dies alles zusammen wiederum der damaligen politischen Machtstellung der Niederlande entspricht. Ich nannte eben die Zeit von etwa 1400 bis 1600, und tatsächlich bezeichnet man diese zweihundert Jahre in der Musik zusammenfassend als die *Zeit der Niederländer*. Bedenken wir aber, was zweihundert Jahre für die Kunst bedeuten, so werden wir begreifen, daß diese verallgemeinernde Bezeichnung zweifellos große Verschiedenheiten im einzelnen annehmen läßt. Charakterisieren wir etwa die Zeit von 1700 bis 1900 kurz als *Zeit der harmonischen Instrumentalmusik*, so ist das zwar richtig, aber auf diese Art werden Erscheinungen wie Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Schumann, Brahms, Bruckner ohne weiteres als Einheit zusammengefaßt. Gerade so verschiedenartig haben wir uns auch die Kunstströmungen innerhalb der niederländischen Zeit vorzustellen. Man unterscheidet im allgemeinen fünf große Kreise oder Schulen, die nach den jeweilig führenden Meistern benannt werden. Der erste und älteste die-

ser Meister, *Dufay*, wurde im Jahre 1400 geboren, der letzte und für die Gegenwart noch wirksamste, Roland Lassus oder *Orlando di Lasso*, starb 1594. Beide Jahreszahlen geben eine ungefähre zeitliche Umgrenzung. Orlando di Lasso ist bereits der in München lebende, also in den deutschen Kulturkreis übergreifende Zeitgenosse des großen Römers Palestrina und der beiden Venetianer Gabrieli. Er gehört also dem Wirken nach schon wieder einer Zeit mit neu einsetzender nationaler Sonderung an. Zwischen Dufay als ältestem und Lasso als letztem Repräsentanten der niederländischen Kunst werden als bedeutendste Erscheinungen genannt Okeghem und Obrecht, dann, in der folgenden Generation Josquin des Près, der für die damalige Zeit eine ähnliche Bedeutung hat wie etwa Mozart für die letzten hundertfünfzig Jahre, schließlich Adrian Willaert, der Begründer der venetianischen Schule. Das sind selbstverständlich nur wenige Namen, herausgegriffen aus einer kaum absehbaren Fülle. Es war die Zeit der großen Stadt-Republiken und kleinen Fürstentümer, jede dieser Städte, jeder dieser Fürstenhöfe setzte in die Pflege der Künste besonderen Ehrgeiz. So bildeten sich überall eigene Sängerzentralen, und die wenigen genannten Namen stellen nur die höchsten Erhebungen aus einer mächtigen Gebirgskette vor. Auch wäre es nicht richtig, überall nur Niederländer zu vermuten. Die niederländische Kunst hängt anfangs unmittelbar mit der französischen und auch mit der englischen zusammen, in ihre Fortführung mischen sich außer den französischen mehr und mehr deutsche und italienische Elemente, gerade in dem Maße, wie diese Kunst wieder unitarisierend wirkte. Die größten Meister freilich waren bis in das 16. Jahrhundert hinein niederländischer Abkunft, aber sie waren

nicht Heimatkünstler, sondern sie waren Weltbürger im großen Reiche der kultischen Weltgemeinschaft.

Es ist nun nicht meine Absicht, die stilistischen Verschiedenheiten der einzelnen niederländischen Schulen, die besonderen Charakteristika der jeweiligen Meister darzulegen. Ich möchte vielmehr, nachdem ich auf das Vorhandensein dieser Verschiedenheiten innerhalb einer annähernd zweihundertjährigen Epoche hingewiesen habe, über diese Musik doch als über ein Ganzes sprechen, wobei ich zunächst allerdings die letzte Zeit, also die des Orlandus Lassus noch außer Betracht lasse. Das Recht zu einer zusammenfassenden Betrachtung ist daraus abzuleiten, daß die Meister dieser Zeit sich durchweg des gleichen Gestaltungsmateriales, nämlich der *Menschenstimme* bedienen, und daß sie ferner bei aller Verschiedenheit im einzelnen die Behandlung dieses Materiales nach einheitlichen Grundsätzen, nämlich als *polyphone Vielstimmigkeit* vornehmen. Sie sprechen also alle die gleiche Sprache, nur in wechselnder Färbung des Dialektes und mit zunehmender Fülle der Vokabeln.

Man hat dieser Kunst vielfach großes Unrecht getan, indem man sie als trockene Spielerei, als erkünstelte Spekulation in Tönen, als scholastische Spitzfindigkeit bezeichnete und sie nicht eigentlich als Kunst gelten ließ, sondern als „Wissenschaft“ abgetan hat. Nun sagt uns schon die einfache Überlegung, daß eine Zeit, die auf anderen Gebieten der Kunst so großes geleistet hat wie das 15. und 16. Jahrhundert, sich in der Musik wohl kaum mit einer trockenen Gelehrtenarbeit begnügt haben und noch weniger die Meister, die solche hervorbrachten, hoch gefeiert haben würde. Die Fehlerquelle, die ein so falsches Urteil veranlaßte,

liegt klar zutage. Man hatte sich gewöhnt, die Musik der Niederländer vom Papier aus zu betrachten, statt zu erkennen, daß nicht die geschriebene Note, sondern erst der lebendige Klang die wahre Musik ist. Dieser Klang ist hier der Klang der Menschenstimme. Nur von ihr aus, durch die Erkenntnis ihrer besonderen Natur, ist diese Musik für uns erschließbar.

Im Notenbild freilich erscheint sie zunächst als Rechenexempel. Sie beruht auf der Art des mehrstimmigen Satzes, die man Kontrapunkt nennt, also dem ursprünglichen Sinne nach *punctus contra punctum*: Note gegen Note setzt. Der Note in der einen Stimme entspricht eine Note in der anderen Stimme. Die Führung der Stimmen wird nach mathematisch präzisierbaren Gesetzen geregelt, etwa so, daß die zweite Stimme genau die gleichen Töne singt wie die erste, aber einen Takt später einsetzt, dann folgt, wieder einen Takt später, eine dritte und schließlich eine vierte Stimme. Oder die zweite Stimme singt die gleiche Tonfolge wie die erste, aber doppelt so schnell oder auch doppelt so langsam, die dritte zeigt wieder eine andere Art der Bezugnahme. Oder die Stimmen sind so angelegt, daß die eine der anderen gleich ist, wenn man sie von rückwärts liest, oder die Stimmen sind in Gegenbewegung geführt, das heißt wo die erste eine Terz aufwärts schreitet, geht die zweite eine Terz abwärts usw. Ich gebe nur eine knappe Andeutung von den Möglichkeiten der kontrapunktischen Künste. In der Erfindung solcher Kombinationen haben jene Meister allerdings eine Phantasie, eine Freude am handwerklich Technischen erwiesen, die vor dem Schwierigsten und Merkwürdigsten nicht zurückschreckt.

Erfaßt man diese Formgestaltungen vom Notenbilde

her, im Hinblick auf ihre konstruktive Gesetzlichkeit, so kann es freilich scheinen, als habe man es hier mit einer rein mathematisch organisierten Rechenkunst zu tun, die sich darin gefällt, Töne statt Zahlen einzusetzen. Ganz anders wird der Eindruck, wenn man nicht vom Notenbilde ausgeht, das stets nur ein Notbehelf ist, sondern wenn man diese Werke aus dem Charakter des Klangmaterials erfaßt, aus dem sie empfunden sind. Es ist für uns Kinder eines auf den Instrumentalklang und die harmonische Klangempfindung erzogenen Zeitalters gewiß sehr schwer, uns in eine Musik hineinzufinden, die jeden Klang aus dem Charakter der menschlichen Stimme empfand und der eine Klangeinheit übereinander gelagerter Töne im Sinne unserer Harmonik etwas absolut Fremdes war. Es ist schwer, uns da hineinzusetzen, aber wir müssen zum mindesten erkennen, daß diese Schwierigkeit, dieser Gegensatz überhaupt *vorhanden* ist. Die menschliche Stimme ist von Natur aus ein grundanderes Klangmaterial als der Instrumentalklang, und wie etwa Marmor ein anderes Material ist als Backstein, also eine andere Technik der Behandlung und andere Form-Möglichkeiten in sich trägt als der Backstein, so bedingt die Stimme eine andere Formgebung als der Instrumentalklang. Die Stimme singt sich aus, sie drängt zur Entfaltung im Nacheinander der Zeit. Ihre Formung muß darauf beruhen, dieses Nacheinander der singenden Zeiterscheinung zu künstlerisch gegliederten Bewegungsgebilden zu gestalten. Auf dieser Grundempfindung der ästhetisch geordneten Zeitgliederung beruht der Reiz des einstimmigen Gesanges. Man könnte ihn in freier Umschreibung bezeichnen als Tanz der Klangerscheinung. Tritt zu der ersten Stimme noch eine zweite mit der gleichen Melo-

die, aber später beginnend, wie es etwa beim Kanon der Fall ist, so formen sich zwei verschiedene zeitliche Bewegungen, die in sich übereinstimmen, durch die Verschiedenheit des Eintrittes, durch diese Erweckung der gesteigerten Nacheinander-Empfindung aber einen kunsthaft erhöhten Bewegungsreiz übermitteln. Ich kann diese Ideen hier unter Bezugnahme auf meine kleine Schrift „Von den Naturreichen des Klanges“ nur andeuten. Es kommt mir jetzt nicht auf Darlegung einer ästhetischen Theorie an, sondern auf den Hinweis, daß das Wesenhafte dieser polyphonen Gesangkunst keineswegs in der Künstlichkeit ihrer technischen Formen beruht, so erstaunlich diese uns vorkommen. Vielmehr spricht aus diesen technischen Formen ein schöpferisches Prinzip, und dieses Prinzip läßt sich fassen als Wille zur Gestaltung des Klanges in zeitlich geordneten Bewegungsgebilden von bewundernswerter Mannigfaltigkeit der Beziehungen. Soweit diesen Beziehungen mathematische Gesetze zugrunde liegen, sind sie nicht anderer Art als die mathematischen Gesetze, die auch für die Gestaltung großartiger Bauten Geltung haben. Kommt dieses mathematische Element hier aber besonders zur Geltung, so ist nicht zu vergessen, daß das Material selbst wiederum das sinnlich eindrucksvollste ist, das es überhaupt gibt: der warme Atemzug der menschlichen Stimme. Aus solcher Einstellung müssen wir Sinn und Wesen der niederländischen Kunst zu begreifen versuchen. Sie ist keine Technik und künstliche Spielerei, sondern sie gehört zu dem Lebendigsten und zugleich Kunstvollsten, was menschlicher Geist und menschliche Phantasie überhaupt hervorgebracht haben.

VI.

POLYPHONE UND HARMONISCHE MUSIK

(16. JAHRHUNDERT)

Die niederländische Kunst, also der kontrapunktisch polyphone Vokal-Stil zeigte sich betrachtbar im Hinblick auf die Organik der *Satzform* und im Hinblick auf die Organik des *Klangmaterials*. Beide Betrachtungsarten, scheinbar einander entgegengesetzt, gehören zusammen und ergänzen sich. Die Organik der Satzform ist gleichsam reine Mathematik und beruht auf der kunstvollen Verbindung zeitlicher Maß- und Bewegungsempfindungen. Was sich im Ablauf einer solchen Form begibt, hat nichts zu tun mit Gefühlserregungen, Leidenschaften. Alle Elemente *dynamischer* Herkunft sind ausgeschaltet, wir erleben gewissermaßen ein reines Spiel der Zahlen, die sich als klingende Zeitverhältnisse darstellen. Diese Darstellung aber geschieht durch die lebendige Menschenstimme, und die abstrakt mathematische Organik der Form erweist sich als das notwendige Korrelat dafür, daß hier eine Kunst gleichsam am lebendigen Leibe oder aus dem lebendigen Leibe geschaffen wird. Denn die Stimme ist der *Mensch selbst*, der Mensch in absoluter Nacktheit, aus der sichtbaren Erscheinungshaftigkeit projiziert in die unsichtbare, in die Erscheinungshaftigkeit der tönenden Luft. Das Ohr, das uns den Menschen als singende Stimme wahrnehmbar macht, gibt uns eine noch ungleich sinnshaftigere Empfindung seines Wesens als das Auge, das den enthüllten Körper zeigt. Aus solcher Voraussetzung ist es

zu begreifen, daß eine große Kunst, die sich ausschließlich der Menschenstimme bedient, für die Gestaltung dieses sinnlich wärmsten Materiales zu der abstraktesten Formorganik gedrängt wird. Es bedeutet daher eine Verkennung des Wesens dieser Kunst, wenn man ihre Formorganik verstandesmäßig analysiert, ohne den Materialcharakter in Betracht zu ziehen, für den sie bestimmt war. Gerade hier zeigt sich wieder die Notwendigkeit, jegliche Musik als Klang, aus der Natur der Klangempfindung zu erfassen, nicht aber vom Notenbilde her.

Die bisher gegebene Darstellung galt nur den ersten Zweidritteln der Zeit, die man als Zeit der niederländischen Meister bezeichnet. Diese Zeit brachte zunächst eine neue Unitarisierung der kultischen Kunst nach der vorangehenden nationalen Aufteilung, eine neue Verkirchlichung der Musik gegenüber der vorangehenden Verweltlichung. Gegen den Ausgang der niederländischen Epoche tritt nun eine mehr und mehr erstarkende Gegenströmung auf, die für das 16. Jahrhundert eine entscheidende Wendung bringt. Es setzt der große kulturhistorische Umschichtungsprozeß ein, den wir zusammenfassend als Zeit der *Reformation* bezeichnen. Die Reformation war keineswegs nur eine Angelegenheit der Theologen, der Priester und der Kirche. Sie war ein gewaltiger Gärungsprozeß, in dem soziale, nationale, wirtschaftliche, geistige Kräfte neuer Art empordrängten. Dieses Empordrängen fand allerdings in den weltanschaulichen Kämpfen der religiös kirchlichen Meinungen die für die damalige Zeit eindrucksvollsten Symbole. Gemacht aber wird die Reformation nicht nur von den Persönlichkeiten, die wir als Reformatoren bezeichnen, von Luther, Zwingli, Calvin u. a. Die Reforma-

tion wird ebenso gemacht von den Humanisten, von den Renaissancemenschen, die wieder auf das griechische Ideal zurückblicken, sie wird gemacht von dem Mann, der feststellt, daß die Erde eine Kugel ist und sich um die Sonne bewegt, von dem anderen Mann, der über das unerforschte Meer zieht, um nach Westindien zu gelangen, und der dabei Amerika entdeckt, ohne zu wissen, was eigentlich er entdeckt hat. Die Reformation wird gemacht von dem Manne, der die Buchdruckerkunst erfindet, von dem Mann, der die Experimentalphysik begründet, ihre Grundgesetze aufstellt und die neue wissenschaftliche Naturforschung schafft.

Das alles geschieht nicht auf einmal, aber es summiert sich, eines treibt das andere. Wir müssen uns diese Vielheit der Bewegungen auf allen geistigen Gebieten vorstellen, um zu begreifen, welche Wirkungen sie auch in politischer, wirtschaftlicher, sozialer Beziehung auslösten, und um uns eine annähernde Vorstellung davon machen zu können, was nun eigentlich in den Menschen dieser Zeit innerlich vorging. Es war, wenn wir alles kurz zusammenfassen wollen, die Entstehung eines völlig neuen Weltbildes, das Bewußtwerden von Kräften, Beziehungen, Möglichkeiten, die bisher niemand zu ahnen vermocht hatte. Grundbegriffe, die für absolut unangreifbar, für ewige Wahrheiten gegolten hatten, wie etwa die wissenschaftlichen Lehren der Bibel, wurden als nicht haltbar befunden. Wirkungsmöglichkeiten in die Ferne, die vordem nicht vorstellbar gewesen waren, wie etwa die Vervielfältigung durch den Druck, eröffneten Verbindungen von unfaßbarer Tragweite. Der Mensch empfand sich umgeben von fremdartigen Kräften der Natur, die er durch wissenschaftliche Forschung zu bemeistern und zu lenken lernte. Das *physikalische Weltbild*, das Bild der

Welt als einer Summe nach physikalischen Gesetzen ineinandergreifender Elementargewalten, drang in das Bewußtsein der Menschen ein, ließ den Menschen sich selbst als physikalisches Wesen erkennen. Der Kampf gegen die Kirche, als die an den alten Begriffen starr festhaltende Macht, war nur der letzte, in den verschiedenen Ländern verschiedene Formen annehmende Ausdruck des Kampfes um die Gewinnung und Befestigung dieses neuen Weltbildes.

Diesem neuen Weltbild verdankt auch die Musik eine neue Wandlung: die Wandlung zur *harmonischen* Musik. Sie ist die letzte und größte Wandlung, die die Musik bis zur Gegenwart erfahren hat. Sie ist selbstverständlich nicht der Vorgang eines Jahres, auch nicht eines Jahrzehntes oder Jahrhunderts, sondern mehrerer Jahrhunderte. Sie ist also ebensowenig eine Entdeckung, denn Entdeckungen kann man in der Kunst überhaupt nicht machen. Sie ist die Begleiterscheinung jenes großen geistesgeschichtlichen Umwälzungsprozesses, den wir auf kirchengeschichtlichem und politischem Gebiet Reformation, auf wissenschaftlichem Gebiet physikalische Naturforschung nennen. Es entsteht eine neue Art Mensch, er beherrscht den unsichtbaren Raum und die Kräfte dieses unsichtbaren Raumes. So erforscht er die Gesetze des Sternenlaufes und der Erdbewegung, so fährt er auf dieser Erde über das Wasser nach fremden Erdteilen, so beobachtet er die Gesetze und Kräfte der Raumbewegungen, die Gesetze der Wage und des Falles, des Magnetismus und der Elektrizität. So gestaltet er in der bildenden Kunst nach den Gesetzen der Perspektive, der Raumdarstellung, und so schafft er in der Musik die als Raumerscheinung empfundene klingende Luftsäule, die Harmonie, das Phänomen übereinandergelagerter

Klänge, die als Einheit empfunden werden: den Akkord. Die Gewinnung dieser akkordisch harmonischen Klanggestaltung fällt eben in die letzte große Blütezeit der Niederländer, und ihr letzter großer Meister, Orlandus Lassus, ist zugleich einer der ersten Meister der harmonischen Akkord-Musik.

Ich habe bisher niemals von Harmonie gesprochen, sondern nur von Ein- oder Mehrstimmigkeit. Mehrstimmigkeit aber hat nichts zu tun mit Harmonie. Es fällt uns schwer, dies zu denken, aber es ist doch nötig, es uns bewußt zu machen. Mehrstimmigkeit ist, wie der Name besagt, die Vereinigung mehrerer Stimmen. Grundlegend ist die Selbständigkeit der Einzelstimme, die ihrem Klangcharakter nach durchaus ein Wesen für sich und stets bestrebt ist, ihr klangliches Eigenwesen zur Geltung zu bringen. Die Kunst der Mehrstimmigkeit besteht darin, viele solcher Stimmen so zu vereinigen, daß jeder ihr Eigencharakter gewahrt bleibt und doch aus ihrem Zusammenwirken ein in sich geordnetes Totalbild entsteht. Dieses war die Kunst der niederländischen Meister, die sie zu den mathematisch organisierten Formen des kontrapunktischen Stiles führte. Harmonie aber ist keine Mehrstimmigkeit, sondern *Einstimmigkeit*. Wenn wir den C-Dur-Akkord hören, so hören wir eigentlich nur einen Ton, nämlich den Ton C. Wir hören diesen Ton aber nicht als singuläre Einheit, sondern wir hören ihn als Vielheit, wir hören ihn aufgeteilt. Er stellt sich nicht als Punkt dar, sondern es ist, als ob wir diesen Punkt durch eine Lupe betrachten und sehen, daß er aus mehreren Punkten besteht, die durch Zwischenräume getrennt sind und nur dem unbewaffneten Auge als ein einziger Punkt erscheinen. Wir wissen heut etwas, was die Menschen jener Zeit noch nicht gewußt

haben, nämlich, daß diese Aufteilung, diese Brechung des Einzeltones in mehrere akkordische Töne einem physikalisch-akustischen Gesetz entspricht. Es gibt in Wahrheit keine Einzeltöne, sondern jeder Ton setzt sich zusammen aus einer Anzahl verschiedener Töne von ungleicher Schwingungszahl, und je nach dem Verhältnis der Schwingungskräfte bestimmt sich Höhe und Klangcharakter des Haupttones. Die Klänge, die wir als Harmonie empfinden, stellen die Vereinigung der stärksten Schwingungskräfte des Tones dar, also den Ton, zerspalten in seine Hauptbrechungen und diese real wahrnehmbar aufeinandergetürmt. Dieses physikalische Phänomen der Obertöne war den Menschen des 16. Jahrhunderts noch unbekannt, ebenso wie die Brechung des Lichtes. Die Wissenschaft hat die Obertöne und damit das Gesetz der harmonischen Beziehungen erst um das Jahr 1700 herum festgestellt. Aber wenn dieses Gesetz als wissenschaftliche Erkenntnis auch noch nicht bekannt war, so wurde es doch empfunden, weil das Empfindungsleben der Menschen diese Wandlung zur physikalischen Empfindungsart überhaupt genommen hatte. So beobachten wir hier in der Musik eine Erscheinung, die sich auch in anderen Künsten und überhaupt auf allen Gebieten des Lebens zeigt: daß nämlich die Menschen bereits nach neuen Gesetzmäßigkeiten denken und handeln, lange bevor diese Gesetzmäßigkeiten exakt erkannt sind. Die wissenschaftliche Erkenntnis ist immer erst die letzte Stufe des Bewußtwerdens.

Nun ist der hier gekennzeichnete Vorgang nicht so aufzufassen, als ob im 16. Jahrhundert bereits allgemein eine harmonische Musik in unserem Sinne üblich gewesen sei. Im Gegenteil: auch hier sind die Formen der

kontrapunktischen Kunst vorwaltend, und die Musikgeschichte bezeichnet diese Zeit eigentlich als *Hochblüte* der vokalen Polyphonie. Die wirkliche Geschichte indessen, nämlich das Leben selbst, vollzieht sich nicht nach Perioden-Einteilung, sondern diese ist eine Konstruktion, die wir nachträglich in die Geschichte hineinbringen, um uns das Geschehen einigermaßen ordnen zu können. Dabei läßt es sich nicht vermeiden, daß wir gelegentlich allzu schematisch rubrizieren und irgendwelche Abschnitte, die aus inneren Gründen bereits der folgenden Periode zugehören, aus anderen, äußeren Gründen noch der vorangehenden Zeit beizählen. Gewiß bedient sich das 16. Jahrhundert noch zumeist der polyphonen Gestaltungsart, gewiß empfindet es den Klang noch immer vorwiegend als Klang der menschlichen Stimme, und gewiß bringen uns die Musiker dieser Zeit den Begriff der vokal polyphonen Kunst menschlich am nächsten, daher erscheinen sie uns als die größten Meister dieses Stiles. Aber eben dieser Eindruck beruht auf der Tatsache, daß in eben den Kompositionen dieser Meister das *harmonische* Empfinden des Klanges bereits eine große Rolle spielt. Ihre Werke enthalten nicht nur viele Teile einer rein akkordischen Satzart, sondern auch für ihre *Behandlung* des polyphonen Stiles, also der kontrapunktisch selbständigen Stimmführung war in weit höherem Maße die Rücksicht auf den harmonischen Zusammenklang, auf die Beziehung von Konsonanz und Dissonanz maßgebend, als für die vorangehende Zeit. Dabei ist nicht zu vergessen, daß auch in dieser vorangehenden Zeit sich bereits ähnliche Erscheinungen bemerkbar machen — wie überhaupt die Kunstgeschichte kein Eisenbahnzug ist, der von Station zu Station fährt und hier zehn und dort zwanzig Minuten

Aufenthalt hat, sondern sie ist eine unaufhörliche Bewegung, in der die Kräfte fortwährend wirken und schaffen.

Das Eigentümliche der Musik des 16. Jahrhunderts beruht nun darauf, daß sie gleichsam zwei Gesichter hat, eines rückwärts, das andere vorwärts gewendet. Das äußere Gebaren der Technik und Form entspricht der Vergangenheit, die Behandlung dieser Technik und Form zeigt Züge, die für die Zukunft bestimmend werden. Allgemein bekannt ist die schöne Sage von Palestrina, der die Kirchenmusik, die auf dem Tridentiner Konzil wegen ihrer Künstlichkeit der Verurteilung preisgegeben worden sei, durch eine neue, einfache Komposition gerettet habe, indem er zeigte, daß Kunst nicht notwendig kompliziert zu sein brauche und sich doch aller Mittel der Technik bedienen könne. Es ist kein geschichtlicher Beleg für dieses Vorkommnis zu erbringen, und auch in den Kompositionen Palestrinas ist nichts Derartiges nachweisbar, da er sowohl lange vor jenem Zeitpunkt bereits sehr einfach gehaltene, als auch später wiederum sehr künstlich gebaute Werke geschaffen hat. Charakteristisch aber ist die Legende trotzdem. Aus ihr spricht als ihr tieferer, überhistorischer Sinn die Empfindung für den Übergang von der primär *polyphon* zur primär *harmonisch* empfundenen Musik, für den Übergang also von der eigentlich mehrstimmigen zur wiederum einstimmigen Musik. Diese aber ist jetzt nicht mehr die einstimmige Musik des Gregorianischen Chorales, sondern die Einstimmigkeit der zur akkordischen Brechung vervielfältigten Harmonie.

Palestrina gilt uns mit Recht als symbolischer Repräsentant dieser Zeit, mit der das Mittelalter in der Musik

zu Ende geht und die Neuzeit, die Kunst der harmonischen Musik beginnt. Um aber ein annähernd zutreffendes Bild von dieser Zeit zu gewinnen, müssen wir bedenken, daß eben in den Jahren, wo Palestrina in Rom wirkte, in Venedig die von dem Niederländer *Willaert* begründete Schule mächtig aufblühte und in den beiden *Gabrieli* Vertreter von höchster künstlerischer Bedeutung fand. In eben den Jahren residierte in München *Orlandus Lassus*, der letzte der großen Niederländer. Vorher schon hatte der Niederländer *Heinrich Isaak*, dessen Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen“ zu dem Text „Nun ruhen alle Wälder“ heut noch gesungen wird, in Süddeutschland, namentlich in Wien gewirkt. In annähernd den gleichen Jahren endlich wurde durch Luthers Reformationswerk im nördlichen Deutschland eine neue Grundlage für die musikalische Kultur geschaffen. Auch Luther empfand Musik noch als Kunst der Mehrstimmigkeit, sein großes Ideal war sein Zeitgenosse, der Niederländer *Josquin*. Durch Luthers Einbeziehung der Gemeinde in den Kirchengesang aber, seine Dichtung der großen geistlichen Volkslieder, die dann zum protestantischen Choral wurden, mußte das Streben zur Einstimmigkeit stark gefördert und die Mehrstimmigkeit in die Kunstform der harmonischen Gestaltung gedrängt werden.

Diese wiederum nur an den Gipfelausscheidungen gekennzeichnete Mannigfaltigkeit der Bestrebungen läßt erkennen, daß die eine Zeitlang geübte unitarisierende Kraft der einen, katholisch universalen Kunst sich wieder in einzelne Richtungen teilt. Sie werden aber jetzt nicht nur wie ehemals durch die Sprache, sondern mehr noch durch die landschaftliche Eigenheit des Kultus bestimmt. Es gibt einen römischen Katholizismus, einen

venetianischen Katholizismus, einen süddeutschen Katholizismus, einen vorwiegend norddeutschen Protestantismus, es gibt Abspaltungen in Frankreich, in England, in der Schweiz. Alle diese kultischen Formen, die immer nationalen Besonderheiten entsprechen, bringen auch besondere kultische Musikformen hervor, wenigstens soweit sie nicht von Natur aus musikfeindlich sind. Im Katholizismus überwiegt die Neigung zum Festhalten an der Polyphonie, an der Sinnenfreudigkeit des vielstimmigen menschlichen Gesanges, aber dieser Gesang wird mehr und mehr der Selbständigkeit seiner Einzelstimmen entkleidet und in das harmonische Empfinden umgedeutet. Der Protestantismus hält sich zunächst ebenfalls an das Gegebene, aber er führt zur Aufhebung des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen Priestertum und Laientum, also zwischen Sängerkhor und *Gemeinde*. Die Gemeinde wird zum mitwirkenden Faktor, die Sprache wird die des Volkes, der Tonfall der Musik paßt sich dem Volksempfinden an, und die Vielstimmigkeit der kunstvollen Stimmverflechtungen wird auch hier zur harmoniegetragenen Einstimmigkeit des Choralgesanges.

Dies alles sind Vorgänge, die sich in vielfältigsten Verzweigungen abspielen, ganz allmählich sich vollziehen und sich über weite Zeiträume verteilen. Das symptomatisch Wichtige liegt zunächst in der Heranbildung des harmonischen Empfindens überhaupt, als der neuen Art, Musik zu hören und zu empfinden. Damit parallel geht wieder eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen kultischer und profaner Musik. Ihr entspricht aber nun das Allerwichtigste: nämlich das Erwachen des Sinnes für die Kunst der Klanggestaltung durch das mechanische Werkzeug: durch das *Instrument*. Wie die Men-

schenstimme das natürliche Werkzeug der ein- und mehrstimmigen Musik, so ist das Instrument das natürliche Werkzeug der harmonischen Musik. Also tritt nun das Instrument handelnd in den Kreis der künstlerischen Gestaltungskräfte.

VII.

DIE INSTRUMENTALE HARMONIK

In der ersten Vorlesung habe ich ausgesprochen, daß ich hier keine Aufzählung von Namen, Daten, Kunstformen geben, sondern versuchen will, ein Bild der Kräfte zu zeigen, die auf die Wandlung des musikalischen Erscheinungslebens eingewirkt haben. Ich finde das Produktive der Geschichtsbetrachtung nicht in der Belehrung darüber, daß der Gregorianische Gesang auf diese Art, die Musik Palestrinas auf jene und die Musik Bachs auf noch eine andere Art beschaffen sei. Feststellungen solcher Art sind gewiß wichtig, wichtiger aber scheint es mir, zu fragen, *warum* nun diese Musik so und jene ganz anders beschaffen sei? Gemäß der Entwicklungslehre müßte irgendwann ein Höhepunkt erreicht werden, damit wäre dann das letzte, ewige Muster gefunden und dürfte nur weitergepflegt werden. Man ist sich zum Beispiel darüber einig, daß die Kunst Palestrinas einen Höhepunkt bedeutet, das heißt einen höchsten Ausgleich aller für die Entstehung des Kunstwerkes erforderlichen Kräfte. Wenn aber das Vollendete wirklich gegeben ist, wäre es doch töricht, es noch übertreffen zu wollen. Warum hat man nicht in der Art des Palestrina weiterkomponiert? Warum hat man nicht in der Art Bachs und Händels, Mozarts und Beethovens, Brahms' und Wagners weiterkomponiert, oder auch warum haben diese alle nicht die gleiche Musik gemacht wie Palestrina, oder warum hat Palestrina nicht Musik im Gregorianischen Stil geschrieben? Wir können doch

nicht überall nur Dekadenz, Talentlosigkeit, Impotenz oder sonstige Entartungsursachen annehmen, wie dies der heutigen Musik gegenüber üblich ist. Die richtige Antwort kann nur gegeben werden durch die Erkenntnis, daß alles Formleben der Kunst eine Erscheinung unseres Sinneslebens ist und daß dieses Sinnesleben ein unaufhörlich wechselndes Spiel der gestaltenden Kräfte ist. Darum kann es keine ewigen Typen der Kunstformen, keine ewigen Gesetze geben, sondern nur die Gesetzmäßigkeit des in sich selbst Richtigen. Diese Gesetzmäßigkeit des in sich selbst Richtigen bezeichnen wir als Schönheit, wo sie erreicht ist, sprechen wir von Vollendung. Die Einzelkomponenten aber dieser Schönheit und dieser Vollendung werden und müssen stets wechseln, wie alles Erscheinungswesen wechselt. An dem Auftauchen solcher neuen Komponenten zeigt sich das Erwachen neuer Empfindungen, eine neue Transformation des Sinneslebens, denn jede Gestaltung eines Neuen bedingt notwendig die Auflösung eines Bisherigen, also nicht eine Bereicherung, sondern eine Umschmelzung. Darum ist es auch falsch, an die Erscheinungen verschiedener Zeiten mit vergleichender Wertmessung heranzutreten und etwa zu fragen, wer größer sei, ob Beethoven, ob Mozart, ob Bach, ob Lassus, ob Palestrina, ob die alten Niederländer, oder ob die ungekannten Meister der Ars nova oder der Gregorianischen Kunst. Hier gibt es keine Vergleiche, sondern nur die Erkenntnis der verschiedenartigen Bedingtheit, und diese ruht in der verschiedenartigen Bedingtheit des Empfindungswesens.

Alle bis hierher betrachtete Musik, also die gesamte Musik von der Antike bis zum 16. Jahrhundert, ruhte auf der primären Empfindung des Klanges als des *gesungenen* Klanges. Das Werkzeug, durch dessen Hilfe

man die Luft zum Klingen brachte, und durch dessen Charakter also der Materialcharakter der tönenden Kunstgebilde bestimmt wurde, war die menschliche Stimme. Ich habe schon im Anfang darauf hingewiesen, daß, soweit die geschichtliche Beobachtung zurückreicht, stets noch eine zweite Möglichkeit der Klangerzeugung bekannt gewesen ist: durch das *Instrument*. Es gibt also auch zu allen Zeiten Instrumentalmusik. Wir finden sogar, daß sie episodisch stärker hervortritt, sobald die Profanmusik gegenüber der kultischen den Vorrang gewinnt: so in der letzten Zeit der Antike, dann wieder besonders in der Zeit der christlichen Ars nova im 13. Jahrhundert, vor der großen Zeit der Niederländer. Aber selbst in solchen Zeiten bleibt das Instrument stets in Verbindung mit der Stimme, der es dient. Es überwuchert sie zwar gelegentlich, doch nur im Sinne einer Ausschmückung. Wo das Instrument vielleicht selbständig erscheint, ist es eigentlich nur als Ersatz der Stimme, also gesangsmäßig empfunden. Es ist sehr bemerkenswert, daß man bei dieser alten Musik nicht genau ermitteln kann, ob sie nur vokal oder vokal-instrumental gemeint sei, die wissenschaftliche Forschung hat darüber sehr verschiedenartige Behauptungen aufgestellt. Vielleicht kommen wir der Wahrheit am nächsten, wenn wir annehmen, daß die Ideal-Besetzung die nur vokale war, daß man sich aber in der Praxis ohne Skrupel mit Instrumenten behalf, wenn es an Stimmen fehlte. Die Instrumente waren Ersatzmittel für die Stimmen, und dem entsprach auch ihr Klangcharakter und ihr Bau, der vorwiegend auf Erzielung eines kurzen, verhallenden, nicht sehr tragfähigen Klanges zielte. Die Laute ist das repräsentative Instrument, und Begleitung des Gesanges ist die ideale Bestimmung aller Instrumente.

Nun aber bahnt sich ein Umschwung an. Er geht darauf hinaus, den Instrumentalklang als Klangcharakter selbständig zu machen. Um zu begreifen, was das bedeutet, muß man sich klar machen, daß jedes Instrument, auch das einfachste, ein Werkzeug der Mechanik ist. Indem der Mensch zwischen sich und den Klang ein mechanisches Werkzeug einschiebt, indem der Mensch sich selbst nur zur Antriebskraft dieses Mechanismus macht, unterwirft er den Klang den mechanischen Auswirkungenbedingungen des Werkzeuges. Es ergibt sich daraus für die Folge notwendig eine neue Gesetzlichkeit der Klanggestaltung. Die Stimme war ein physiologisches Werkzeug, der durch die Stimme erzeugte Klang mußte daher zu physiologisch organisierten Klanggebilden führen, und als solche haben wir die rein zeitlich gegliederten Bewegungsformen sowohl des ein- wie des mehrstimmigen Satzes aufzufassen. Das Instrument dagegen ist ein mechanisches Werkzeug. Der durch das Instrument erzeugte Klang mußte daher zu mechanistisch organisierten Klanggebilden führen, das heißt er setzte mechanistisch empfundene Prinzipien der Klanggestaltung überhaupt voraus.

Solche Wendung war erst möglich zu einer Zeit, in der die Begriffe der Mechanik und der physikalischen Gesetzmäßigkeit der Naturkräfte überhaupt führende Geltung erlangten. Ich habe letzthin auf die umwälzende Bedeutung der physikalischen Weltanschauung hingewiesen. Ohne sie ist das Erwachen des Sinnes für die harmonische Musik, also die Empfindung des Klanges als Summe einer räumlich übereinandergestaffelten Vielheit von Klängen nicht denkbar. Wiederum mußte diese Harmonie-Empfindung zur Bevorzugung des instrumentalen Klanges führen. Zunächst weil der bisher vorwal-

tende Materialreiz des Stimmklanges nicht mehr im gleichen Maße wie bisher die schöpferische Phantasie beherrschte, sondern diese mehr vom Zusammenklingen harmonisch geordneter Töne angeregt wurde. Für die Darstellung der Harmonie aber war der neutrale Instrumentalklang besser geeignet als der menschlich lebendige Individuallaut, der schon durch seine organische Bindung an Sprache und Geschlechtscharakter die absolute Klangempfindung als solche störte. Außerdem aber ist der Instrumentalklang bereits an sich ein für das harmonische Empfinden besser geeigneter Klang als der Vokalklang, weil das Instrument im Gegensatz zur Stimme aus sich heraus harmonische Klänge erzeugen kann, und weil die sprach- und geschlechtslosen Instrumentalklänge sich intensiver zum Akkord verschmelzen als die Individualcharaktere der Stimmen.

Aus der Umstellung auf das harmonische Klangempfinden ergeben sich grundlegende Änderungen für die Gesamtgestaltung des klanglichen Organismus. Der Klang wird nicht mehr als eine in sich geschlossene, durch den Individuallaut der Stimme gekennzeichnete Einheit empfunden, sondern als *Vielheit* zusammengehörender Töne. Diese Töne müssen räumlich untereinander geordnet werden. Der Hauptton, der als stärkster, gewichtigster Klang empfunden wird, sinkt gemäß dem Gesetz der Schwerkraft zur Tiefe, er wird zum Baßton, zum *Fundament* des Akkordes. Es zeigt sich hierin die akustische Auswirkung der Schwergewichts-, das heißt der Gravitationsempfindung. Auf sie baut sich nun in der Musik *das* Gesetz, das wir als Gesetz der *Tonalität* bezeichnen: die Beziehung aller Töne auf einen Hauptton, der in der Tiefe liegt. Eine solche gravitierende Tonalitätsempfindung ist der vorharmonischen Musik

völlig fremd. Diese Musik kennt nur Tonarten im Sinne von *Tonfolgen*. Die Ambrosianische Musik hat vier, die Gregorianische Musik acht solcher Tonarten, die gewissermaßen als typenhafte Urmelodien oder besser gesagt: Monodien anzusehen sind: einfachste Anordnungen der Töne, die man zum Singen benutzte. Das spätere Mittelalter bildete daraus die sogenannten Kirchentonarten. Sie trugen griechische Namen wie dorisch, lydisch, phrygisch usw. und waren dem Wesen nach ebenfalls monodische Grundtypen. Als solche bezeichneten sie die Folge der Töne in den verschiedenen Ordnungen, die sich ergaben, je nachdem man den Anfangston wählte. Die Tonart, die auf C begann, war demnach eine andere als die auf D, diese wieder eine andere als die folgende.

Mit dem Erwachen des harmonischen Empfindens stellte sich die Notwendigkeit heraus, die Töne nicht der zeitlichen Folge, sondern der räumlichen Entfernung nach zu ordnen. Da der Fundamentaltone stets die gleiche Schwerkraftswirkung übte, ob er nun C oder D oder E hieß, so staffelte man auch die Töne stets nach der gleichen Entfernung. So bildeten sich die alten Tonarten zu den neuen *Tonleitern* um. Schon der Name „Leiter“ besagt, daß es sich hier nicht um eine zeitliche Tonfolge handelt, sondern um ein räumlich empfundenes Anstiegschema: das heißt man steigt vom Fundamentaltone aus in Tonstufen bis zur Oktave empor. Die Entfernung der Stufen voneinander ist stets die gleiche, welches auch der Fundamentaltone sei. Diese Leitern sind also transponierende Leitern. Es gibt infolgedessen nicht mehr auf jedem Tone eine andere Tonart, sondern es gibt nur noch *eine* Leiter, die man als Dur-Leiter bezeichnet. Ihr gegenüber bildet sich, gleichfalls durch alle Töne transponierend, *ein* einziger Gegensatz. Er entsteht durch die

Veränderung eines Stufenschrittes, nämlich der Terz, die in Dur als große Terz genommen wird. Indem man diesen Schritt auch als kleine Terz ausführt, erhält man ein den Anstiegcharakter entscheidend veränderndes zweites Leiterschema. Dieses nennt man Moll, das heißt weich, im Gegensatz zu Dur, das heißt hart. Beide bezeichnet man als *Tongeschlechter*, beide werden zu den Grundnormen der harmonischen Musik, beide beruhen auf der Empfindung des Basses als des gravitierenden Fundamentalklanges.

Die Gesetzmäßigkeit der harmonisch empfundenen Musik ist am einfachsten zu verstehen, wenn man Harmonie als Bewußtwerden einer in akustische Wahrnehmungen übertragenen Schwergewichtsempfindung erfaßt. Aus dieser Schwergewichtsempfindung gestaltet sich nun die Empfindung für Konsonanzen und Dissonanzen, das sind also, sinnhaft gesprochen, klangliche Gewichtsverschiebungen, Schwankungen und Ausgleichungen der akustischen Statik. Denken wir uns die Harmonie als eine sich nach oben verjüngende Säule, die aber nicht aus Stein, sondern aus Luft gebildet ist, so werden wir die Organik der harmonischen Struktur begreifen. Da die Harmonie an sich ein Raumgebilde ist, so müssen auch die harmonischen Formen Raumformen sein, sie beruhen also auf *räumlichen* Bewegungen. Die Kraft der räumlichen Bewegung ist die Dynamik. Die Dynamik äußert sich als Bewegung der Obertöne, dann nennt man sie *Melodik*, die Dynamik äußert sich als akzenthafte Bewegung der Tonfolgen, dann nennt man sie *Rhythmik*, die Dynamik äußert sich als besondere Ausschattierung einzelner rhythmischer melodischer Bewegungen, laut oder leise oder mittelstark, dann nennt man sie *Gradation*, und die Dynamik äußert sich schließ-

lich als Klangfarben-Bewegung, dann nennt man sie *Kolorit*. Melodik, Rhythmik, Gradation, Kolorit sind Auswirkungen der Dynamik, Dynamik aber ist die Kraft der Bewegung im Raum. Sie ist die Kraft, durch deren Wirkung die räumlichen Harmoniegebilde in Bewegung gesetzt und zu künstlerischen Formgebilden gestaltet werden. Stellen wir uns alles möglichst anschaulich vor, begreifen wir, daß die Luft zwar unsichtbar ist, innerhalb dieser Unsichtbarkeit aber den gleichen Gestaltungsgesetzen unterliegt wie eine sichtbare Materie. Nur so werden wir verstehen, daß mit dem Erstarken der physikalischen Weltanschauung auch die klingende Gestaltung der Luft allmählich den Grundgesetzen des physikalischen Kräftespieles unterworfen werden mußte, und daß sich daraus die Empfindung der Harmonie mit all ihren Untererscheinungen ergab: dem Tonalitätsbewußtsein, der Empfindung für Konsonanz und Dissonanz, dem Tonleitersystem, den Kunstbegriffen der Melodik, des Rhythmus, der Gradation, des Kolorites.

Das Erwachen und die langsame Kräftigung der Empfindungen für Klanggebilde, die nach solchen Gesetzmäßigkeiten geformt sind, ist der wesentliche Inhalt der Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Formen, wie sie sich uns im Notenbilde darstellen, sind erst Folgeerscheinungen dieses Empfindungslebens. Wenn wir beim Hören einer Dissonanz den Wunsch nach einer Auflösung empfinden, oder wenn wir beim Erklingen der Dominante im Baß den Wunsch nach ihrem Fortschreiten in den Grundton empfinden, so sind dies wohl an sich Klangempfindungen, in ihren Voraussetzungen aber beruhen sie auf einer Schwergewichtsempfindung. Man könnte daher die Lehre von der harmonischen Gestaltung und Verbindung der Akkorde be-

zeichnen als eine in die akustische Sphäre übertragene Gravitationslehre. Ich habe hier zum zweitenmal Veranlassung, auf den Zusammenhang zwischen Musik und Mathematik aufmerksam zu machen. Zuerst sprach ich davon bei der Betrachtung der niederländischen Vokal-Polyphonie. Ich bezeichnete dort die so überaus künstlich erscheinenden kontrapunktischen Formen als eine in mathematisch geordnete Zeitgebilde übertragene Gestaltung des vokalen Klanges. Jetzt erkennen wir wiederum die Instrumentalformen, das heißt die Formen der harmonischen Musik, als eine in mathematisch geordnete Raumgebilde übertragene Gestaltung des mechanisch erzeugten Klanges. Mathematische Grundgesetze sind hier wie dort wirksam, sie behindern keineswegs die Phantasie, sondern geben ihr das innere Richtmaß für die Gestaltung. Nur die Art der Mathematik wechselt, und diese ist für die gesamte Musik vom 16. Jahrhundert ab die Mathematik des Raumes.

Von solcher Grundlage aus wird sich das Verständnis der im engeren Sinne historischen Erscheinungen leichter erschließen. Das 16. und 17. Jahrhundert ist eine Zeit der Erfindungen und Vervollkommnungen namentlich auf instrumentalem Gebiet. Die vorhandenen Instrumente werden ausgebaut, sie werden auf Grund akustischer Proportionalität namentlich auf Stärke und Intensität der Klangerzeugung modelliert. Es bilden sich allmählich die Formen der heutigen Instrumente, des Klaviers, der Orgel, der Violine, der Blasinstrumente heran. Alles ist schon seit langem vorhanden, alles aber erhält erst durch die harmonische Klangempfindung den eigentlichen Auftrieb zur Entfaltung. Andererseits bedurfte die harmonische Empfindung gerade deshalb der Instrumente, weil das einzelne Instru-

ment im Gegensatz zur einzelnen Menschenstimme harmonische Klänge erzeugen konnte. Wir haben uns diese Vorgänge auf lange Zeitstrecken verteilt und im realen Sinne durchaus unabsichtlich geschehend zu denken. Der gegebene Apparat ist zunächst immer noch der mehrstimmige Chor und seine polyphonen, allmählich mehr und mehr harmonisch empfundenen Formen. Diese polyphonen Formen übernimmt einstweilen auch die Instrumentalmusik, namentlich die Orgelkunst, die innerhalb der Kirche immer höhere Bedeutung erlangt.

Mit dem Vordrängen der Instrumentalmusik aber ist gleichzeitig ein neues Moment der Verweltlichung überhaupt gegeben. Wir sahen, daß sich schon die letzten großen Vokalschöpfungen landschaftlich gliederten, in römische, venetianische, süddeutsche, norddeutsche, französische, englische Kreise. Zu dieser landschaftlichen Aufteilung des Kultischen tritt nun mit der stärkeren Neigung zur Instrumentalmusik auch das Eindringen der profanen Lied- und Tanzformen in die Kunstmusik. Es regt sich der Drang, diese Musik, die allmählich ganz neue, dem alten Kultus fremde Züge annimmt, von einer neuen, weltlichen Seite her zu vergegenständlichen, ohne direkt in die Sphäre des realen Tanzes und Liedes zu geraten. Aus diesem Streben ergibt sich das Aufblühen zweier neuer Kunstgattungen, teils rein weltlicher, teils halb geistlicher Prägung: der *Oper* und des *Oratoriums*. Neben ihnen und dem allmählich immer reicher ausgebauten, durch das geistliche Volkslied belebten kirchlichen Passions- und Weihnachtsspiel wächst die Instrumentalkunst ständig kräftiger und selbständiger empor, und dieses alles sind in den Hauptzügen die Elemente der Musik um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.

VIII.

DIE ITALIENER: OPER UND ORATORIUM (17. JAHRHUNDERT)

Aus der historischen Perspektive gesehen, erscheint das 17. Jahrhundert heut als ein Jahrhundert vielfältiger Experimente, phantasievollster Erfindungslust, aber gleichzeitig doch als eine Periode des *Überganges*. Als Höhenzug von nur mittlerer Bedeutung verbindet es die Berggipfel des 16. und des 18. Jahrhunderts: die Zeit des Palestrina, Lassus, der Gabrieli sowie der protestantischen Meister Senfl und Johannes Eccard mit der Zeit Bachs und Händels. Nach manchem früher Gesagten ist aber kaum zu betonen, daß die Bezeichnung einer „Übergangszeit“ nicht als Wertcharakteristik aufgefaßt werden darf. Es gibt in Wahrheit keine Zeit, die nicht Übergangszeit wäre, und wenn wir das 17. Jahrhundert am 18. messen, so begehen wir den gleichen Fehler, wie wenn wir die Kunst der alten Niederländer am 16. Jahrhundert messen: wir nehmen das uns empfindungsmäßig Nächere zum Maßstab des uns fremd gewordenen Älteren. Die politische Geschichte des 17. Jahrhunderts wird gekennzeichnet durch den Dreißigjährigen Krieg in Deutschland, die Niederwerfung der Hugenotten in Frankreich, die großen Konfessionsfehden in England, die zur Enthauptung des Königs und zur Revolution führten. Es war demnach für alle nicht italienischen musikalischen Kulturländer außer Spanien eine Zeit schwerer äußerer Kämpfe. Sie galten naturgemäß nicht nur rein religiösen Fragen, sondern an

ihnen bekundet sich eine Umschichtung der gesamten wirtschaftlichen, machtpolitischen und sozialen Struktur dieser Länder.

Nur *Italien* blieb von diesen Kämpfen verschont. So ist es schon deswegen begreiflich, daß Italien nun wieder, eigentlich zum erstenmal seit der Gregorianischen Zeit, zum Zentrum der europäischen Musikpflege, zum musikalischen Lehrmeister der anderen Völker wurde. Gleichwohl haben auch diese im Laufe des 17. Jahrhunderts Persönlichkeiten außergewöhnlicher Art hervorgebracht. Das Deutschland dieser Zeit wird repräsentiert durch Heinrich *Schütz*. Er ist nächst dem etwas älteren Michael *Prätorius* der erste deutsche Musiker großen Formates, zugleich aber auch der erste, der seine Ausbildung in Italien empfing. Für die französische Kunst des 17. Jahrhunderts ist *Baptist Lully* der führende Meister, der Schöpfer der französischen Oper und des Ballettes, allerdings ein Italiener der Abkunft nach. In England erscheint in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in *Henry Purcell* die wichtigste und genialste Musikerpersönlichkeit der gesamten englischen Musikgeschichte, auch er vornehmlich Opernkomponist. Schon diese Namen zeigen, daß das 17. Jahrhundert trotz des Kräfteverbrauches für außerkünstlerische Zwecke keineswegs arm ist an großen Musiker-Erscheinungen.

Blicken wir nun aber nach Italien, so finden wir dort neben dem Fortgang der kirchenmusikalischen Produktion in Rom und Venedig den Beginn der *Oper* in Florenz, dann ihre Umpflanzung zunächst nach Rom und Venedig. Wir finden neben unzähligen Musikern mittleren und höheren Grades auch hier zwei Erscheinungen von größtem Ausmaß: *Claudio Monteverdi* in Venedig, für die erste Hälfte des Jahrhunderts führend,

Alessandro *Scarlatti* in Neapel, der die Musik um die Wende zum 18. Jahrhundert bestimmt. Ich nenne beide Namen nur, um das Situationsbild zu skizzieren. Ein großer Meister setzt stets eine Menge kleinerer voraus, und neben der Oper fanden Kirchengesang, weltliche Chormusik, Instrumentalkunst reiche Pflege. Rückten allmählich die Oper und ihre geistlich gefärbte Nebenerscheinung, das *Oratorium*, zu den Hauptgattungen auf, so beruht dies darauf, daß man in beiden die gesamte musikalische Kunstübung der damaligen Zeit zusammenfassen konnte: Weltliches und Geistliches, Chor- und Sologesang, Vokal- und Instrumentalkunst.

Dieses Streben nach *Zusammenfassung* ist überhaupt das typische Kennzeichen des Menschen der Spät-Renaissance. Wie er sich selbst auf möglichst vielen Gebieten betätigt, ein ebensoguter Fechter wie Sänger, Dichter wie Komponist und Gelehrter ist, so wünscht er auch alle künstlerischen Äußerungen zu einer umfassenden Kunstform zu vereinigen. Das griechische Ideal, vordem hauptsächlich Gegenstand theoretischer Untersuchungen, wird zum praktischen Muster einer völlig im Diesseitigen, im Kultus kraftvoller Lebensbejahung verwurzelten Daseinsgestaltung. Damit tritt eine neue Art von Künstlern auf den Plan. Vordem war der Musiker ohne weiteres Vokalist gewesen. Bis in das 16. Jahrhundert hinein galt es als ebenso selbstverständlich, daß der Komponist Sänger sei, wie wir gegenwärtig annehmen, daß ein Komponist Klavier spielen könne. Vielleicht war die Betonung der ausübenden Funktion noch stärker als heutzutage. Auch Palestrina war Sänger und Singemeister, seine spätere Ernennung zum Komponisten der päpstlichen Kapelle bedeutete eine eigens für ihn geschaffene Neuerung. Freie Komponisten, wie wir

sie gewohnt sind, kannte man nicht, ebenso wie es trotz der Erfindung des Notendruckes kein Musikverlagswesen in unserem Sinne gab. Mit der Wendung vom Vokalen zum Instrumentalen vollzog sich in der Stellung der Komponisten insofern eine Änderung, als auch sie allmählich vom Sänger zum Instrumentalisten, meist zum Organisten umwechselten. Neben diese Berufsmusiker nun aber trat in der Renaissancezeit noch der neue Typus des universal gebildeten Liebhabers: des *Dilettanten*.

Dieser musikalische Dilettant der Renaissance war ein vollkommen fachlich gebildeter Musiker. Da er den höheren Gesellschaftsschichten angehörte, betrachtete er die Kunst als Mittel nicht zum Broterwerb, sondern nur zur Verfeinerung des Daseins, im übrigen stand er der eigentlich fachlich geübten Kunst mit der kritischen Einstellung des neuzeitlich Gebildeten gegenüber. Einer solchen Kritik mußte zunächst der kontrapunktische Stil, die Vielstimmigkeit, das Durcheinander der Klänge Anstoß erregen. Man fand, daß darüber der Text zu kurz komme, und man fand, daß diese Art der polyphonen Musik überhaupt dem griechischen Vorbild widerspreche. Das antike Drama wird also zum Vergleich herangezogen, wobei aber bezeichnenderweise das chorische Element der griechischen Tragödie zurücktritt gegenüber dem solistischen, gegenüber dem rezitierten Einzelvortrag. In einem Kreise solcher Dilettanten entstand in *Florenz* im Jahre 1594 die erste Oper. Ihre Hauptbedeutung beruht auf der Hervorhebung des Einzelgesanges, der in deutlicher Anlehnung an die Sprache deklamatorisch behandelt und durch die Instrumentalbegleitung harmonisch unterlegt wird. Diese neue Kunstart wurde zunächst einer kleinen Zahl von Freunden,

dann einem größeren Kreise vorgeführt. Sie regte zur Nachahmung an, verpflanzte sich weiter nach Rom und dann nach Venedig, wo ihr in *Monteverdi*, dem Kapellmeister der Markuskirche, der erste schöpferische Meister großen Stiles erstand.

Versuchen wir die von Florenz um die Jahrhundertwende ausgehende Bewegung ihrer Willensrichtung nach zu erkennen, so müssen wir sie verstehen als Kundgebung der Losung „Zurück zur Natur“. Es ist die gleiche Losung, die hundertfünfzig Jahre später von Rousseau wieder ausgegeben wurde und die nach abermals hundertfünfzig Jahren im Beginn des 20. Jahrhunderts von neuem auftaucht — also immer dann als Reaktion erscheint, wenn irgendein älterer Kunststil in sein hyperbarockes Stadium übergeht. Dann ertönt plötzlich aus einer neuen Gegend der Ruf nach *Einfachheit*. Die Einfachheit der Florentiner bestand darin, daß sie mit der Polyphonie und dem Kontrapunkt kurzerhand aufräumten, im weltlichen wie im geistlichen Gesang die Alleinherrschaft der einzelnen, deklamatorisch geführten Stimme als Ideal aufstellten und dieser Stimme eine harmonisch instrumentale Stütze gaben. Man bezeichnet diese Stilart der „nuovo musicale“ als gesangliche Monodie, obgleich diese Bezeichnung eigentlich nicht exakt ist, denn als Monodie hätte streng genommen nur der unbegleitete Einzelgesang zu gelten. Da aber ein charakteristisches Kennzeichen dieser Musik in der harmoniegebenden Begleitung liegt, hätten wir hier eher von dem Beginn des neuen melodischen Stiles zu sprechen, nämlich von der Art der Melodiebildung, die sich als Oberbewegung über dem Fundament des Basses entfaltet.

Sieht man ab von der schlagwortartigen Bedeutung

des Rufes nach Einfachheit und nach Natur, so bleiben zwei produktiv weiterwirkende Kennzeichen der Florentiner Bewegung zu beachten. Zunächst die bewußte Bezugnahme der Musik auf die *Sprache*, d. h. auf den sprachlichen *Eigenwert*. In der vokalen Polyphonie mußte das Wort als solches zum Diener des Klanges werden, jetzt erfolgt der Rückschlag: der Klang soll wieder dem Worte dienen. Die Beziehung zwischen Wort und Klang gründet sich aber nicht mehr, wie in der älteren Zeit, auf Metrum oder Akzentbedeutung als den formalorganisatorischen Kräften der Sprache, sondern der inhaltliche Gefühlssinn des Wortes, der *Affekt* soll der Musik als Richtlinie dienen.

Das zweite Kennzeichen der „nuovo musicale“ ist die planmäßige Verbindung von *Vokal-* und *Instrumentalkunst*. Beide werden also erkannt als verschiedenartige Klangcharaktere und als solche durch eine umfassende künstlerische Idee zur höheren Einheit verbunden, wobei aber jede innerhalb ihrer besonderen Wirkungssphäre bleibt.

Es ist leicht einzusehen, daß eine solche Bewegung, zumal sie dem Zuge der Zeit zur harmonischen Musik entsprach, wohl einen starken Anstoß geben, doch nicht in gerader Linie weiterwirken konnte. Die radikal programmäßige Beseitigung eines alten Stiles ist in der Kunst, wo sich alles organisch umbildet, niemals möglich. Zudem fehlte es den Florentinern an schöpferischen Kräften, die über den Anfang hinaus eine sinnvolle Weiterführung ermöglichen konnten. *Monteverdis* große Leistung bestand darin, daß er die an sich kühne und richtige, aber doch mehr ahnungshafte als erfüllende Tat der Florentiner zur lebendigen Kunstform ausgestaltete. Das Orchester erhält bei ihm eine reichere Ausfüh-

rung, gelegentlich besondere dramatische Effekte, einzelne Instrumente werden konzertierend verwendet, die Gesangsstimme wird nicht nur deklamatorisch geführt, sondern selbständigen, auch duettierenden Gesangsformen genähert. In dieser Neigung zur Neuentfaltung des Gesanglichen und zur Ausgestaltung des Orchestralen lag der Keim zum Weiterausbau der Oper. Daß sie gerade in Italien so überaus schnelle Ausbreitung fand, hängt zusammen mit der Errichtung vieler Theater, zunächst für Privatzirkel, dann durch das Unternehmertum auch für die größere Öffentlichkeit. Man könnte auch umgekehrt sagen: die natürliche Gesangsveranlagung des Italieners, gefördert durch eine mehrhundertjährige Gesangskultur der Kirche, der Fürsten und großen Stadt-Republiken, verbunden mit der ebenso natürlichen Veranlagung zum theatralischen Spiel, dies zusammen ließ nun die Operntheater in überraschender Fülle plötzlich aufschließen. Als Monteverdi 1613 nach Venedig kam, gab es dort noch keine Oper, 1637 wurde das erste ständige Theater geschaffen, bald danach war die Zahl schon auf zwölf gewachsen.

Ähnlich ging es in anderen italienischen Städten, namentlich in Rom. Besonders aber war es das bis dahin künstlerisch ziemlich unfruchtbare Neapel, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Führung übernahm und die Opernzentrale nicht nur Italiens, sondern von ganz Westeuropa wurde. Diese Bedeutung Neapels beruht auf der Erscheinung *Alessandro Scarlattis*. Der Stil seiner Oper unterscheidet sich von dem des älteren Monteverdi zunächst durch die noch bewußtere Betonung des melodischen Gesanges. Alle Mittel der Stimmkultur und des Gesangsvortrages wurden der Entfaltung der Melodik dienstbar gemacht, im Gegensatz zu dem

die pathetische Deklamation bevorzugenden, ernsthaft gemesseneren Stil Monteverdis. Dem entspricht die Neigung zur Bildung geschlossener melodischer Formen als Arien, also als auf dem Liedtypus beruhender Gesangs- oder besser Stimmstücke. Gleichzeitig erhielt das Orchester eine reichere Ausgestaltung, gemäß der von dem griechischen Ideal der Florentiner nun völlig abgekommenen, bewußt auf den lebendigen theatralischen Effekt gerichteten Wirkungsabsicht der neapolitanischen Oper.

Repräsentiert die Opernproduktion in Italien in zunehmendem Maße die italienische Kunst schlechthin, so blieben deswegen andere Kunstgattungen nicht ungepflegt. Monteverdi wie Scarlatti waren ebenso für die Kirchenmusik wie für die weltliche Musik außerhalb der Oper tätig. Andererseits war es unvermeidlich, daß die Haupteigenschaften der Opernmusik auch auf die übrigen Formgattungen einwirkten, also die Neigung zur melodischen Entfaltung der Stimmreize, zur Kontrastierung des Vokalen und des Instrumentalen, zur Verdeutlichung des Wortaffektes durch die Musik. Neben der Oper blühte das *Oratorium* auf, ursprünglich auf musikalischen Dialogen beruhend, die durch einen Erzähler verbunden und durch Hinzutritt des Chores zu größerer Mannigfaltigkeit gesteigert wurden. Man führt die Entstehung des Oratoriums meist auf Filippo *Neri* zurück, den, wie Goethe ihn nennt, „humoristischen Heiligen“, dessen Leben in der „Italienischen Reise“ beschrieben wird. In Neris Betsaal, dem Oratorio, sollen zuerst derartige musikalisch-geistliche Unterhaltungs- und Erbauungsstücke vorgeführt worden sein. Ihren Ursprung haben wir vermutlich in den durch das ganze Mittelalter gepflegten biblischen Spielen, Weihnachts- und Osterstücken zu sehen, die je nach dem Kreis, an den sie sich

wandten, bald zum Volkstümlichen, bald zum Mysterium, bald zur geistlichen Erbauung neigten. An Neris Oratorien-Darbietungen hat noch Palestrina mitgearbeitet, später entfaltete sich diese Kunstart in Italien zu einer gelegentlich auch den Theaterapparat verwendenden Nebengattung der Oper.

Der Wille zum Affekt, also zur Ausgestaltung der Musik auf die Gefühlswirkung hin, ist die innerlich treibende Kraft all dieser Formbildungen. Der Wille zum Affekt bestimmt die Formgestaltung und drängt zur Entladung in der Oper, im Oratorium. Es ist charakteristisch, daß dieser Affektwille, d. h. der musikalische *Ausdruckswille* zum erstenmal so entscheidend hervorbricht in dem gleichen Augenblick, wo das harmonische Klangempfinden als solches sich immer stärker durchsetzt. Ich mache jetzt nur kurz auf diesen Zusammenhang aufmerksam und erinnere an das, was ich in der vorangehenden Vorlesung über die Bedeutung der Dynamik für den Aufbau der harmonischen Formorganismen sagte. Der Gefühlsaffekt ist eine Erscheinung der Dynamik. Beobachten wir, wie diese neue Kunst dem Gefühlsaffekt zudrängt, so erkennen wir daraus die tieferliegende Nötigung zur Gewinnung *dynamischer* Gestaltungsimpulse.

Ähnlich, wenn auch im einzelnen anders, vollziehen sich die Vorgänge in den übrigen Ländern. Die französische Oper, dem Ursprung nach dem Ballett nahestehend, neigt der Natur der französischen Sprache nach weniger zum melodischen Aussingen der Stimme, als zur rhythmischen Akzentuierung und zum feierlichen Pathos der Rezitation. Wir finden also hier den Typus eines Kunstwerkes, das neben dem Tanz und der kleinen Liedform das dramatisch angelegte große Rezitativ

pflegt, im übrigen keine Volkstümlichkeit erstrebt, sondern eine bewußt *höfische* Repräsentationskunst ist. Diese Abschnürung der Oper vom Volk, ihre Bestimmung ausschließlich für höfische Zwecke, bleibt auch für Deutschland und Wien charakteristisch. Der namhafteste deutsche Komponist des 17. Jahrhunderts, der aus Köstritz in Sachsen gebürtige Heinrich *Schütz*, hat allerdings eine von Martin Opitz nach dem Italienischen ins Deutsche übertragene Oper geschrieben, das Schäferspiel „Dafne“. Es wurde 1627 in Torgau zu einer fürstlichen Vermählungsfeier aufgeführt, aber nur der Text ist erhalten geblieben. Sonst wissen wir wenig von einer deutschen Oper, soweit die Fürsten sich diesen Luxus gestatten konnten, ließen sie Italiener kommen. Erst gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts, im Jahre 1678 wurde in *Hamburg* eine deutsche Oper eröffnet, deren Hauptkomponist späterhin Reinhard *Keiser* war. Neben ihm wirkte der als Theoretiker berühmt gewordene Johann Mattheson und Philipp Telemann. Diese deutsche Oper hat etwa fünfzig Jahre hindurch bestanden, dann ist sie aus Mangel an innerer Kraft zugrunde gegangen. Wir erinnern uns heut an sie hauptsächlich deswegen, weil Händel kurze Zeit für sie tätig war. Ihr fruchtbarster Musiker, Keiser, war eines jener Halbgenies, denen bei großer Begabung und Vielseitigkeit die im höchsten Sinne schöpferische Persönlichkeitskraft fehlte. Andererseits war das deutsche Bürgertum, an das sich diese Oper wandte, zur Entgegennahme einer solchen Kunstform noch nicht geeignet, und so ging die Gründung schließlich in der Lokalposse unter.

Die deutschen Kunstinteressen, soweit sie nicht von den Fürsten vertreten wurden, waren damals noch vorwiegend kirchlich, zum mindestens religiös bestimmt.

An den Kirchen der großen Städte wirkten namhafte Organisten, die Kantorate an den Schulen wie auf dem Lande bildeten den Mittelpunkt einer frommen Musikdisziplin, im collegium musicum der Universitäten und in kleinen Bürgervereinigungen wurde vokale und instrumentale Musik gepflegt. Den Höhepunkt der musikalischen Festlichkeiten bildeten neben den gewöhnlichen Gottesdiensten die Passions- und Weihnachtsaufführungen der Kirche, daneben wurden weltliche Familienfeste, Hochzeiten, Taufen oder Amtseinführungen durch eine volkstümliche Musik gefeiert. Die große Gestalt des Heinrich Schütz steht einsam inmitten dieses kraft- und lebensvollen aber doch bürgerlich engen Kunstlebens. Dem Genie und der Bildung nach eine europäische Erscheinung, fand Schütz in seiner Stellung als kurfürstlicher Oberkapellmeister in Dresden wohl einen Wirkungskreis und hohes Ansehen, ohne indessen mit seiner italienisierenden Kunst, die vorwiegend der oratorischen Form zugewandt war, das Volksbewußtsein unmittelbar treffen zu können. Mit ihm aber tritt der deutsche Musiker auf die Weltbühne. Was Schütz noch versagt blieb: der Kontakt mit einem künstlerisch empfänglichen und produktiven Bürgertum, das brachte das 18. Jahrhundert in neuen Meistern zur Erfüllung.

IX.

BACH UND HÄNDEL

1.

Hatte ich davor gewarnt, das 17. Jahrhundert obenhin als Jahrhundert des Experimentes und des Überganges anzusehen, so setzte ich doch hinzu, daß eine solche Auffassung trotz ihrer Anfechtbarkeit immerhin verzeihlich sei. Denn freilich bringt das 18. Jahrhundert eine solche Fülle von Erscheinungen größten Ausmaßes, daß das unmittelbar Vorangehende dagegen blaß und arm erscheinen muß. Das beruht hier nicht nur auf der geringeren zeitlichen Entfernung und der dadurch ermöglichten schärferen Erfassung. Es beruht vor allem darauf, daß die Musik des 18. Jahrhunderts nun bewußt in die Empfindungsbahnen einlenkt, deren Kurve bis in die Gegenwart reicht. Mit der Musik des 18. Jahrhunderts beginnt unsere *eigene* Musik. So fangen wir also an, von uns selbst zu sprechen, während alles andere bis dahin wie eine Art Präexistenz erscheint, uns innerlich verwandt, aber doch äußerlich seltsam und befremdend. Es kommt noch ein Moment hinzu, das uns gerade die Musik des 18. Jahrhunderts besonders nahebringt: mit ihr erscheint die *deutsche* Musik auf dem europäischen Schauplatz. Ich hatte darauf hingewiesen, daß das leitende künstlerische Ingenium durch die Völker wandert, also, daß das schöpferische Intensitätszentrum sich verschiebt. Wir sahen, wie es mit dem Ausgang der ersten Periode römisch-kirchlicher Universalmusik nach Frankreich wanderte, von dort nach den Niederlanden, von dort

nach Italien. Nun kommt der Augenblick, wo es von Italien her sich nach Norden wendet, wo die deutsche Musik sich zur Weltmusik entfaltet, wo sie alles in sich aufnimmt, was an Produktivem in Italien, in Frankreich, in England vorhanden ist, um es zur Universal-kunst deutscher Prägung zusammenzufassen. Es gibt gewiß auch im 18. Jahrhundert in Italien und Frankreich große Musiker. Nennen wir aber die Namen Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, so verblaßt daneben alles andere. Sie sind der Inbegriff der musikalischen Kultur des 18. Jahrhunderts.

Dieses Erscheinen der deutsch-universalen Musik fällt zusammen mit der Befestigung der *harmonischen* Musikempfindung als natürlicher Grundlage der Klangempfindung überhaupt. So kann man wohl die Gestaltung aus dem harmonischen Klangempfinden mit ähnlichem Recht als die charakteristisch deutsche Art der Gestaltung bezeichnen, wie man etwa die kontrapunktische Vokal-Polyphonie als Charakteristikum der Niederländer ansieht, obwohl sie auch keineswegs von diesen erfunden war. Der geschichtliche Ablauf weist ebenfalls eine Ähnlichkeit auf mit dem Ablauf der niederländischen Epoche: es zeigt sich zunächst ein Dominieren der *nördlichen* Gruppe, in Deutschland der sächsischen Musiker Bach und Händel, denen als Vorerscheinung Schütz beizuzählen ist, dann vollzieht sich ein Abfluß der Kräfte nach Süden, um das Zentrum *Wien* als musikalischer Hauptstadt der zweiten Jahrhunderthälfte. Aber noch eine andere Ähnlichkeit ist zu bemerken. Wie sich die universale Kunst der Niederländer des 15. Jahrhunderts im Laufe des 16. Jahrhundert wieder national aufteilt, so vollzieht sich der nämliche Prozeß an der universalen Kunst der Deutschen. Das 19. Jahr-

hundert ist gegenüber dem unitarisierenden 18. Jahrhundert wieder eine Zeit der Zerspaltung in primär national empfundene Kulturen. Die Gründe dieses Vorganges brauchen wir hier nicht aufzudecken, es genügt vorläufig, die Tatsachen als solche zu erkennen. Vergleichen wir sie mit den Tatsachen früherer Zeiten, so sehen wir einen großen *Wellenzug* der Bewegung, der stets vom kulturell universalen zum nationalen, von diesem wieder zurück zum allgemeinen strebt. Verschieden sind nur die geistigen Kräfte, unter deren Zeichen die Spaltung und Wiedervereinigung der Bewegungen erfolgt. Im Mittelalter war die *Kirche* das unitarisierende Symbol. Im 18. Jahrhundert stammt der Impuls der Vereinheitlichung zwar ebenfalls aus religiösen Quellen, aber er zielt nicht mehr auf die Kirche, sondern der kultische Idealbegriff ist *ethisch* normiert. Er gründet sich auf das sittliche Bewußtsein des *Individuums*, und er stellt sich auf seiner letzten Stufe dar als Idee der großen Menschheitsgemeinde, als *Weltbürgertum*.

Wir haben hier nicht über die Erscheinungen zu richten, sondern sie zu sehen und uns zu bemühen, sie aus dem Gesetz ihres *Wesens* zu begreifen. Wir werden dabei immer finden, daß sie gerade die Musik machen, die diesem Gesetz ihres Wesens entspricht und daß das, was wir die Formen ihrer Musik nennen, eben Erzeugnisse dieser Wesensgesetzlichkeit sind. Das skizzierte kultische Ideal des 18. Jahrhunderts beruht auf einer gesteigerten Subjektivität des *Gefühlslebens*. Das Gefühlsmäßige aber ist wiederum, wie ich schon hervorhob, notwendiges Korrelat der harmonischen Formgestaltung. Diese Formgestaltung bedingt die Erweckung der *dynamischen* Kräfte, und sie wiederum sind mit den Emotionen des Gefühlslebens unmittelbar verbunden.

Erkennen wir also die Pflege der *gefühlsmäßig* bestimmten Daseinserfassung als Grundkennzeichen für das Weltbild des 18. Jahrhunderts, erkennen wir weiter, daß das Gefühlsmäßige sich musikalisch als das *Dynamische* im umfassenden Sinne auswirkt, also als Kraft der melodischen, rhythmischen, gradativen und koloristischen Bewegungsgestaltung — so haben wir einen Gesichtspunkt erfaßt, von dem aus wir alle Erscheinungen des 18. Jahrhunderts, von Bach bis Beethoven erblicken und gleichzeitig das Gesetz der Wandlung zwischen ihnen erspüren können. Dieses Gesetz stellt sich, kurz gesprochen, dar als Transformation der Dynamik, als Wechsel und Umbildung in der *Auffassung* der dynamischen Elemente.

Dieses ist nun der Leitgedanke, den ich bei allen folgenden Ausführungen stets vor Augen zu behalten bitte. Harmonie ist eine Mehrheit der Töne in der *Gleichzeitigkeit*, oder vielmehr der *eine*, in seine Teilkräfte zerspaltene Grundklang. Harmonie ist also im Übereinander ihrer Teilklänge eine klangliche *Raumerscheinung*. Die Formgestaltung der Raumerscheinungen aber untersteht den Gesetzmäßigkeiten der Dynamik als der Kraft der Bewegung. Daher sind alle harmonischen Formen bedingt durch die Triebkraft und den Charakter der in ihnen wirkenden Dynamik. Von dieser Betrachtungsbasis aus werden wir nicht nur die große Einheitlichkeit der gesamten Musik des 18. Jahrhunderts verstehen, sondern wir werden auch die Erscheinungen des 19. und schließlich des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart begreifen. In der Erkenntnis, daß der Mensch vom 18. Jahrhundert ab ein *dynamischer Mensch*, der Musiker ein *dynamischer Musiker* ist, liegt der Schlüssel zu dieser Welt. Die Arten der Dynamik wechseln von Bach bis auf die Gegenwart,

die Grundkraft als solche bleibt die gleiche. Dieses ist das Gesetz, und ich vermag kein anderes zu sehen, das uns ähnliche Aufschlüsse gäbe.

Wir fanden, daß die Kunst des 17. Jahrhunderts bestrebt war, die alte, als Ineinanderklingen verschiedener Stimmen empfundene Polyphonie harmonisch, d. h. in das primäre *Akkordempfinden* umzudeuten. Dieses Streben, das schon in den großen Vokalwerken des 16. Jahrhunderts bemerkbar wird, konnte zu verschiedenen Gestaltungsarten führen. Am radikalsten gingen die Florentiner vor, indem sie die Polyphonie überhaupt beseitigten. Das war theoretisch sehr schön, aber eben theoretisch doktrinär gedacht. Die Singstimme konnte sich auf die Dauer unmöglich mit affektivem Wortgesang begnügen. Monteverdi bediente sich eines gesteigerten Gesangsausdruckes, kontrastreicher Verwendung der Stimmen und farbiger Behandlung des Orchesters, das Oratorium entwickelte den Ausbau des Chores, die neapolitanische Oper belebte die Melodik durch arienhafte Formung und durch das Geltendmachen stimmlicher Reize. Neben dieser primär gesangsmelodisch bestimmten Kunst drängte die Instrumentalmusik, namentlich als Orgelkunst, zu selbständiger Entfaltung. Hierfür konnte man sich nicht der durch Worte gestützten Gesangsmelodik bedienen, man konnte ebensowenig lediglich Harmonien zusammenhanglos aufeinanderfolgen lassen. Man mußte die Möglichkeit finden, Harmoniefolgen zu eigengesetzlichen Formgebilden zu gestalten. Diese Möglichkeit bot das Schema der alten polyphonen Formen. Man deutete sie für den instrumentalen Gebrauch harmonisch um, indem man sie nicht als selbständig nebeneinander laufende Stimmen, sondern als Teile eines akkordischen Harmoniegefüges erfaßte.

Der Vorgang wäre folgendermaßen zu kennzeichnen. Die in sich ruhende Harmonie bedarf zur Formgestaltung eines dynamischen Bewegungsimpulses. Ihn kann sie auf zweierlei Art gewinnen: zunächst indem der *sprachliche Affekt* als Bewegungsanreiz wirkt, die Gesangsstimme ihn aufnimmt und durch die besonderen Kunstmittel des Singens, der Verzierung, des Laufwerkes, der Kontrastierung mehrerer Stimmklänge usw. fortführt. Hierauf beruht der spezifisch *melodische Stil*, dessen Entstehung allein vom Gesang her zu begreifen ist. Der dynamische Antrieb gestaltet sich zur gesangsmelodischen Bewegung. Sie stützt sich auf das Fundament des Basses und einbezieht die dazwischenliegenden Klänge nur als Füllstimmen von sekundärer Bedeutung. Aus dieser Gestaltungsart ergibt sich das System des sogenannten *Generalbasses*. Schon die Art seiner Notation gibt ein charakteristisches Bild. Es werden nur *zwei Stimmen* aufgezeichnet, nämlich die Bässe und die melodische Bewegung, das übrige ist lediglich durch Ziffern skizziert. Die Baßlinie zeigt ein eindringliches Bild für die Empfindung der Einzelharmonie als Schwerkrafterscheinung mit dem Fundament in der Tiefe, die Melodie verdeutlicht unmittelbar das Gestaltwerden der dynamischen Bewegung.

Die andere, zweite Art der Impulsgewinnung verzichtet auf die gesangsmelodische Bewegung und damit auf das Primat der Oberstimme überhaupt. Sie bedient sich in gleichmäßiger Art *aller Stimmen*, also auch der Mittelstimmen, die das Generalbaß-System nur zur Füllung verwendete. Eine solche Art der Behandlung setzt eine höhere Individualisierung der Stimmen voraus, und sie wird gewonnen durch *Übertragung* der polyphonen Formen in die Bewegungssphäre der instrumentalen Harmo-

nik. Ich mache darauf aufmerksam, daß es sich dabei um eine Übertragung handelt. Polyphonie und Harmonie sind an sich unvereinbare Gegensätze. Harmonie ist stets *einstimmig*, ihre scheinbare Vielstimmigkeit beruht darauf, daß die einstimmige Linie in akkordischen Brechungen erscheint. Diese aber sind im tiefsten Sinne Begleiterscheinungen. Wenn auch die Kunst der harmonischen Formgestaltung in der Formung dieser Klangbrechungen besteht, so wird dadurch der Grundcharakter des einstimmig empfundenen Klanges nicht berührt. Eine dem Wesen nach einstimmige Musik kann aber niemals zugleich vielstimmig sein. Bedient sie sich für die Ausformung ihrer klanglichen Begleiterscheinungen kontrapunktischer Mittel, so bleiben diese, mögen sie noch so kunstvoll verwendet sein, doch stets eben *Mittel*, stilisierende Bewegungscharaktere. Sie empfangen ihr Leben von dem einen, harmoniebestimmenden Klang, ihnen fehlt also das entscheidende Merkmal der wahren Polyphonie: die absolute Selbständigkeit, die sich zur polyphonen Gemeinschaft mit den anderen verbindet. Polyphonie ist Republik, Harmonie ist Monarchie. Ist die Harmonie gesangsmelodisch bestimmt, so ist sie eine absolutistische Monarchie, bedient sie sich kontrapunktischer Formen, so ist sie eine konstitutionelle Monarchie. Aber immer gibt es nur den *einen* König: den *Grundton* der Harmonie, auf den alles bezogen wird, was geschieht. Republik und Monarchie in sinnhafter Auswirkung ihrer Grundideen zu vereinen, ist unmöglich.

Ich habe diese allgemeinen Erörterungen vorangeschickt, weil die Zeit vom Beginn des 18. Jahrhunderts an allgemein als Hochblüte der instrumentalen Polyphonie bezeichnet wird. Solche Bezeichnung ist irreführend. Eine instrumentale Polyphonie kann es innerhalb der

harmonischen Musik überhaupt nicht geben, weil dies ein Widerspruch in sich selbst wäre. Jegliche harmonische Musik ist nichts anderes, als kunstvoll vervielfältigte Einstimmigkeit. Sie muß stets vervielfältigte Einstimmigkeit bleiben, sonst ist sie keine Harmonie mehr. Welcher Mittel sie sich bedient, um diese Vervielfältigung der Einstimmigkeit zu erreichen, ist eine zweite Frage, die aber nicht an die Grundvoraussetzung der harmonischen Musik rührt. Ich habe die beiden Mittel genannt, die sich zuerst herausgebildet hatten, nämlich

1. die *gesangsmelodische* Gestaltung im Generalbaß-Stil,
2. die *Übertragung* der polyphonen Vielstimmigkeit in das System kontrapunktisch bewegter Harmoniefolgen.

Als Hauptrepräsentanten beider Gestaltungsarten erscheinen uns heut die beiden großen Musiker, deren riesige Gestalten an der Eingangspforte dessen stehen, was wir als Musik im neuzeitlichen Sinne bezeichnen: *Bach und Händel*.

Bach und Händel sind sächsischer Herkunft. Beide stammen aus ziemlich naheliegenden Orten, Bach aus Eisenach, Händel aus Halle, beide kamen im gleichen Jahre, 1685, zur Welt, nur um einen Monat im Alter verschieden, Händel wurde im Februar, Bach im März geboren. So erscheinen beide wie ein großes Doppelgestirn, aber doch nur im Augenblick des Erscheinens verbunden. Denn die Wege, die sie nahmen, sind so verschieden wie ihre Naturen selbst, und wie sich ihre Kunst, wenigstens im äußerlichen Sinne, gestaltete.

Bach blieb zeitlebens im Kreise seines sächsischen Vaterlandes. Er genoß hohes Ansehen als Künstler, im übrigen war er ein guter seßhafter Bürger und Vater von zwanzig Kindern. Händel war der Mann der großen Welt, geehrt und berühmt in ganz Europa, der Mann der kühnen Unternehmungen und unermüdlichen Energie, der Fürst seiner Kunst auch im Leben: der Typus des heroischen Barock-Menschen. Eine äußere Ähnlichkeit findet sich noch am Ende ihres Lebens: beide erblindeten. Aber nach dem Tode noch prägt sich der Gegensatz aus. Während Bachs Grab vergessen wurde, ruht Händel, der neun Jahre nach Bach, 1759, starb, im Pantheon der englischen Nation: in der Westminster Abtei. Gerade diese Gegensätzlichkeit der Erscheinungen läßt uns beide doch wiederum als Einheit im höheren Sinne erscheinen, denn in ihnen fließt alles zusammen, was diese Zeit an schöpferischen Kräften aufzubieten vermochte. Sie sollen daher auch hier in der gleichartigen Bedingtheit und inneren Übereinstimmung ihrer Kunst gezeigt werden.

Bekanntlich hat die Erkenntnis Bachs und Händels, die Schätzung ihrer Werke verschiedene Stadien durchgemacht. Ganz vergessen worden sind sie zwar nie, und es ist nicht richtig, von einer Wiederentdeckung beider im 19. Jahrhundert zu sprechen. Aber in einem Teil ihres Schaffens hat die nachfolgende Zeit sie vernachlässigt, vielmehr, jede der späteren Generationen hat sich aus dem Gesamtwerk beider irgend etwas herausgesucht, was ihr als das Beste gefiel, während das andere zurückstehen mußte. So kannte das ausgehende 18. Jahrhundert Bach hauptsächlich als *Instrumental*-, besonders Orgel- und Klavierkomponisten. Beethoven hat am „Wohltemperierten Klavier“ seine Studien getrieben, aber die

großen Vokalwerke sind ihm kaum bekannt geworden. Im 19. Jahrhundert geriet man wieder auf diese, Mendelssohn brachte in Berlin die erste Aufführung der Matthäuspassion nach etwa hundertjähriger Pause. Danach trat wieder ein Stillstand ein, bis allmählich durch die Bach-Forschung das Interesse auch auf die übrigen großen Vokalwerke, die Johannispassion, die Messen, das Weihnachtsoratorium gelenkt wurden. Allmählich wurde man dann auch auf die Kantaten aufmerksam, die geistlichen wie die weltlichen, die Orgel- und Klaviermusik wurde mehr und mehr zum künstlerischen Gemeingut, und schließlich gewann auch die Kammermusik, namentlich die Kammermusik konzertanten Charakters, ihr volles Ansehen. Parallel diesen wechselnden Interessen gingen Auffassungsverschiedenheiten sowohl in bezug auf die künstlerische Persönlichkeit als auch auf die Vortragsart der Werke. Früher hielt man Bach für den Kontrapunktiker schlechthin, den gelehrten Musiker, der eine Mathematik in Klängen treibe. Die Romantik machte dann die Feststellung, daß Bach ein Erzromantiker sei und gar nicht gefühlvoll und ausdrucksstark genug wiedergegeben werden könne. Schließlich kam wieder eine Reaktion. Sie meinte, Bachs Musik sei gewiß gefühlhaft bedingt, der Ausdruck aber noch durch das Formale des Stiles gebändigt und ruhe in der Musik selbst, nicht in ihrer Interpretation. Die *Persönlichkeit* Bachs erschien der älteren Anschauung vorwiegend durch den *Kirchendienst* bestimmt, also als eine Art protestantischer Palestrina, der ebenfalls auch nebenher weltliche Musik geschrieben hatte. Später merkte man, daß Bach doch nicht einfach unter die Kirchenmusiker zu rechnen sei, man betrachtete ihn also als romantischen Dichter. Schließlich geriet man darauf, Kirche

wie Dichtkunst beiseite zu lassen und ihn als den großen musikalischen Formgestalter zu sehen, als den wir ihn heut betrachten.

Nicht ganz so abwechslungsreich, immerhin noch bewegt genug, ist das Erscheinungsbild Händels im Spiegel der Nachwelt. Er war zunächst schlechthin *Oratorienmusiker*. Seine Instrumentalmusik fiel weniger ins Gewicht, sie galt, bei aller Vortrefflichkeit, doch gemäß Händels sonstiger weltlicher Veranlagung als nicht absolut vollgewichtig und ein wenig auf den Effekt hin geschrieben. Für völlig verloren galten die italienischen Opern aus seiner ersten Lebenshälfte. Man betrachtete sie als eine durch die Mode von Händels jungen Jahren veranlaßte Verirrung, aus der er sich mit zunehmender Reife schließlich zum Oratorium aufgeschwungen habe. Ich brauche wohl kaum auf die radikale Sinnesänderung in dieser Beziehung Händel gegenüber hinzuweisen, die Gründe hierfür sind später zu erörtern. Der gegenwärtige Kult der Opern Händels ist ein besonders auffallendes Beispiel für das Schwanken der Zeitmeinungen über das, was an einem großen Künstler lebensfähig und was veraltet sei. Heut werden die Opern Händels schon an beinahe jeder großen Opernbühne im Repertoire gegeben, vor fünfundzwanzig Jahren hätte ein *Versuch* der Aufführung einer einzigen lediglich das Lächeln der Fachleute veranlaßt.

Ich habe die Bilder Bachs und Händels im Urteil der nachfolgenden Zeit gezeigt. Sie erweisen die Wandelbarkeit dieses Urteiles auch dem unbestritten Großen gegenüber. Wir erkennen daraus nicht etwa die Kurzsichtigkeit der Nachwelt — dies wäre falsch und ungerecht — sondern den Wandel im Empfindungsleben, das stets nur das ihm Entsprechende zu empfinden vermag. Nun

wollen wir versuchen, Bach und Händel, diese große Einheit in der Zweiheit, so zu sehen, wie sie zu sehen *uns* heut vergönnt ist. Wir werden nicht meinen, dies sei die endgültige Art ihrer Erfassung. Man wird später wieder anderes sehen und finden, geradeso wie vor uns. Wir aber müssen der Vergangenheit wie der Zukunft gegenüber das Recht behaupten, die *eigene* Blickkraft zu gebrauchen.

X.

BACH UND HÄNDEL

2.

Als Kennzeichen des Menschen im Beginn des 18. Jahrhunderts hatte ich das Hervortreten des *Gefühlsmäßigen* bezeichnet, als musikalische Auswirkung des Gefühlsmäßigen die Empfindung der *Dynamik* als leitender Kraft der Formgestaltung. Die Erscheinungsart der Dynamik hatte ich nach zwei Haupttypen bestimmt:

1. als *gesangsmelodische* Bewegung, die sich vorzugsweise der singenden Stimme bedient und als Generalbaß-Stil gekennzeichnet wird,
2. als *kontrapunktische* Bewegung, die sich vorzugsweise der Instrumente bedient und fälschlich Polyphonie genannt wird.

Wollte ich nun sagen, Bach ist der Kontrapunktiker, Händel ist der Generalbaß-Komponist, Bach ist der Instrumentalmusiker, Händel ist der Gesangsmelodiker, so wäre das im gewohnten Sinne ebenso irrig, wie wenn man sagen würde, Bach ist die nach innen, Händel die nach außen gewendete Natur, Händel ist das Weltkind, Bach der fromme Glaubensmann. Auf diese Teilung hingesehen, stimmt das alles nicht. Beide waren religiös fromme und doch derb weltliche Menschen, beide blickten nach innen wie nach außen, beide schrieben gesangsmelodische und instrumentale Musik, und beide verwendeten Generalbaßformen wie kontrapunktische Satzart. Sie bedienten sich sogar des gleichen Instrumentes für

den eigenen Gebrauch, denn beide waren berühmte Orgelkünstler, und selbst die äußeren Arten ihrer beruflichen Betätigung sind eigentlich nicht so sehr verschieden. Wenn Bach als gestrenger Kantor der Thomasschule in der Leipziger Thomaskirche allsonntäglich seine Scharen zum Kantatensingen, an den hohen Festtagen zur Aufführung der Passionen zusammentreten ließ, so war das im Grunde nicht viel anders, wie wenn Händel als despotischer Theaterleiter und -unternehmer seine Opern und später Oratorien vorführte.

Im äußerlichen Sinne können wir also die angegebenen Gegensätzlichkeiten nicht als zutreffend erkennen, im Hinblick auf das *Wesenhafte* der Erscheinungen aber geben sie doch eine Möglichkeit, das Besondere der Persönlichkeiten deutlich zu machen. Obwohl beide Männer sowohl Vokal- wie Instrumentalwerke, Generalbaß- und kontrapunktische Musik geschrieben haben, obwohl beide sowohl Instrumentalvirtuosen waren als auch Gesangsunterricht erteilten, bestand doch eine tiefgehende Verschiedenheit ihrer Naturen, aus der sich alle sonstigen Verschiedenheiten — vielleicht bis auf die Ungleichheit des äußeren Lebens — ergaben. Diese Verschiedenheit sehe ich in dem, was ich bezeichnen möchte als die Grundeinheit der *Klangempfindung*. Der Mensch kann den Klang vokal empfinden, er kann den Klang instrumental empfinden. In beiden Fällen ist es gleichgültig, ob der Klang als solcher Vokál- oder Instrumentalklang ist. Der Vokal-Empfinder wird auch Instrumentalmusik vokal empfinden, umgekehrt wird der Instrumental-Empfinder auch vokale Musik instrumental empfinden. Wir alle sind heutzutage *Instrumental*-Empfinder. Daraus erklärt sich ebenso das Fehltril über die alte Vokal-Polyphonie wie die Mißachtung der Händelschen Oper.

Alles dieses, wie überhaupt die Verkennung des Wesens der alten Gesangsmusik beruht darauf, daß unsere klang-sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit durch das Vorwalten der instrumentalen Klangempfindung einseitig geworden ist.

Nicht der Intellekt kann eine solche Einseitigkeit bemerken, und nicht die verstandesmäßige Überlegung kann das Verlorene wiederfinden lassen. Die Voraussetzung hierfür ist eine neue *Empfindungsdisposition*. Diese aber bildet sich heute heran. Wir können beobachten, daß eines der auffallendsten Symptome in der Kunst unserer Zeit das langsame Wiedererwachen der *vokalen* Klangempfindung ist. Wir beginnen uns von der Tyrannei des nur instrumentalen Klangempfindens freizumachen: wir stehen am Gegenpol der Bewegung, die mit der Bach-Händel-Zeit die Herrschaft gewinnt. Im Sinne dieser Wandlung möchte ich sagen: Bach ist der *instrumental*, Händel ist der *vokal* empfindende Musiker. So ist Bach in seinem Empfinden der nächsten Zukunft, Händel der Vergangenheit zugewandt, in den Mitteln aber ist es umgekehrt. Die gesangsmelodische Generalbaß-Homophonie, die Händel bevorzugt, ist für die unmittelbar nachfolgende Zeit bedeutsamer als die kontrapunktische Stilistik Bachs. Jeder ist also in einem Teile seines Wesens an die Vergangenheit gebunden, in dem anderen Teile der Zukunft zugewandt, bei dem einen ist die Mischung gerade umgekehrt wie bei dem anderen, und so greifen beide, im einzelnen gleich groß, gleich reich, gleich vielseitig, unlösbar ineinander.

Dieses sind die individuellen Voraussetzungen der beiden ersten großen Meister des harmonischen Stiles: bei Händel die Empfindung des Klanges als *Vokallaut*, bei Bach die Empfindung des Klanges als *Instrumental-*

ton, beides aber von der Basis der *gefühlsmäßig* bestimmten Bewegung aus. Daraus ergibt sich alles andere. Ich hatte gesagt: der Vokalklang ist der Mensch selbst, er ist eine tönende Nacktheit. So treibt es den Künstler der gefühlsmäßig bestimmten vokalen Klangempfindung zu den Menschen, es zwingt ihn in die große Welt der menschlichen Begebenheiten und Abenteuer, denn um das menschlichst bedingte Material gestalten, um seine Klangempfindung speisen und immer weiter bereichern zu können, bedarf er dieses Zusammenseins mit den Menschen und der Welt. Andererseits aber: gerade weil dieses Klangempfinden an sich so tief menschlich bedingt ist, erübrigt sich die Bezugnahme auf jene Art des Gefühlslebens, die wir im *naturalistischen* Sinne innerlich und lebenswahr nennen. So gerät Händel in die Sphäre der italienischen Oper. Bei der Charakteristik der niederländischen Polyphonie wurde die formale Mathematik ihrer Klanggestaltung bezeichnet als notwendiges Korrelat des Klangmaterials: der warmflüssigen Menschenstimme, die zu solchen Formkristallisierungen nötige. Etwas Ähnliches, freilich im entgegengesetzten Sinne, gilt von der Oper, der sich Händel zuwendet. Tadelt man bei den Niederländern die abstrakte Mathematik der Formorganisation, so müßte man jetzt umgekehrt die rein *affekthafte* Formgestaltung tadeln. Der auf lediglich melodisch gesangsmäßige Wirkungen berechnete Aufbau der Einzelstücke wie des Ganzen läßt die Grundforderungen der naturalistischen Gefühlswahrheit außer Betracht. Daraus ergibt sich das Unwirkliche der dramatischen Gestalten, der Mangel jeglicher Psychologie, das Unglaubhafte der musikalischen Szene als solcher. Das alles ist zutreffend und doch als Tadel falsch, weil es auf einer falschen Einstellung beruht.

Nicht die Handlung als solche, nicht die Charaktere der Personen an sich und ihre Schicksale sind wichtig. Wichtig ist allein das Geschehen der Stimmen, die Art, wie sie, vom szenischen Affekt angetrieben, in der Bewegung der Gesangsmelodie zu Wesen einer anderen, klingenden Welt erwachsen, wie sich Schicksale gestalten, nicht im Sinne von Tatbegebenheiten, sondern von *Stimm-Begebenheiten*.

Ich nannte Händel den Typus des heroischen Barock-Menschen, der, überquellend von Kraftgefühl, erfüllt ist vom Verlangen nach grandioser Ausweitung, Ausbuchung der glatten, einfachen Renaissance-Linien. Aus dieser Innen-Disposition, die ihrerseits wieder als dynamisch bedingte Gefühlsdisposition zu erkennen ist, gestaltet sich Händels Verhältnis zu den Mitteln und Formen der Musik. Er kommt als Achtzehnjähriger nach Hamburg, wo er die Bekanntschaft Keisers, Matthesons, Telemanns machte und an der Oper tätig war, einundzwanzigjährig gelangt er nach Italien, lernt Florenz, Rom, Neapel in mehrjährigem Aufenthalt kennen und wird als Opernkomponist berühmt. Von dort führt ihn der Weg über eine Zwischenstation in Hannover nach England. Hier gewinnt soeben nach der kurzen Zeit der englischen Oper Purcells die *italienische* Oper Boden. Für sie arbeitet Händel als Komponist, künstlerischer Leiter und Unternehmer, er wirkt daneben als Virtuose und schreibt Kammermusik, alles für den Bedarf des Augenblickes. Der Zusammenbruch der Opernunternehmung ist der äußere Anlaß, der tieferwirkende Drang zur Entfaltung der Stimme als *Masse* zweifellos die innere Ursache der Hinwendung Händels zum Oratorium. In der Ausgestaltung durch Händel wächst es zur heroischen *Chor-Oper* empor. Die harmonische Musik

hatte die individuelle Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben, eben dadurch aber ihre Kraftentfaltung in der Wucht der akkordischen Masse ermöglicht. Wir finden auch hierin den typischen Gefühlsakzent des Barocks. So sind die Oratorien der letzten Zeit Händels nicht anzusehen als ein Sich-selbst-Finden nach langem, vergeblichem Suchen. In ihnen vollendet sich eine Klangerfassung, die auf der Vokalempfindung ruht und diese über alle gesangsmelodischen Formen des Einzelgesanges bis zur volltönenden Harmonie der akkordischen Massenwirkung emporführt.

Wie Händel aus der primär vokalen, so ist Bach aus der primär *instrumentalen* Klangempfindung zu begreifen. Wie der Künstler der vokal bestimmten Empfindung aus der Natur seines Empfindens heraus ein Mensch der Welt und des menschlichen Beziehungslebens sein muß, so ist der Künstler der instrumental bestimmten Empfindung aus der Natur seines Empfindens heraus ein *singulärer* Mensch. Man könnte sagen, der Instrumental-Empfinder ist ein *einstimmiger* Mensch, er gewinnt die magische Vielheit des harmonischen Reflexes aus sich selbst. Er ist ein Klavier, eine Orgel. Was er braucht, wird ihm durch seine organische Konstitution gegeben, der Welt bedarf er nur, um diese Konstitution äußerlich zu erhalten. So spielt sich das Leben Bachs im kleinen Kreise einer ehrenvollen, aber bürgerlich herkömmlichen Laufbahn ab und führt ihn von sächsischen Organisten- und Konzertmeisterstellen bis zum Kantorat an der Leipziger Thomasschule. Mehr war nicht nötig, es hätte eher stören als fördern können. Erscheint uns daher Bach stärker innerlich bedingt als Händel, so dürfen wir diese Parallele doch nicht im Sinne eines Wertvergleiches ziehen. Die Innenorganik des harmonischen Klang-

lebens, die wir als kontrapunktischen Instrumentalstil bezeichnen, setzt notwendig eine Abgeschlossenheit nach außen voraus. Es ist hier zu bemerken, daß alle ausgesprochen instrumental empfindenden Musiker auch der späteren Zeit: Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms, Mahler ebenfalls durchaus singulär veranlagte Menschen waren.

Das für Bach bestimmende Gefühlsmoment war nicht wie bei Händel das heroische Kraftgefühl des Barock, der Drang nach grandioser Ausweitung. Das Überquellende freilich haben beide gemein, auch das Kraftbewußtsein, aber die Richtungen sind entgegengesetzt. Bach, der Abkömmling einer alten Kantoren- und Organistenfamilie, ist eine von Grund aus *religiöse* Natur. In der gefühlsmäßigen Ausbreitung dieser Religiosität, die nicht mit kirchlicher Frömmerei zu verwechseln ist, liegt der Keim für die künstlerische Gestaltung des Bachschen Gesamtwerkes. Wir können auch hier eine gewisse Parallele zu den Niederländern ziehen, freilich anderer Art wie bei Händel. Drängte die expansive Gefühlsnatur Händels zur Vokal-Empfindung, so forderte Bachs besondere Gefühlzartheit und Intensität eine stilistische Gestaltungsart der scheinhaft scholastischen Künstelei. Es ist daher nicht richtig, bei der Interpretation solcher Musik die Gefühlsmomente besonders hervorzuheben. Sie liegen in der Organik dieser Kunst naturhaft eingeschlossen und können nur vergrößert oder verkleinlicht werden, wenn man sie bewußt zu verdeutlichen sucht.

Bachs Schaffen umfaßt die verschiedensten Gebiete der damals üblichen Kunstgattungen mit Ausnahme der Oper und des Oratoriums im Sinne Händels. An dessen Stelle treten bei Bach die *Passionswerke* nach Matthäus

und Johannes, mehrere Messen, darunter die große in H-Moll, das Weihnachtsoratorium und fünf vollständige Jahrgänge von Kantaten für jeden Sonntag des Jahres, von denen aber nur zweihundert erhalten sind. Dazu kommen weltliche Kantaten, Orchestersuiten, Instrumentalwerke für verschiedene Instrumente, Kammermusik in wechselnder Besetzung, Einzelgesänge und vor allem die Orgel- und Klavierwerke. Das ist nur ein kleiner Überblick, die im Jahre 1900 abgeschlossene Gesamtausgabe des Erhaltenen umfaßt neunundfünfzig Bände. Dieses alles aber ist zum größten Teil *Gebrauchsmusik*, für den Bedarf des Tages bestimmt und sozusagen dienstlich veranlaßt. Auch die bei einem protestantischen Organisten vielleicht überraschenden Kompositionen für die katholische Kirche haben eine praktische Zweckbestimmung, sie wurden für den katholischen Dresdner Hof geschrieben. Die Orgelmusik galt dem eigenen Bedarf, die Klavier- und Kammermusik der häuslichen Unterhaltung oder gelegentlichen Bestellungen. Schule, Kirche, Haus, bürgerliche Geselligkeit, städtische Festlichkeit, ausnahmsweise auch ein Auftrag aus der Ferne bieten dauernden Anlaß zum Schaffen. Wir sehen ein Leben, das, ganz in Musik getaucht, immerfort vor sich hin musiziert und dabei ein großes Werk nach dem anderen hervorbringt, als müsse es eben so sein.

Die scheinbare Abgeschlossenheit ist aber keineswegs Engigkeit. Bach kennt die italienische und französische Musik der neueren Zeit, er schätzt sie, schreibt sie ab, bearbeitet sie, auch dieses noch so nebenher. Dabei beschäftigen ihn auch die Fragen des Instrumentenbaues, namentlich die Konstruktion der Orgel. Er erfindet ein apartes Streichinstrument, die Viola pomposa, vor allem aber interessiert ihn das Stimmungsproblem am Kla-

vier. Es ist bekannt, daß die heutige Stimmung des Klaviers keine mathematisch reine ist, sondern die sogenannte *temperierte*, das heißt ausgeglichene, bei der die natürlichen Schwingungsdifferenzen der Töne durch Fixierung einer mittleren Tonhöhe beseitigt sind. Während etwa in Wirklichkeit der Ton C als Grundton von C-Dur nicht übereinstimmt mit dem C als Sexte von Es-Dur, ist er auf dem temperiert gestimmten Instrument der gleiche Ton in aller Vieldeutigkeit seiner harmonischen Beziehungen. Dadurch wird es möglich, innerhalb eines Stückes alle Tonarten des gesamten Tonsystemes zu verwenden und jeden Ton mehrdeutig zu erfassen, ihn „enharmonisch“ zu verwechseln. Diese Temperierung war schon mehrfach auf verschiedene Arten angestrebt worden. Indem Bach sie im Anschluß an den Vorschlag des Andreas Werckmeister als mathematisch genaue Teilung der Oktave in zwölf gleichmäßig voneinander entfernte Halbtöne durchführt, wird die Voraussetzung für die neuere harmonische Modulationskunst geschaffen. Der physikalische Klang erhält somit gegenüber dem natürlichen Klange auch in der praktischen Musikübung die Vorherrschaft.

Ich hatte das *religiöse* Empfinden als Kern des Bachschen Gefühlslebens bezeichnet. In *kirchlichen* Formen äußert es sich nur insofern, als die Kirche Gestaltung des bürgerlichen Gemeinschaftslebens ist. Das ist sie als gottesdienstliche Ordnung, in der Bibelsprüche ausgelegt und die großen Feste feierlich begangen werden. Aber das Wesentliche daran beruht nicht auf dem kirchlich liturgischen Ritus, sondern auf dem menschlich gefühlsmäßigen Sinn dieser Feiern. So ist der Bau der Bachschen Passionen und Kantaten zu verstehen. Der Vortrag des Bibelwortes bietet gewissermaßen nur Anlaß zu

weitausgesponnenen Gefühlsbetrachtungen in Dichtung und Musik. Zugleich werden alle irgendwie handlungsmäßig erfaßbaren Episoden zu unmittelbarer Anschaulichkeit gebracht, der Choral gibt dem Ganzen volksmäßig empfundenen Zusammenhalt. Bach wird auch in seiner Behandlung der Singstimme durchaus vom instrumentalen Empfinden geleitet. Zwar schreibt er nicht unsänglich, obwohl der Stimmreiz als solcher für ihn stets nebengeordnet bleibt. Aber die Stimme wird vorwiegend in das kontrapunktische Geflecht eingeordnet, zum Funktionsträger des harmonischen Gewebes. Eine Bachsche Vokalfuge, wie das große Kyrie der H-Moll-Messe, ist zwar an sich sangbar geschrieben, aber durchaus instrumental empfunden. In ihrer harmonisierten Kontrapunktik steht sie der alten Vokalpolyphonie ebenso fern wie die massiv akkordische Freskokunst Händels. Sie ist auch nicht aus der Zuspitzung auf die Massenwirkung zu verstehen, die man gerade den Bachschen Chorwerken, auch den Passionen und Kantaten, heut meist zu geben pflegt. Alles ist in viel höherem Maße *kammermusikalisch* empfunden, als wir meinen. Es verliert dadurch nichts von seiner Großartigkeit, daß es das Leben des harmonischen Organismus in seiner *Innenbewegung* faßt.

Ich habe versucht, vom Wesen dieser beiden Erscheinungen so weit ein Bild zu geben, wie es in diesem Rahmen und ohne analytische Formbetrachtung möglich ist. Nun möchte ich noch auf eines aufmerksam machen. Sowohl bei Bach als auch bei Händel haben wir stets den Eindruck einer vorwaltenden Kraft der *Bässe*. Auf diesem Eindruck der Baßkraft ruht nicht zum mindesten die Wirkung des Gewaltigen, Mächtigen, Grundgesunden dieser Musik. Diesem Eindruck liegt

aber die reale Tatsache zugrunde, daß die Bässe bei Bach und Händel nicht nur Stimmen, sondern die führenden *Kräfte* sind. Die Harmonie wird noch primär als Aufbau über dem Baßfundament empfunden. Die Bewegung darüber kann sich gesangsmelodisch oder kann sich instrumental kontrapunktisch vollziehen — aber das Fundament bleibt stets die eigentlich tragende Kraft. Hierin vollzieht sich allmählich eine Wandlung: das gefühlsdynamische Bewegungselement der Oberstimmen, bei Bach und Händel Mittel zum Zweck der Harmonie-Entfaltung des *Fundamentalklanges*, reißt mehr und mehr die Führung an sich. Die vereinheitlichende Elementarkraft der Bässe verringert sich, der Wille zum Gefühlsmäßigen an sich durchdringt und lockert die reine Statik der Klangerscheinung. Dieser Wandlung strebt die harmonische Kunst nun unaufhaltsam zu. Unberührt davon aber bleiben die beiden Eingangerscheinungen, die zu ihr hinführen, Bach und Händel. In ihnen lebt die Urkraft der großen Einstimmigkeit und gleichzeitig alles Mannigfaltige der Vielstimmigkeit. So stehen sie für uns recht eigentlich außerhalb der Zeiten, zeitlose Gestalten, in deren Kunst alles beschlossen liegt, was wir Musik nennen.

XI.

DIE NACHFOLGE BACHS UND HÄNDELS

Im Jahre 1750 starb Bach, neun Jahre später, 1759 Händel. Drei Jahre vor Händels und sechs Jahre nach Bachs Tod wurde 1756 Mozart geboren. Mozart war also sieben Jahre jünger als Goethe, der kurz vor Bachs Tod zur Welt kam, und drei Jahre älter als Schiller, der in Händels Todesjahr geboren wurde. Bei Mozarts Geburt zählte Haydn vierundzwanzig und Gluck sechsunddreißig Jahre, dieser stand genau im gleichen Alter wie Bachs berühmter zweiter Sohn Philipp Emanuel. Beiden fast gleichaltrig ist der Dichter Gellert, während Klopstock zehn Jahre, Lessing fünfzehn Jahre jünger ist als die älteste Kindesgeneration Bachs.

Diese Daten zeigen, daß das Jahr 1750 eine gewisse Zäsur sowohl für die Literatur- als auch für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutet. Es gibt eine Generation großer Künstler, deren Hauptwirken *vor* 1750 fällt, es gibt eine andere Generation, deren Hauptwirken erheblich *nach* 1750 fällt. Beide Generationen stehen zueinander im Altersverhältnis von Großvätern und Enkeln.

Zwischen beiden steht die Mittelgeneration der Söhne beziehungsweise der Väter. Sie ist in Wahrheit eine Mittelgeneration. An schöpferischer Genialität sowohl den Großvätern wie den Enkeln nicht gleich, findet sie ihre Aufgabe in der Bewahrung des Überkommenen und der Vorbereitung des Zukünftigen. Es ist eine Generation

der *Erzieher*, der Didaktiker. Es ist ein Wellental zwischen zwei Wellenbergen, eine Periode des Experimentes, wie ähnlich das 17. Jahrhundert als *Jahrhundert* des Experimentes zwischen den letzten großen Meistern der vokalen Polyphonie und den ersten großen Meistern der harmonischen Instrumentalkunst steht.

Ich wiederhole daher die Warnung vor der *Unterschätzung* solcher, von zwei großen Nachbarzeiten überschatteten Zwischenzeit. Der Stoff, den sie künstlerisch zu verarbeiten hatte, war vielleicht zu mannigfaltig, als daß die Ergebnisse nach außen hin ein absolutes Maß erreichen konnten. In Wahrheit aber steht das Schaffen aller Nachfolgenden bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts auf der Vorarbeit gerade dieser Zwischengeneration. Sie begründet die neuen Formtypen, sie erprobt die neuen Gestaltungsmittel, und sie stellt auch die *äußeren* Bedingungen fest, unter denen die neu gestalteten Formen sich entfalten konnten.

Die Betrachtung dieser äußeren Bedingungen mag vorgehen, um die sich anbahnende Wandlung begreiflich zu machen. Sie beruht auf einer Wandlung im Verhältnis des Musikers selbst zu seiner Umgebung. Es beginnt eine neue Art der Schaffenstätigkeit, die sich der fortschreitenden *gesellschaftlichen* Umschichtung entsprechend vollzieht. Mit der sozialen Veränderung verbunden ist eine neue Art der wirtschaftlichen Fundierung des Musikerberufes. Fangen wir mit der Betrachtung dieser *wirtschaftlichen* Lebensformen an, so gelangen wir vielleicht am ehesten zu einem Gesamtbilde.

Für den Musiker, der gegenwärtig etwas komponiert hat, ist der übliche Weg zur Verwertung, daß er sich einen Verleger sucht, der ihm das Werk möglichst gegen Barzahlung oder Anteilsberechnung abkauft, es tech-

nisch vervielfältigen läßt und es dann dem Musikalienhändler zum Verkauf übergibt. Der neuzeitliche Komponist schafft also gewissermaßen ins Ungewisse hinein für ein ihm fremdes, in der ganzen Welt zerstreutes Publikum. Dieses Publikum wiederum ist gewohnt, bei vorhandenem Musikbedarf zum Musikalienhändler zu gehen und dort das Gewünschte zu kaufen.

Versuchen wir nun, uns eine Zeit zu denken, in der alle eben genannten Faktoren: Musikverleger, Musikalienhändler, kaufendes Publikum, honorierter Komponist überhaupt nicht existierten und eine solche Art des Handelsverkehrs mit geistigen Gütern dem Bewußtsein der Menschen fremd war. Ein Bach wäre niemals auf den Gedanken gekommen, daß die Geschäftsverbindung mit einem Verlag eine Wirtschaftsgrundlage geben könnte. Gewiß wurden schon seit längerer Zeit Noten gedruckt und gestochen, so auch einzelne Werke von Bach. Das aber blieb stets eine umständliche, zudem kostspielige Angelegenheit, und solche Publikationen waren eigentlich nur für Liebhaber berechnet, ähnlich wie heut unsere Luxusdrucke. Eine *Massenverbreitung* von Noten durch Druck oder Stich kam *nicht* in Betracht. Der Begriff der Komposition als eines Wirtschaftswertes war daher nicht bekannt, infolgedessen auch nicht der Begriff des geistigen Eigentums im heutigen Sinne. Wem ein Werk besonders gefiel, der suchte es sich durch Abschrift zu verschaffen, wie es auch als zulässig galt, wenn ein Komponist gelegentlich Ideen oder Werke eines anderen Komponisten für seine Zwecke umarbeitete.

Der grundlegende Unterschied zwischen der Auffassung der damaligen Zeit und der Gegenwart beruht darin, daß man damals jede Musik als eigentlich nur für

den *einen* Zweck der jeweiligen Aufführung geschaffen ansah. Eine Erhaltung darüber hinaus kam nur als Nebenwirkung in Betracht. Heutzutage stellt man sich von vornherein auf die Vervielfältigung ein. Für uns ist die „Gelegenheitsarbeit“, die bestellte Komposition eine Ausnahme, vordem galt sie als *Regel*. Bach schrieb seine Kantaten für den Gottesdienst in der Thomaskirche, Händel schrieb seine Opern für den besonderen Aufführungszweck und genau nach Maßgabe des verfügbaren Personals, auf die Eigenart der zufällig vorhandenen Stimmcharaktere berechnet.

In dem Maße nun, wie sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die gesamte Struktur des Wirtschaftslebens umgestaltete, änderte sich diese Einstellung. Mit dem allmählichen Aufblühen des musikalischen *Verlagswesens* gewann der Komponist eine andere wirtschaftliche Existenzbasis, zugleich eine neue Beziehung zum Publikum. Es bot sich die Möglichkeit der *Fernwirkung*, der Heranziehung ihm persönlich Unbekannter, räumlich weit von ihm entfernter Liebhaber, die Bildung einer unsichtbaren Gemeinde. Damit verringerte sich die Abhängigkeit von den örtlichen Faktoren, und der persönlichen Subjektivität war ein ungleich größerer Spielraum eröffnet als vordem. Gerade in der Besonderheit dieses Subjektivistischen lag nun ein wichtiges Mittel der Fernwirkung und der Anknüpfung geistiger Verbindungen.

Das ist nicht so aufzufassen, als seien die Persönlichkeiten vordem gewaltsam eingeengt worden und hätten sich unter freieren wirtschaftlichen Gegebenheiten ganz anders entfalten können. Es kommt vielmehr darauf an, das *Korrespondierende* der Vorgänge im geistigen und wirtschaftlichen Leben zu begreifen. Die neuen Wirt-

schaftsformen der künstlerischen Betätigung bildeten sich genau in gleichem Maße heran, wie im Laufe des 18. Jahrhunderts der Subjektivismus, die Idee der singulären Persönlichkeit, der Befreiung des Individuums steigende Bedeutung gewann. Für diese Parallelität der Erscheinungen ist das Emporkommen des musikalischen Verlagswesens von grundlegender Bedeutung. Vordem mußte der Musiker Beamter eines Fürsten oder einer Stadt, mußten seine Werke Gebrauchsmusik sein. Jetzt eröffnete sich ihm eine neue Existenzmöglichkeit. Sie gewährleistete ihm für seine Person wie für sein Schaffen Bewegungsfreiheit und machte ihn einzig abhängig von der Wirkung seiner Individualität auf ein ihm unbekanntes Publikum.

Es dauerte lange, bis dieses Ziel wirklich erreicht war. Beethoven war wohl der erste Komponist, der hauptsächlich von Verlagshonoraren lebte. Bis dahin blieben diese nur Nebeneinnahmen, und die Beamtenstellung galt einstweilen noch weiterhin als erstrebenswertes Ziel. In der Tatsache aber, daß sich überhaupt eine neue Art Daseinsmöglichkeit für den Musiker allmählich heranzubildete, liegt das entscheidende Moment. Die Anbahnung des Überganges hierzu, die Vorbereitung einer neuen Stellung des Musikers als Persönlichkeit ruht auf der Initiative der Generation zwischen Bach und Mozart.

Solche Initiative kann natürlich nicht auf einem Gebiet allein erfolgen, wirtschaftliche und geistige Daseinsformen hängen stets unmittelbar zusammen. Mit dem Vordrängen des harmonischen Musikempfindens war das Vordrängen der instrumentalen Musikübung verbunden. Aus diesem ergab sich wieder das Aufblühen einer neuen Art der musikalischen Betätigung: des *Konzertierens*. Virtuosen hatte es auch vordem gegeben, Vir-

tuosen des Gesanges, namentlich in der Oper, aber ihre Betätigung war vorzugsweise an das Zusammenwirken mit anderen gebunden. Auch in dieser Beziehung bewirkte die instrumentale Musik zunächst ein stärkeres Hervortreten der einzelnen Persönlichkeit. Der Instrumentalvirtuose war *selbständig*. Als Geiger, als Cembalist, als Organist bedurfte er entweder überhaupt keiner fremden Hilfe, um sich produzieren zu können, oder er erhob sich so weit über seine Umgebung, daß diese nur noch als dienende Begleitung ihm gegenüber erschien. Damit hängt zusammen die Heranbildung der sogenannten *homophonen* Formen, in denen eine einzelne Stimme führend hervortrat, während alle anderen sich ihr nur als Füllstimmen unterordneten. Die Entstehung dieser Formen ist bedingt durch das Wesen der harmonischen Musik.

Ich erinnere wieder daran, daß jede harmonische Musik einstimmige Musik ist, bei der aber die Einstimmigkeit in die Klangbrechung des Akkordes umgelegt erscheint. Der Wille zur Einstimmigkeit mußte um so deutlicher hervordrängen, je mehr das harmonische Empfinden zur Alleingeltung gelangte. Es ergab sich daraus die *Abkehr* von den *kontrapunktischen* Form-schemata, wie noch Bach und Händel sich ihrer bedient hatten. Zwar waren auch diese kontrapunktischen Formungsarten nicht polyphon im Sinne der alten Mehrstimmigkeit, sondern rein harmonisch empfunden. Aber sie hielten gewissermaßen noch fest an der Illusion der alten Polyphonie. Im Sinne der nachfolgenden Zeit behinderten sie das selbständige Hervortreten der einen, als führend empfundenen Stimme, der sich die übrigen dienend unterordnen sollten.

So beobachten wir nun eine völlige Verflachung der

kontrapunktischen Satzart, das Zusammendrängen aller begleitenden Stimmen in den *Akkord*, das Hervortreten der einen führenden Stimme als der beherrschenden *Melodie*, auf deren Ablauf sich das musikalische Geschehen konzentriert. Bei Bach und Händel beruht die Verwendung der polyphonen Formschemata auf der Umdeutung der kontrapunktischen Stimmverflechtung zum Mittel der harmonischen Bewegung. Die folgende Generation behält das *Prinzip* der Bewegungsgestaltung zwar bei, aber sie gewinnt den *Bewegungsantrieb* durch eindringlichere, sozusagen drastischere und zugleich einfachere *Mittel*. Das erste war die Verlegung des Bewegungsimpulses in die führende Oberstimme, die damit als Melodie zur leitenden Bewegungskraft wird. Mit ihr zugleich traten zwei andere, bisher nur nebensächlich behandelte Mittel in den Vordergrund: die *gradative* Dynamik als Bewegung in der Stärke und Fülle des Klanges, und weiter die *koloristische* Dynamik als Bewegung in der Farbe des Klanges.

Die gradative Dynamik ist in ihrer einfachsten Art Gegenüberstellung von stark und schwach der Klangstärke, also von forte und piano. So erscheint sie bereits im Ausgang des 16. Jahrhunderts, früher schon in den Echo-Wirkungen der Vokalliteratur und wird in einfacher Gegensätzlichkeit durch das 17. Jahrhundert hindurch gepflegt. Tiefgreifende Weiterbildung dieses Bewegungsmittels blieb unmöglich, solange die kontrapunktische Satzart vorherrschend war, denn Bewegung der Stimmen und gleichzeitige Klangstärken-Bewegung hätten sich gestört und einander undeutlich gemacht.

Erst als sich die Bewegung auf eine melodische Hauptstimme konzentrierte und die Nebenstimmen zur Begleitung wurden, konnte die gradative Bewegung

systematisch entwickelt werden als allmähliches Crescendo und Decrescendo, als plötzliche Kraftakzentuierung, als überraschendes Zurücktreteten, kurz, mit all den jähen und behutsamen Modifikationen, wie sie sich als neue Art des Bewegungsausdruckes heranbildeten. Damit erhielten zugleich die begleitenden Füllstimmen eine neue Bedeutung. Der Verlust der stimmlichen Selbständigkeit gegenüber der Melodie wurde ausgeglichen durch die Umwandlung zu Funktionsträgern der Gradation.

Parallel der besonderen Pflege der gradativen geht die der koloristischen Dynamik. Beide hängen miteinander zusammen. Ein Crescendo etwa ist zu erzielen, indem ein Instrument zunächst leise und dann lauter spielt. Die anwachsende Crescendo-Wirkung stellt sich aber noch auffallender ein, wenn zu dem einen Instrument allmählich mehrere hinzutreten. Der schroffe Gegensatz von piano und forte erscheint besonders drastisch, wenn erst ein Instrument allein erklingt und dann plötzlich eine ganze Gruppe einsetzt. Sind diese Instrumente alle gleicher Art, etwa sämtlich Violinen, so ist der dynamische Vorgang rein quantitativ gradativer Art, mischen sich aber verschiedene Instrumente, etwa Streicher und Bläser, so wird eine quantitativ-gradative und zugleich qualitativ-koloristische Wirkung erzielt.

Es ergibt sich also eine Reihe neuer Bewegungs-Möglichkeiten aus der konsequenten Durchbildung des harmonischen Klangempfindens: das Primat der *Melodie*, die von Nebenstimmen begleitet und vom Baß gestützt wird, die *gradative* Dynamik als Mittel zur Verdeutlichung langsam schwellender oder abnehmender, sowie jäher, ruckhafter Bewegungsvorgänge, die *koloristische* Dynamik als Mittel zur qualitativen Steigerung dieser

Bewegungsempfindungen. Alle diese Möglichkeiten konnten Bedeutung gewinnen nur für eine Zeit, die auf die Gestaltung derartiger Bewegungsempfindungen besonderen Wert legte, für eine Zeit also, deren künstlerische Willensrichtung sich mehr und mehr der *subjektiven* Ausdrucksgebung zuwandte. Da hierfür die Formschemata kontrapunktischer Herkunft nicht mehr geeignet waren, so drängte diese Zeit darauf, andere Formschemata zu finden, in denen sich die Bewegungsimpulse der Melodik, der Gradation und des Kolorites unmittelbar und unbehindert auswirken konnten. Für die Heranbildung solcher Formschemata aber mußte die Wesensnatur des *Instrumentalklantes* richtunggebend werden.

In solistischer Verwendung waren die einzelnen Streich- und Blasinstrumente die gegebenen Träger der Melodik, zu kleineren und größeren Gruppen zusammengefaßt, konnten sie zugleich der Darstellung gradativer und koloristischer Bewegungen dienen. Gemäß diesen Bewegungsantrieben gestalten sich die einfachsten Formen der konzertierenden Solo-Instrumentalmusik, der Kammermusik und des Orchesters. Das Klavier wiederum vereinte in sich alle Möglichkeiten der übrigen Instrumente, es konnte melodisch, gradativ und — durch geschickte Spielart — auch koloristisch wirken. Soweit es in der bisherigen Gestalt dazu noch nicht ausreichend befähigt schien, bildete die technische Vervollkommnung des Klavierbaues auf diese Ziele hin die Hauptaufgabe der mechanischen Konstrukteure.

Aus diesen Voraussetzungen und Bestrebungen heraus bildete sich die für die gesamte nachfolgende Zeit grundlegende Form der *Sonate*. Die Sonate ist also eine Form rein melodischer, gradativer und koloristischer

Bewegungsgestaltung. Sie beruht auf dynamischen Impulsen, denen gegenüber alle Stimmführungsabsichten im kontrapunktischen Sinne völlig zurücktreten.

Die Sonate beginnt mit der Ausbreitung einer einzigen Melodie, dieser tritt späterhin, als Bewegungsgegensatz, eine zweite Melodie gegenüber. Der Sinn der Form läßt sich dahin fassen, daß beide Melodien durch dauernde Veränderungen sowohl in sich als auch durch gegenseitige Kontrastierung einem ständig gesteigerten *Bewegungsablauf* unterworfen werden. Hierfür kommen alle Mittel der Veränderung in Betracht, Veränderungen der melodischen, der rhythmischen, der harmonischen Struktur, Veränderungen der dynamischen Akzentuierung und der koloristischen Ausführung. Der Aufbau des Sonatensatzes ist dem Prinzip nach ein *gradativer*, also ein Crescendo-Aufbau, der gleichzeitig die Tendenz zur koloristischen Steigerung in sich schließt. Gewonnen wird die Steigerung durch dauernde Zerlegung der Melodik mittels der verschiedenartigen Bewegungsmöglichkeiten. Diese Zerlegung führt im weiteren Ausbau der Sonatenform zum Gestaltungsprinzip der *thematischen Durchführung*.

So gestaltet sich allmählich ein Formschema, das sich in den Grundzügen darstellt als Folge von erstem Thema, zweitem Thema, Durchführung, neu zusammenfassender Wiederholung beider Themen mit neu steigerndem Abschluß. So etwa ist die Genesis des Sonatenaufbaues zu verstehen, wenn man Sonate nimmt als Bezeichnung eines *einzelnen* Satzes. Daneben bezeichnet Sonate, das heißt Klangstück, im Gegensatz zu Kantate, das heißt Singestück, auch eine *zyklische* Form mehrerer Sätze. Sie sind wiederum als Aufbau durch dynamische Steigerung gruppiert und führen im allgemeinen von einem

lebhaften Eröffnungssatz über einen ruhevoll kontrastierenden Mittelsatz zu einem schnellen Schlußsatz. Auch hier ist also das Prinzip der sich allmählich beschleunigenden Bewegung als organisatorischer Grundgedanke zu erkennen.

Dieser Grundgedanke aber erschließt nun mannigfaltige koloristische Möglichkeiten. Er führt in der Solomusik zur Klaviersonate sowie zur Sonate für Klavier mit anderen Instrumenten, er führt in der Streichmusik zur Form des sonatenhaft gebauten Streichquartetts, er führt in der Orchestermusik zur Form der Orchestersonate: der Sinfonie. Alle diese Formen sind zu verstehen nicht aus irgendwelchen primär gegebenen schematischen Formideen. Der Vorgang ist umgekehrt: die Formschemata bilden sich heran aus den Bedingungen der grundlegenden *Klangempfindung*: der akkordischen Klangbrechung der instrumentalen Harmonie. Aus der Erspürung ihrer Wesensstruktur gewinnt die schöpferische Phantasie in Melodik, Gradation und Kolorit die Bewegungsmittel, deren sie bedarf, um die künstlerische Form gestalten zu können.

XII.

HAYDN

Wir hatten die Entstehung des Grundtypus der neuen Instrumentalformen: der *Sonate*, zu begreifen versucht aus den Bedingnissen der harmonischen Klangempfindung. Diese wiederum gibt sich zu erkennen als Begleiterscheinung des zunehmenden *Subjektivismus*, also der Betonung des Subjektivistischen im Empfindungsleben überhaupt. Ich habe es bisher vermieden, einzelne Namen zu nennen. In Wahrheit vollziehen sich solche große Umgestaltungen außerhalb des Persönlichen, und wir können nur einzelne Erscheinungen als besonders charakteristisch für diese oder jene neue Besonderheit anführen. An der Entstehung der *Sonate* hat schon das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts mitgearbeitet. Namentlich die italienischen und französischen Violin- und Klaviervirtuosen haben mannigfache Anregungen gegeben, die bereits von Bach und Händel aufgenommen wurden. Daneben hatte sich eine Art instrumentaler Popularkunst herangebildet: in der Form der sogenannten „*Suite*“ wurden Instrumentalstücke tanz- und liedartigen Charakters aneinandergereiht. Daraus ergaben sich für die Art der instrumentalen Melodiebildung und der rhythmischen Bewegung Anregungen, die in die *Sonate* hinüberwirkten. Die Grundform etwa der langsamen Sätze ist im allgemeinen das *Lied*, während das *Rondo* der ursprünglichen Idee nach, wie der Name besagt, ein *Rundtanz* ist, bei dem nach

kontrastierenden Unterbrechungen immer die Hauptform refrainartig wiederkehrt.

War die Sonate ursprünglich dreiteilig, nach dem Kontrastschema schnell-langsam-schnell gebaut, so wurde späterhin zwischen den zweiten und den Schlußsatz noch ein vierter Teil eingefügt, ein reines Tanzstück: das Menuett. Diese Einfügung machte man namentlich beim Streichquartett und bei der Sinfonie, während die Klaviersonate vorwiegend dreisätzig blieb. Andererseits ging die leichtere Unterhaltungsform der Suite keineswegs in der Sonate auf, sondern bewahrte in der Gestalt der Serenaden, also der Ständchenmusik und des sogenannten Divertimento reges Eigenleben. Man sieht: sobald die Fesseln der kontrapunktischen Satzart richtig abgestreift und die dynamischen Bewegungsimpulse in ihrer Fruchtbarkeit erkannt sind, macht sich sofort ein äußerst lebendiges Erfindungsspiel bemerkbar, dessen Einzelheiten wir heute kaum noch überblicken können. Daher sind wir auch über die jeweiligen Anteile der verschiedenen schöpferischen Persönlichkeiten an dieser und jener Neuerung nicht genau unterrichtet.

Bis vor einigen Jahrzehnten galt Karl Philipp Emanuel *Bach*, der zweite Sohn des Thomaskantors, als führender Repräsentant der Stilwandlung von der kontrapunktischen zur instrumental harmonischen Formgebung. Philipp Emanuel war eine Zeitlang als Cembalist Friedrichs des Großen in Berlin, später als Kirchenmusikdirektor in Hamburg tätig. Er führt daher den Beinamen des Berliner oder Hamburger Bach, zum Unterschied von mehreren seiner Brüder, die gleichfalls hohes Ansehen als Musiker genossen. Später hat man gefunden, daß in Mannheim unter der Führung von Karl Johann *Stamitz*

eine fruchtbare Komponistenschule bestanden hat, der namentlich die Ausbildung der orchestralen Dynamik und damit der sinfonischen Sonate zugeschrieben wird. Dann ist man darauf gekommen, daß in *Wien*, wo die habsburgischen Kaiser seit jeher eifrige Musikförderer gewesen waren, ebenfalls der neue Stil in eigenen Schöpfungen gepflegt worden war.

Es hat — außer für die Spezialforschung — wenig Zweck, hier um Prioritäten zu streiten. Vielmehr wäre es seltsam, wenn die aus dem Charakter der neuen Musikempfindung organisch bedingten Notwendigkeiten der formalen Umgestaltung nicht an mehreren Orten zugleich gefunden worden wären. Was getan wurde, war die Arbeitsleistung nicht so sehr dieses oder jenes Mannes, sondern einer ganzen *Generation*. Die einzelnen Persönlichkeiten sind deswegen keineswegs zu unterschätzen. Es muß vielmehr in diesen Menschen der Mitte des 18. Jahrhunderts eine außerordentlich lebhafte Produktivität, eine vielseitig angeregte Freude am stetig Neuen wirksam gewesen sein. Das bezeugen äußerlich schon die für unsere Begriffe ungeheuren Mengen von Kompositionen, die der einzelne damals hervorbrachte. Die gleiche geistige Regsamkeit spiegelt sich aber auch an der vorherrschenden Neigung zur *Improvisation*.

Alles Produzieren war eigentlich nur ein Improvisieren. Im Gegensatz zu den nach Gesetzen einer höheren Klangmathematik gestalteten Formen der polyphonen Kunst gab man sich vorbehaltlos der Eingebung des Augenblicks hin. Man ließ sich sozusagen von der eigenen Gefühlsbewegung zur musikalischen Formfindung treiben. Musik war nicht nur Sprache der Affekte, sondern Deuterin der momentanen Gefühlswallung. Das neue Klangmaterial befand sich gleichsam noch in

flüssigem Zustande und wurde flüssig geformt — erst allmählich kristallisierten sich festere, starrere Formen aus diesem Bewegungsfluß heraus.

Daher hat diese Zwischenzeit als geschichtliches Bild etwas nebelhaft Verschwimmendes, und die schöpferischen Individualitäten als solche treten weniger plastisch hervor. Im Augenblick aber, wo der Kristallisationsprozeß zum Abschluß gelangt und eine Persönlichkeit sich wieder als Einzelperscheinung deutlich zeigt, wird diese Persönlichkeit zum alleinigen Gegenstand der Aufmerksamkeit. Alle Verdienste der Vorgänger strahlen auf sie hinüber, und so gilt sie der Nachwelt als einzige, zusammenfassende Repräsentantin der ganzen Zeit. Diese Persönlichkeit war hier Joseph *Haydn*.

Haydn wurde geboren 1732 und starb 1809. Er könnte also dem Alter nach ein jüngerer Sohn Johann Sebastian Bachs, ein Bruder Glucks und Philipp Emanuel Bachs, der Vater Beethovens sein. Als er geboren wurde, hatte Bach eben die Matthäus-Passion vollendet, als er starb, war Beethoven schon bis über seine sechste Sinfonie hinausgelangt. Ein langes, reiches, glückliches Leben führt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis hinein in das 19. Jahrhundert, aus der Zeit vor dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen bis mitten in die Napoleonischen Kriege. Dieses Leben wird gleichsam in zwei große Abschnitte geteilt durch das Erscheinen Mozarts. Haydn war vierundzwanzig Jahre älter als Mozart, und er überlebte ihn um achtzehn Jahre. So war es ihm beschieden, alles in sich aufzunehmen, was die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts an schöpferischen Kräften hervorbrachte: die aufpflügenden Vorbereiter-Erscheinungen der Bach-Nachfolge, die Erfüller-Persönlichkeit Mozarts und schließlich im Alter, nach Mo-

zarts Tode, noch die großen Anregungen des Händel-Kultus in England.

Haydn hatte das besondere Glück der genialen Naturen, daß jede dieser Anregungen ihn erst in dem Augenblick traf, in dem er selbst fähig war, sie in vollem Umfange zu erkennen und weiterzubilden. Sein Schicksal führte ihn, der als Kind armer Leute im österreichisch-ungarischen Grenzgebiet geboren war, nach allerlei Kümmerlichkeiten 1759 als Kapellmeister zu einem böhmischen Aristokraten. Zwei Jahre darauf, 1761, kam er in gleicher Stellung zum Fürsten Esterhazy nach Ungarn. Damit hatte Haydn als etwa Dreißigjähriger den Wirkungskreis gefunden, der für sein Leben entscheidend war. Seine Aufgabe bestand darin, die allmählich bis auf dreißig Köpfe gebrachte Kapelle des Fürsten zu leiten und die für die musikalische Unterhaltung erforderlichen Kompositionen zu liefern. Sie mußten verschiedenster Art sein, wie es der jeweilige Zweck mit sich brachte: Orchestermusik, Kammermusik wechselnder Besetzung, Solomusik gemäß Beschaffenheit der vorhandenen Kräfte, Kirchenmusik für besondere Anlässe. Es war ein abwechslungsreicher Aufgabenkreis, aber mit unverkennbar vorherrschender Einstellung auf die *Instrumentalmusik* und, bei aller Freiheit im einzelnen, mit genauer Bindung an gegebene lokale Möglichkeiten. Die Stellung als solche trug also den gleichen Amtscharakter wie die Johann Sebastian Bachs. Nur gaben nicht mehr Schule und Kirche den Rahmen, sondern der Aristokratensalon, und nicht religiöse Erbauung war das Ziel, sondern gesellschaftliche Unterhaltung.

Bis 1790, also annähernd dreißig Jahre, stand Haydn unmittelbar im Esterhazyschen Dienst, dann erst, nach

dem Tode des Fürsten Nikolaus, nahm das Dienstverhältnis freiere Formen an. Haydn erhielt ungehinderte Bewegungsmöglichkeit und wurde nun eine Persönlichkeit der großen Welt. Sein Ruhm zwar hatte sich schon vorher verbreitet. Von Wien aus, wo er während des Winters mit dem fürstlichen Hofstaat lebte, waren seine Werke, Sinfonien sowohl als Kammermusik und Klaviersonaten, durch ganz Deutschland bis nach Paris und London gedrungen. Nun zog er selbst als Sechzigjähriger zum erstenmal nach London, um dort eine Reihe neuer Sinfonien zu komponieren und zu leiten. Der Erfolg war so außerordentlich, daß der Aufenthalt zunächst um ein Jahr verlängert wurde und Haydn dann, nach einstweiliger Rückkehr, im Jahre 1794 zum zweitenmal nach London ging. Von dieser Reise brachte er die Textbücher zweier Oratorien mit. Bereits in der Mitte der sechziger Jahre stehend, komponierte er nun die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“. Die Aufführung beider Werke fällt in die Zeit der Jahrhundertwende. Mit ihnen und einer Reihe kirchlicher Kompositionen schloß Haydn sein Lebenswerk ab. Hochgefeiert als Patriarch der europäischen Musik, verbrachte er seine letzten Jahre in Wien, bis er 77jährig während der Belagerung Wiens durch die Franzosen 1809 starb.

Sprechen wir von Haydns Werken, so denken wir unwillkürlich zunächst an die Sinfonien, Streichquartette und die beiden großen Oratorien. Das ist sachlich nicht richtig. Haydn hat noch eine bemerkenswerte Reihe kirchlicher Werke, Gesangskompositionen anderer Art, Opern und Operetten geschrieben. Aber jene Vorstellung von dem Quartett-, Sinfonie- und Oratorien-Komponisten trifft doch das Wesentliche. Haydns stilschöpferische Bedeutung beruht auf seinem Schaffen als *Sonaten-*

Komponist. Im Gesamtbereich der Instrumentalmusik hat Haydn die sonatenhafte Art der Klanggestaltung aus der bisherigen improvisatorisch fließenden zur plastisch festgefügt Form verdichtet. Er hat diese Art der Formbildung auch auf die chorische und solistische Vokalmusik des Oratoriums übertragen und damit den Wirkungsumkreis der Sonate bis in die Gebiete des Gesanglichen hineingezogen. Von hier ab wird der Instrumentalklang zur einheitlichen Norm der Klangempfindung, die Harmonie zur einzigen Möglichkeit der Klangerscheinung, die instrumental harmonische Sonate zur Grundgestalt der musikalischen Form.

Haydn schafft zunächst die *instrumentalen Grundtypen*, die sich für die sonatenhafte Gestaltung am besten eignen. Er geht aus vom Klavier, das durch Philipp Emanuel Bach zum vorbildlichen Sonateninstrument erhoben war. Er stellt dem Klavier gegenüber das *Streichquartett* als vollkommene Vereinigung gleichartiger und doch klanglich verschieden registrierter Instrumente. Das Streichquartett, wie Haydn es aus verschiedenartigsten Kombinationsmöglichkeiten als Haupttyp heraushebt, ist eigentlich ein *einziges* Instrument wie das Klavier, aber erheblich reicherer Durchbildung gerade der Bewegungsfunktionen fähig. Auch die Art der *Orchestergestaltung*, wie Haydn sie über zahlreiche Experimente hinweg anstrebt, ist darauf gerichtet, das konzertierende Einzelinstrument immer mehr zurückzudrängen. Die äußere Vielheit der Instrumente erscheint als klingende Einheit, als *ein* Instrument, das nun der Bewegungsfähigkeit des Streichquartettes noch die koloristische Vieldeutigkeit des orchestralen Apparates hinzufügt.

Als Voraussetzung der harmonisch-sonatenhaften

Formgestaltung hatte ich die Ermöglichung von Bewegungsgebilden bezeichnet. Sie stellen sich dar als melodische Gestaltung der führenden Oberstimme sowie als Entfaltung dieser Melodie durch gradative Veränderungen der Klangkraft und durch das Bewegungsspiel der Klangfarben. Alles dieses findet sich zu einer Organik von vollkommener Zweckhaftigkeit durchgebildet in den Werken Joseph Haydns. Diese Vollkommenheit der Zweckhaftigkeit der Funktionen gibt seinen Werken den Stempel absoluter Klassizität.

Wir haben uns angewöhnt, das rein Künstlerische des Haydnschen Schaffens zu übersehen. Wir heben an seinen Werken etwa das Humoristische, Joviale, Heitere besonders hervor und deuten dieses als Zeichen einer harmlos gottesfürchtigen, von moderner Gefühlsproblematik unbeschwerten Natur. Solche Auffassung, die Haydn vom Standpunkt Beethovens oder des späteren 19. Jahrhunderts aus erfaßt, übersieht, daß hier eine Verwechslung von Ursache und Wirkung vorliegt. Wir haben kein Recht, zu denken, ein so hochstehender, von verschiedensten Lebenszufällen bedrängter, in einer unglücklichen Ehe lebender Künstler habe nichts gewußt von schweren Innenkämpfen und Gefühlsproblemen, sondern sei stets froh lächelnd durch das Leben geschritten. Was Haydn in dieser Beziehung durchgemacht hat, wieweit ihm seine Frömmigkeit zur Überwindung etwaiger Konflikte geholfen hat, wissen wir nicht. Wenn aber seine *Kunst* heiter ist, so ist sie dies gewiß nicht als Widerspiegelung eines heiteren Lebens, sondern weil die Gestaltung solcher Gefühlsproblematik außerhalb der Organik dieser Kunst lag.

Haydns Heiterkeit ist nicht Jovialität im Bekenntnis-sinne. Sie ist Heiterkeit im Sinne des Schillerwortes von

der Heiterkeit der Kunst, Heiterkeit also im Sinne der Gelöstheit von Lebensrealitäten, Heiterkeit im Sinne des Jenseits von Scherz und Ernst. Dies ist die Heiterkeit des *Kunstspieles*. Sie ist Freude an der Ausübung klanglicher Bewegungsfunktionen, die hier in all ihren Einzelheiten zu idealer Vollkommenheit durchgebildet und der freien Betätigung zugeführt erscheinen.

Gerade in den Wirkungen, die das 19. Jahrhundert als kindlich und naturhaft empfand und aus denen es sich den Begriff des „Papa Haydn“ geformt hatte, steht uns Haydn heut besonders nahe. Wir fangen an zu begreifen, daß diese Art der Kunst keineswegs nur ein Vorstadium zur Kunst des großen Pathos und der heftigen Gefühlserregung ist. Sie bedeutet im Gegenteil eher die Art der Realitätsüberwindung, der wir als der Voraussetzung des Kunstschaffens wieder zustreben.

Daneben finden sich freilich bei Haydn bereits mannigfache Vorzeichen der aufkommenden *sentimentalischen* Kunsterfassung. Seine Adagio-Sätze sowie die Einleitungen der großen Sinfonien zeigen viele Einschläge jener Pathetik, die sich als Folge des dynamischen Elementes der harmonischen Formorganismen ergab. Nachdem die Kraft der Dynamik überhaupt als gestaltendes Element in die Kunst der Klangformung eingedrungen war, mußte sie unvermeidlich immer mehr zur Steigerung der Bewegungsempfindungen, damit aber zur Betonung des *Ausdruckshaften* in der Richtung auf das Leidenschaftliche, Heftige, Dämonische und Erhabene treiben. Stets folgen auf die Meister der Ruhe die Meister der sich steigernden Bewegung. Diese zum Barock hindrängenden Elemente treten in Haydns Spätwerken an Einzelheiten der Melodiebildung wie der gradativen Dynamik episodisch hervor. Wir

können besonders an den Oratorien beobachten, wie gerade in solchen Momenten sich die Grenze des Haydn-schen Ingeniums zeigt. Die dem Ausdruck des feierlich Erhabenen bewußt zustrebenden, sentimentalisch empfundenen Teile, namentlich die großen Abschlußchöre, lassen an Eindrucksfrische auffallend nach. Wo aber Haydn naiv, lediglich kunsthaft gestaltend schafft, wie im Vorspiel der „Schöpfung“ oder dem grandiosen, harmonisch-dynamischen Durchbruch „Und es ward Licht“, erzielt er Wirkungen, die niemals übertroffen werden können.

Indessen nicht in der Betrachtung dieser Einzelheiten liegt das Wesentliche, sondern in der Kennzeichnung der Totalität des Werkes. Haydn ist der Schöpfer der neuen homophonen *Instrumentalmelodik*. Diese Melodik hat das Eigenleben der alten kontrapunktischen Stimmen völlig in sich aufgesogen und ist nur noch führende Bewegungsgestaltung. Sie ist nicht mehr Melodik der singenden Stimme, sie ist Melodik des mechanischen Instrumentes. Als solche bezieht sie sich ihrer Herkunft nach primär auf die rhythmisch bestimmte Volksmelodik des Tanzes. Aus dem Eigencharakter dieser Melodik ergibt sich ihre bewegungshafte Fortbildung. Sie stellt sich, musiktheoretisch bezeichnet, im Begriff der thematischen Arbeit dar und wird als solche durch Haydn zur mustergültigen Vollendung gebracht.

Thematische Arbeit im eigentlichen Sinne ist nicht Arbeit *mit* dem Thema. Sie ist Arbeit *des* Themas, das heißt das Thema arbeitet: es *bewegt* sich. Es bewegt sich in Veränderungen der Linienführung, im plötzlichen Zusammenziehen oder Auseinanderschneiden, im Springen von der Höhe zur Tiefe, im losen Spiel der

Stimmen untereinander. Mit dieser Art der thematischen Arbeit hängt unmittelbar zusammen die Art der gradativen und koloristischen Ausbreitung. Zweifellos hat Haydn in späteren Jahren durch die Melodik Mozarts reiche Anregung erfahren. Mozarts Melodik war — abgesehen von der individuellen Verschiedenheit beider Meister — eine *kantabile*, eine aus der Vorstellung der singenden Stimme konzipierte Melodik. So brachte sie Haydn die Bereicherung der primär tanzhaft empfundenen Instrumentalmelodik durch die lyrisch sich aus-singende, der liedhaften Expansion zustrebende Melodik. Zweifellos sind auch die Einwirkungen des englischen Chorwesens, wie Haydn es auf seinen Reisen kennenlernte, somit die Einwirkungen des Händelschen Gesangsstiles und überhaupt des auf größere Verhältnisse angelegten Londoner Musikwesens für sein Schaffen von Bedeutung geworden.

So vereinigen sich in seiner Erscheinung die Hauptströmungen der musikalischen Kräfte des 18. Jahrhunderts. Als Instrumentalmusiker ist er die erste, ganz große Erscheinung seit Joh. Seb. Bach. Diesem vollkommen unähnlich, rein homophoner Meister der Instrumentalmelodik und der durch sie bedingten Sonatenform, schafft er sich im Streichquartett sein Klavier, im Orchester seine Orgel, beide als neue Darstellungsmittel der harmonischen Musik.

Als Meister des Oratoriums ist er die erste, ganz große Erscheinung seit Händel. Auch ihm vollkommen unähnlich, rein instrumental empfindend, überträgt er diese instrumentale Empfindung auf die solistischen und chorischen Darstellungsmittel. So in absolutem Kontrast zu Bach und Händel hinüberweisend, schließt er in sich das Erlebnis der Wunder-Erscheinung Mozarts, tief be-

rührt von ihm und doch nicht gestört in seiner Besonderheit. Denn Mozart kam aus einem anderen Lande, einem Lande, zu dem Haydn den Zugang nie finden konnte: dem Lande der *singenden Stimme*, dem Lande der *Oper*. Ihr werden wir uns nun wieder zuwenden.

XIII.

GLUCK

Die Betrachtung der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihrer Zusammenfassung durch die Erscheinung Joseph Haydns hat zeitlich bereits bis an den Ausgang dieses Jahrhunderts geführt. Wir haben hierbei eine große Formgattung der neueren Musik einstweilen übergangen: die *Oper*. Sie hatten wir beobachtet bis zu dem Stadium, wo sich bei Händel die Wendung von der italienischen Gesangsooper zum chorischen Oratorium vollzog, wo also das harmonische Empfinden die *Gesamtheit* der singenden Stimmen erfaßte und sie aus dem polyphon-kontrapunktischen in den akkordischen Aufbau hinüberzwang. Auf dieser Kunst akkordischer Vereinheitlichung der Stimmen beruht der besondere Eindruck der festlichen und doch schlichten Größe von Händels Musik, beruht ihre heroische Akzentuierung, die in der Lyrik der Einzelgesänge ihre Ergänzung findet.

Zwei grundlegende Wesenseigenheiten der harmonischen Musik stehen sich hier in lapidarer Einfachheit gegenüber: die gefühlsmäßige Deutbarkeit der *gesangsmelodischen* Bewegung und die Fülle des *akkordischen* Zusammenklanges. Daraus erklärt es sich, daß Händel auf ein anderes Wirkungsmoment der Oper: die szenische *Anschaulichkeit* allmählich verzichtete und diese im Oratorium der Phantasietätigkeit seiner Hörer über-

lassen konnte. Damit war für ihn die Oper als Kunstgattung erledigt, ohne daß sie deshalb zu existieren aufgehört hätte. Sie blieb die Domäne einer eigenen Art der Vokalkunst, Kunst der singenden Stimme, die sich zugleich in körperhafter Erscheinung anschaulich darstellt, durch den Reiz des Kostüms und der Dekoration in ihrer individuellen Besonderheit gesteigert, durch die Andeutung einer Handlung in ihren Affekt-Äußerungen bestimmt und mit anderen Stimmen zusammengeführt wird. Diese Kunst trug so mannigfaltige Reize in sich, sie bot so vielfältige Anregungen, daß sie ihr Eigendasein weiterhin behaupten mußte, auch wenn ein einzelner großer Meister von ihr abgerückt war.

Im Doppelreiz der singenden Stimme und ihrer gleichzeitigen anschaulichen Erscheinung lag das Geheimnis der Opernwirkung und der dauernden Lebenskraft dieser Kunstgattung. Händel hatte den einen dieser beiden Wirkungsfaktoren, die singende Stimme, bis zur völligen Aufhebung des anderen, nämlich der anschaulichen Erscheinung, gesteigert. Daneben aber floß die Opernproduktion im bisherigen Sinne weiter, und zwar ergaben sich allmählich gemäß den beiden künstlerischen Komponenten *zwei Hauptrichtungen*. In der einen herrschte die singende Stimme als solche, das gesamte Erscheinungsspiel ordnete sich ihren Ansprüchen unter. In der anderen wurde umgekehrt besonderer Wert auf die Entfaltung des Erscheinungsspieles gelegt, die singende Stimme paßte sich diesem zweckhaft ein. Die erste Gattung basiert auf dem *Gesang* als solchem, als Kunstfertigkeit der menschlichen Kehle, alles Erscheinungsspiel ist nur darauf berechnet, diese Kunst in ihren verschiedensten Möglichkeiten zur Geltung zu bringen. Die zweite Gattung geht dem Ursprung nach nicht auf

den Gesang, sondern auf den Tanz zurück, auf die mimische Gebärde und die musikgetragene Geste. Für sie ist der Gesang nicht Selbstzweck, sondern Hilfsmittel der *mimischen Aktion*.

Beide Möglichkeiten der Oper, bisher ohne Gegensätzlichkeit bestehend, mußten in ihrer Verschiedenartigkeit erkenntlich werden, sobald die Oper von verschiedenartigen *nationalen* Temperamenten erfaßt wurde. Die italienische Musik, vorzugsweise durch Gesangsinstinkte bestimmt, von einer klangreichen, der musikalischen Einschmelzung unmittelbar zugänglichen Sprache gestützt, drängte zur Entfaltung des Gesangsmäßigen im Sinne der Kehlkunst-Produktion. Die französische Musik, an eine musikarme, den rhetorisch-rhythmischen Akzent betonende Sprache gebunden, durch die Neigung zur dekorativen Geste bestimmt, strebt zur Hervorhebung des Mimischen. So wurde in Italien die Arie, in Frankreich die Szene zum formalen Kern der Oper, so erhielt die Oper in Italien gesangshafte, genauer: *sängerhafte*, in Frankreich *schauspielhafte*, vom Ballett hergeleitete Wesenszüge.

Das waren die beiden, durch die Doppeldeutigkeit der Oper gegebenen und durch nationale Temperamente erkenntlich gemachten Möglichkeiten. Eine dritte gab es nicht. Spanien, das bis zur Gegenwart für die Musikgeschichte noch nicht recht erschlossen ist, hat zweifellos in früheren Jahrhunderten eine reiche eigene Musikkultur gehabt, der aber im 18. Jahrhundert kaum noch selbständige Bedeutung zukam. England war der Hauptsache nach aufgeteilt unter die Italiener und den aus ihrem Kreise hervorgegangenen Händel. Die englische Volksoper spielt demgegenüber nur eine untergeordnete Rolle und lebt von der Parodie der Kunstoper.

Eine *deutsche* Oper eigener Prägung aber gab es nicht, wie es keine deutsche Literatursprache und keine deutsche Schaubühne gab. Es gab unter den Deutschen große Musiktalente, soweit indessen die Oper sie anzog, gingen sie nach Italien. Nur in Italien konnte man singen lernen, und Gesang war das Urelement der Oper. Nicht nur Händel, alle deutschen Musiker nahmen diesen Weg. Sie mußten ihn schon deshalb nehmen, weil die Oper in Deutschland eine *höfische* Kunstgattung war und durchweg in italienischer Sprache gegeben wurde. Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, München hatten reich dotierte Operninstitute. Aber sie dienten nur der Unterhaltung des Hofes. Die Werke wurden von italienischen oder italienisierten Sängern gesungen, von Italienern geleitet und von Italienern gedichtet und komponiert. Der deutsche Musiker mußte sich anpassen, und er tat es gern, denn er hätte kein anderes, reizvolleres Muster finden können.

Zu diesen italienisierten Deutschen gehörten in Berlin Karl Heinrich *Graun*, dann Johann Gottlieb *Naumann*, dann als einer der berühmtesten Meister des 18. Jahrhunderts der Sachse Johann Adolf *Hasse* und schließlich Christoph Willibald *Gluck*. Der letzte dieser Reihe ist eigentlich Mozart. Bei seinem Erscheinen aber hat die Vorherrschaft der italienischen Oper schon einen anderen Charakter angenommen. Sie war durch die dauernde Mischung mit fremdnationalen Elementen selbst bereits eine internationale, eine rein literarische Bildungsform geworden und nur noch als solche von Belang, während sie vorher eine in den Grundzügen nationale Kunstform bedeutete.

In dieser Form haben sich in Italien zwei Haupttypen ausgebildet: die *Opera seria* und die *Opera buffa*, also

die ernste und die komische Oper. Wie die Oper überhaupt, so dürfen auch diese Typen keineswegs vom gesprochenen Schauspiel her verstanden oder aus ihm abgeleitet werden. Die *Seria* ist kein in Musik gesetztes Trauerspiel, und die *Buffa* ist kein komponiertes Lustspiel. Beide Typen bilden sich heran aus den verschiedenen Möglichkeiten der *Gesangswirkung*, wie gerade die italienische *Sprache* sie in sich schließt. Nur aus dem Charakter und Temperament dieser Sprache ist ein Formtypus von der Art der italienischen *Buffa* zu begreifen, mit dem leichten Spiel seiner Melodien, der *Parlando-Technik* seiner Rezitative, der Flüssigkeit und heiteren Bauart seiner Ensembles. Alle feinen Reize dieser Formen ergeben sich erst aus der musikalischen Stilisierung der lebhaft sprudelnden, in jeder Biegung klingenden und singenden Sprache.

Daher hat sich die italienische *Buffa* als das eigentümlichste und unnachahmliche Erzeugnis der gesamten italienischen Opernproduktion erwiesen. Weder die französische noch die deutsche komische Oper sind ihr zu vergleichen. Beide müssen sich in ausgedehntem Maße des Dialoges bedienen und setzen die Musik nur episodisch ein. Die italienische *Buffa* dagegen ist vom ersten bis zum letzten Augenblick eine unausgesetzte Produktion des Klangspieles, der musikdurchsättigten Sprache. So blieb die *Buffa* das ausschließliche Eigentum der wirklichen Italiener, während die *Seria* zum erheblichen Teil an die italienisierten Deutschen überging. Der *Seria* lag zugrunde die Kunst des melodietragenden Gesanges, der klangvollen Stimmfaltung in den wechselnden Affekten der Ruhe und der Leidenschaft, des Zornes und der Liebe. Dieses alles ließ sich lernen, denn es war weniger eine Angelegenheit des be-

sonderen nationalen Temperaments als einer gesanglich bestimmten Kultur.

Eine merkwürdige Erscheinung dieser Zeit bezeugt, wie tief die Neigung zu solcher Sonderkultur der melodisch singenden Stimme damals Wurzel geschlagen hatte, wie sehr man andererseits schon davon abgekommen war, die Stimme als Organ des Menschen zu erfassen, wie sehr sie bereits selbst Instrument, *singendes Instrument* geworden war. Diese Erscheinung ist das *Kastraten-tum*. Die gewaltsam geschlechtslos gemachte Stimme ist nur noch ein künstliches *Instrument*. In seinen schönsten Exemplaren vereinigt es scheinbar den Klangreiz der Frauenstimme mit der Fülle und Kraft der Mannesstimme. Dabei ist es doch keines von beiden, sondern steht jenseits aller natürlichen Glaubhaftigkeit und Wahrscheinlichkeit. Nicht der Mensch, sondern einzig der Gesang, die tönende Kunst der *Kehle* wird gesucht und gefordert. Alle Mittel der Szene wie der Musik dienen ausschließlich dem Zwecke dieser Entfaltung des instrumentalisierten Gesangsklanges in der harmoniegetragenen Linie der Melodie.

Unter solchen Voraussetzungen begann auch *Glucks* Schaffen. Der Komponist war der Diener des Sängers. Wie die Kunst des Schneiders darauf gerichtet ist, die Vorzüge einer Gestalt durch geschickten Schnitt des Gewandes hervorzuheben, die Fehler ebenso geschickt zu verdecken, so hatte der Komponist die Aufgabe, für den jeweiligen Sänger zu arbeiten. Auch diese Anforderungen sind nicht als Zeugnisse einer unkünstlerischen Denkart zu betrachten, sondern aus den Leistungen einer Gesangkunst zu verstehen, für deren Wirkungen wir keine Beispiele mehr haben. Gleichzeitig aber dokumentiert sich hier jenes Stadium der harmonischen Musikempfin-

dung, in dem die gesamte Bewegungsempfindung lediglich auf die Bewegung der Melodie an sich konzentriert blieb.

Im gleichen Maße nun, wie der harmonische Formorganismus als solcher sich eigenkräftiger entfaltete, verminderte sich die Teilnahme für die Melodie allein und für ihre Erscheinung im Klangreiz der Stimme. Die affekthaften Bewegungskräfte der Gefühlsdynamik gewannen stärkeren Einfluß auf die Formgestaltung. Damit war die Bedeutung des Sängers als des Modells für den Komponisten in Frage gestellt, und die absolutistische Gesangskunst mußte sich die Einordnung in die vom Komponisten angeordnete Gesamtgestaltung der Form gefallen lassen.

So geschieht allmählich die Verdrängung der selbstherrlichen, rein gesangskünstlerischen Melodik durch eine den Handlungsaffekten entsprechende harmonische Formorganik mit reicherer Modulation, charaktervoll durchgebildeten gradativen und koloristischen Wirkungen. Auf solcher bewußten Ersetzung des Gesangsvirtuosen als Objektes der Oper durch den Komponisten als künstlerischen Gestalter beruht das, was man das *Reformwerk* Glucks nennt. Es ist kein Reformwerk im Sinne eines Umsturzes, sondern im Sinne organischer Weiterbildung der harmonischen Formen. Das Primat der Stimme, die Melodie als Selbstzweck, wird aufgehoben. Die Melodie wird Teil des harmonischen Organismus, aber — das ist nicht zu vergessen — sie bleibt an sich stets Gesangsmelodie und als solche die Führerin des Ganzen.

Von dieser Grundlage aus vollzieht sich nun eine Annäherung der Gesangsooper italienischer Herkunft an die szenisch mimische Oper französischer Art. Sie hatte

nach Lully durch Jean Baptiste *Rameau* bereichernde Weiterbildung erhalten. Freiere Entfaltung der modulatorischen Bewegungsfunktionen in Verbindung mit der rhythmischen Anregungskraft der französischen Sprache förderte die unmittelbare Bezugnahme zwischen Musik und mimischer Gebärde, die Anpassung des klanglichen Geschehens an die szenische Handlung. Rameau, ein Musiker, der in gleichem Maße Ästhetiker und Theoretiker war wie Komponist, gilt den Franzosen bis zum heutigen Tage als typischer Repräsentant rein französischer Opernkunst. Er ist es durch seine Art des Ausgleiches zwischen Singstimme und Instrumentalkörper, des Ineinanderwirkens von Gesangsmelodik und szenischer Gebärde. Seiner mehr kritisch reflektierenden als spontanen Künstlernatur entspricht die Behandlung des Deklamatorischen als Verbindung gesanglicher und rezitativischer Führung, der sprachrhythmische Charakter seiner Melodik, die genaue Übereinstimmung von mimischem Affekt und musikalischem Bewegungsimpuls. Alles zeigt jene Vereinigung von kühler Logik und schöpferischer Beherrschung der Kunstmittel, die der intellektuell anspruchsvolle Franzose als typisch französisch erkennt.

Daher ist auch Gluck dem gallisch empfindenden Franzosen, trotz der Triumphe in Paris, stets als Eindringling erschienen, ebenso wie später Rossini, Meyerbeer und Wagner. Die nationale Reaktion im 19. Jahrhundert hat in Frankreich immer wieder auf Rameau zurückgegriffen. Gleichwohl ist es zu verstehen, daß Gluck gerade von Paris aus seine großen europäischen Erfolge fand. Er hatte das Primat des Gesangsvirtuosen aufgehoben und dafür den Affekt der harmonisch durchgebildeten Form zur Gestaltungsbasis genommen. Da-

mit war er aus dem Bereich der rein italienischen Gesangsoper herausgeschritten und hatte sich der primär szenisch bedingten Oper französischen Charakters genähert. Sie trug ihm ihrerseits den Reichtum der szenisch mimischen Kräfte, des Tanzes, der Dekoration und des rhetorischen Pathos zu. Indem er dieser Oper nun die Schönheit der Gesangsmelodik italienischer Abkunft brachte, gab er ihr damit einen Aufschwung, dessen sie aus Eigenem nicht fähig gewesen wäre.

Denn der Gesang als solcher ist der französischen Sprache und also auch dem französischen Naturell fremd. Die reine Vokallinie, die Linie der tönenden Stimme an sich liegt außerhalb des französischen Klangempfindens. Das musikalische Element der französischen Sprache ruht in der Vitalität ihrer Rhythmik. Deswegen sah sich Rousseau veranlaßt, den Franzosen die Befähigung zur dramatischen Musik abzusprechen und sie auf das kleine, lediglich von Chansons durchflochtene Singspiel zu verweisen. Aus dem gleichen Grunde fand die italienische *Buffa* in Paris enthusiastische Aufnahme. Diese Art szenischer Gesangsaktivität erschien dem romanischen Temperament natürlicher als das rhetorische Pathos der gesanglichen Deklamation. Die lyrische Tragödie wurde zum Symbol des ancien régime, dem in der italienischen *Buffa* das neuzeitliche Kunstwerk gegenüberstand.

So stieß Gluck, als er, bereits sechzigjährig, 1774 zum erstenmal nach Paris kam, um seine „Iphigenie in Aulis“ einzustudieren, auf nicht geringe Widerstände. Die Anhänger der italienischen Oper wandten sich heftig gegen seine Musik, die frostig und gelehrt erschien, nur die Verehrer der alten französischen Oper Lullys und Rameaus traten auf seine Seite. Wie bei allen Theater-

angelegenheiten weckten auch diese Meinungsverschiedenheiten ein lautes Echo, es wurden Schriften pro und contra verfaßt, es wurden Theorien aufgestellt und verworfen. Nach dem ersten großen Erfolg arbeitete Gluck mehrere seiner früheren, noch italienisch geschriebenen Opern für Paris um, zum Teil unter Vornahme erheblicher Änderungen, Kürzungen und Erweiterungen. So gelangte der zwölf Jahre früher, 1762 geschriebene „Orpheus“ und die 1767 komponierte „Alkestis“ nach Paris. Dann wurde, drei Jahre nach der aulidischen Iphigenie, 1777, die „Armida“ aufgeführt, und schließlich folgte als die großartigste seiner Schöpfungen 1779 „Iphigenie auf Tauris“. Damit war Glucks Weltsieg endgültig entschieden. Der schwache Eindruck seines letzten Werkes „Echo und Narciß“ vermochte daran nichts mehr zu ändern.

Gluck, der 1714 als Förstersohn an der fränkisch-böhmischen Grenze geboren war, hat Paris, wie vordem die italienischen Städte und London stets nur als Auführungsorte für seine Opern betrachtet. Heimatstadt blieb für ihn von 1750 bis zu seinem 1787 erfolgten Tode *Wien*. Hier war er zeitweilig Kapellmeister der Hofoper und genoß in der kaiserlichen Familie wie in der Aristokratie das höchste persönliche Ansehen.

Es ist insofern schwierig, über Gluck zu sprechen, als von seinem Gesamtwerk, wie lange Zeit bei Händel, nur ein *Teil*, und zwar der letzte Teil bekannt ist. Angesichts des neuerwachenden Interesses für die alte Gesangsoper erscheint es wohl denkbar, daß in absehbarer Zeit eine der Händel-Renaissance entsprechende Gluck-Renaissance im Hinblick auf die früheren Opern einsetzt. Dann wird es sich als notwendig erweisen, Gluck gegenüber ein ähnliches geschichtliches *Vorurteil*

zu beseitigen wie bei Händel. Galt dieser immer nur als Oratorien-Komponist, so ist Gluck dem 19. Jahrhundert mehr und mehr zum Typus des „Reformators“ im Sinne Wagners geworden, also zum Repräsentanten eines naturalistisch dramatischen Musikertums.

Hier liegt eine Mißdeutung vor. Zu ihrer Klärung muß man sich vergegenwärtigen, gegen *was* eigentlich Gluck streitbar vorging. Das war die Gestaltung der Gesangsmelodie nach den besonderen Forderungen des Sängers. Es war die *Kehlkopf-Melodie*, aber nur diese, keineswegs die Gesangsmelodie als solche. Sie blieb auch für Gluck oberste und unantastbare Norm. Wenn wir eine Oper von Gluck hören, so werden wir das merken, ohne im mindesten noch zweifeln zu können.

Gluck änderte also lediglich die Gesichtspunkte für die *Gestaltung* der Melodie. Diese galt ihm nicht mehr als gesanglicher Selbstzweck zur Entfaltung der schönen Stimme, sondern als Glied des musikalischen Organismus. Der musikalische Organismus aber war ihm wiederum ein rein harmonischer Organismus, also solcher bezogen auf die seelischen Vorgänge des szenischen Geschehens. Diese wünschte er klar, groß, einfach, plastisch. Darum bevorzugt er die *heroisch gefühlvollen* Handlungen, Handlungen mit wenig Begebenheit im äußeren Sinne, aber erfüllt von starken Affekten: Orpheus, der die verlorene Geliebte aus der Unterwelt zurückholt, Alkestes, die für den Geliebten in den Tod geht, Iphigenie, die für das Wohl ihres Volkes geopfert werden soll, die andere Iphigenie, die den Bruder vom Opfertod rettet. Alle diese Stoffe Glucks kreisen um den Gedanken der Überwindung des *Todes* durch die Kraft der *Liebe*, alle schöpfen die Kraft ihrer Bewegungstriebkräfte aus dieser einfach und doch großartig empfundenen Vorstellung.

Hier zeigt sich deutlich ein ideeller Kern, eine *persönlich* bedingte Ethik. Sie dringt in das musikalische Formgefüge ein, zieht es aus der Sphäre des klanglichen Bewegungsspiels hinüber in eine Region gefühlsmäßig bedingter Subjektivismen. Aber alles dies bleibt doch noch in strenger Distanzierung, es gibt wohl den *Antrieb*, wird aber nicht zum *Gegenstand* der Formgestaltung. Auch hierin zeigt sich eine Beziehung zu Händel, mit dem Gluck nicht nur die heroische Grundeinstellung, sondern auch die Kraft und Energie der menschlichen Natur teilt. Aus dieser Distanzierung wachsen nun die Formen mit zunehmender Gewalt in das unmittelbare Bereich der *Persönlichkeit* hinein. Das subjektiv Bedingte wird immer mehr zum Gegenstand und *Inhalt* des künstlerischen Gestaltungsprozesses. Damit zugleich aber wachsen auch die führenden Persönlichkeiten selbst ins Riesengroße: der Mensch des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der primär dynamisch bestimmte Mensch der Revolution erscheint nun in der Musik und prägt sie zum Abbild seines Wesens.

XIV.

MOZART

Bei der Gesamtbetrachtung der Musik des 18. Jahrhunderts war darauf hingewiesen worden, daß sie eine vornehmlich *deutsche* Musik ist und daß wiederum innerhalb dieser deutschen Musik das Intensitätszentrum landschaftlich wechselt. Es wandert von Norden nach Süden. Bach und Händel waren Sachsen, Gluck ein Franke, Haydn ein Österreicher, Mozart ein Salzburger süddeutscher Herkunft, Beethoven ein Rheinländer. Von Gluck an zogen alle nach Wien. Dieses Wien wird jetzt die Musikhauptstadt der Welt. Die Musik aber, die von hier ausströmt, ist eine *Weltmusik*. War die Idee der Freiheit des Individuums und seiner natürlichen Rechte allmählich zum Mittelpunkt des Denkens und Handelns geworden, so konnte sie in ihrer Auswirkung nur dem Idealbild einer Menschheit zustreben. Wo der *Mensch* als solcher sich zu fühlen und kundzutun beginnt, da kann ihm nur die Gemeinschaft *aller* Menschen als höchstes Ziel vorschweben. Der Gläubige sucht die Glaubensgemeinschaft, der Patriot sucht die vaterländische Gemeinschaft, der Mensch sucht die Menschheit. Menschen dieser Art, *Menschheitssucher*, waren alle großen Deutschen dieser Zeit, nicht nur die Musiker, ebenso die Dichter und die Philosophen. Waren sie im Hinblick auf sich selbst Einzelwesen von höchster Bewußtheit ihrer Singularität, auf Ausbildung gerade ihrer individuellen Besonderheit bedacht, so lag doch die höhere Rechtferti-

gung dieses Subjektivismus in dem Zeitgedanken des Dienstes an der Menschheit. Wir können diesen Gedanken teilen oder verwerfen, wir können das Reich der Ideen, das diese Menschen in ihren Werken schufen, für eine Utopie halten oder für die einzig würdige Art der Daseinsgestaltung. Auf jeden Fall aber müssen wir erkennen, daß nur von solcher Voraussetzung aus das *Schaffen* dieser Generation zu verstehen ist. Mit der Ausprägung der beiden Kontraste: Persönlichkeit und Menschheit, die beide zueinanderstreben, gewann sie jene grandiose Spannweite der ideellen Kräfte, die Raum bot für die Entfaltung der persönlichsten und zugleich allgemeingültigen Kunst. Diese Kunst schmolz Profanes und Kultisches ineinander, sie sog alle Unterschiede der Konfessionen, der Rassen, der Nationalitäten in sich auf. In ihrem Mittelpunkt steht allein der freie Künstler als Menschheitspriester, als Künder der Weisheit und Schönheit, als Bote des ewigen Friedens.

Von dieser Basis aus müssen wir nicht nur Beethoven, sondern vor allem *Mozart* sehen. Ich habe bei Gluck und Haydn darauf hingewiesen, daß hier ein Stadium erreicht ist, in dem die persönliche Ethik des Künstlers an Stelle des überpersönlichen Ethos der Kunst tritt. Gleichviel, ob die Ursachen dafür in den Individuen oder in der Zeit ruhen, ob die Entfaltung des harmonischen Organismus solcher Antriebe bedurfte oder umgekehrt die Hinwendung zur harmonischen Instrumentalkunst als Folge der Allgemeindisposition gilt: eine Erscheinung von der Art Mozarts wurde nur auf Grund solcher Voraussetzungen möglich. Man hat Mozart früher einen Künstler des Rokoko genannt, wobei man freilich unter Rokoko lediglich den Begriff des Zierlichen, anmutig Verschnörkelten verstand. Man hat ihn als Künstler der

Schönheit und Grazie, des maßvollen Ebengewichtes, der ausgeglätteten *Klassik* gefeiert. Man hat gemeint, seine Musik sei so licht und heiter, daß sie jenseits alles Erdhaften schwebe. Alles Problematische, Ringende, Faustische liege ihr fern, sie sei nur aus Sonne und Blütenduft gewoben und ein einziges glückliches Lächeln.

An alledem ist wahr, daß die formale Vollendung der Kunst Mozarts solche Deutungen zuläßt, namentlich wenn man diese Kunst aus einer weitgefaßten zeitlichen Perspektive betrachtet. Die Mitlebenden aber dachten über Mozart anders. Ihnen erschien er meist schwer verständlich, grüblerisch, allzu künstlich und kompliziert. Ohne solche Urteilsschwankungen näher zu prüfen, müssen wir vor allem erkennen, daß die eben gekennzeichnete Auffassung Mozarts als des Musikgottes des Rokoko dem künstlerischen und menschlichen Charakter der Persönlichkeit widerspricht. Mozart ist ein *Revolutionsmensch*, der große Apostel des freien Menschentumes als Künstler. Er ist der erste, der sein ganzes Leben einsetzt um der Er kämpfung und Bewahrung seiner Freiheit willen, und er ist der erste, der seine Kunst zum *unmittelbaren* Abbild dieser seiner Persönlichkeit und ihres ideellen Gehaltes macht.

Gewiß hat Mozart nicht das Trotzige, titanisch Prometheische des Beethoven-Typs. Das ist ein Unterschied der Individualitäten, nicht der Wesensrichtungen. Bei Beethoven wird der Kampf selbst zum Objekt der künstlerischen Gestaltung, das dynamische Geschehen spielt sich in unmittelbarer Anschaulichkeit ab. Bei Mozart liegt es zumeist außerhalb der Kunstschöpfung, *vor* ihr. Es ist die Voraussetzung, auf der das Schaffen ruht, aber es *ist* diese Voraussetzung wirklich. Aus der Tatsache

des Bezwungenhabens ergibt sich der Eindruck der Vollendung. Erkennen wir diese Vollendung an, geben wir ihr das Prädikat des Göttlichen, so dürfen wir gleichwohl nicht vergessen, daß sie auf dem unsichtbaren Fundament jenes Persönlichkeitskampfes ruht, jenes Ringens der Individualität um sich selbst, das Beethoven dann in unmittelbarer Drastik gestaltet.

Nannte ich Mozart einen Revolutionsmenschen, so gilt dies weniger im Hinblick auf die politische Revolution, als auf die vorbereitende Revolution der Gesinnungen und Anschauungen. Sie wird gekennzeichnet durch die Rousseausche Losung: Rückkehr zur *Natur*. Diese Idee der Rückkehr zur Natur, die in Wahrheit eine Rückkehr zum Menschen bedeuten sollte, beherrscht Mozarts gesamtes Leben und Schaffen. Alle Konflikte seines Daseins sind Konflikte zwischen konventioneller Unnatur und Natur, alle löst er durch das Kriterium der Natur.

Auferzogen in den strengen Dienstverhältnissen eines geistlichen Hofstaates, in dem sein Vater und er als Beamte angestellt sind, zerreißt er diese Bindung, als er aus natürlichem Freiheitsverlangen die Notwendigkeit dafür empfindet. In höchstem Respekt gegenüber der Autorität des Vaters aufgewachsen, trotz er dieser Autorität und heiratet gegen den Willen des Vaters, weil seine Natur es ihm gebietet. Ehrgeiz nach Ämtern und Titeln, alles Schranzementum, wie es damals im Künstlerberuf noch üblich ist, bleibt ihm fremd und verhaßt. Er will nichts, als nur so viel Geld verdienen, daß seine Familie leben und er komponieren kann. Er ist gläubiger Katholik, aber kritischer Skeptiker gegenüber den Lehren der Kirche. Die Geistesrichtung der Aufklärung, ebenfalls eine Teilerscheinung der Naturbewegung, hat auch ihn

ergriffen. Er wird Freimaurer, weil er im Freimaurertum die Ideale des menschlichen Brüdertumes, der friedvoll glücklichen Menschheitszukunft verwirklicht findet. Was wir an Briefen, was wir an mündlichen Äußerungen und äußeren Handlungen von ihm kennen, zeigt uns einen Menschen in unbefangenster Natürlichkeit des Denkens und Sprechens, einen Menschen, der nichts Verbogenes, Halbes, Unechtes und Geziertes kennt. Sagen wir: einen Menschen, der bis in die letzte Faser seines Wesens hinein selbst Natur ist, eine vollkommene *Identität* von Natur und Mensch.

So ist er persönlich, und so ist seine *Kunst*, darin liegt ihr Einmaliges, Unnachahmliches. Es wäre gewiß töricht, zu fragen, wer eigentlich das größte Genie gewesen sei: Bach oder Händel oder Mozart oder Beethoven. Wenn wir aber den Unterschied Mozarts den anderen gegenüber, das Besondere seines Wesens kennzeichnen wollen, so können wir das nicht besser tun als mit dem Hinweis auf die absolute Naturhaftigkeit seiner Persönlichkeit und seiner Kunst. Die Eigenheiten der genialen Erscheinungen, das, was wir als ihr Genie bezeichnen, sind verschiedenartig und immer neu geprägt, die Forderung Goethes: „Kunst und Natur sei Eines nur“ finden wir bei keinem in dem Höchstmaß erfüllt wie bei Mozart.

Darum finden wir auch in der gesamten uns bekannten Musikgeschichte kein annähernd vergleichbares Beispiel für ein so *frühes* elementares Durchbrechen der Begabung. Gewiß hat es vor und nach Mozart musikalische Wunderkinder gegeben. Was wir aber von Mozart wissen, übertrifft an Mühelosigkeit und Bedeutung der Leistung alles andere. Daß er an seinem Vater einen vorzüglichen Erzieher fand, ist bekannt, ebenso daß dieser

Vater vor allem bemüht war, dem Sohn einen weitreichenden Einblick in die Welt und die damaligen Kompositionsweisen zu geben. So kam Mozart als Kind aus dem kleinen Salzburg nach Wien, München, Mannheim, nach Italien, nach Paris, nach London. Wo nur Musik gepflegt wurde, führte der Vater ihn hin, und alles fand lebendigen Widerhall in ihm. Diese Reisen mußten gleichzeitig dazu beitragen, die ihm eingeborenen Ideen der Menschheit über den Nationen zur Entfaltung zu bringen, das Gemeinsame, Bindende jenseits der Verschiedenheiten erkennen zu lehren. Wenn er sich gerade in fremden Ländern doppelt gern als Deutscher fühlte und sein Deutschtum betonte, so geschah dies niemals aus dem Bewußtsein des Gegensätzlichen, sondern des noch nicht anerkannten Eigenen, das er den vorhandenen fremden Kulturen zuführen wollte.

Es ist auch bekannt, daß der erfolgreichen Wunderkindzeit eine Periode der Enttäuschungen im äußeren Ergehen folgte. Aber es ist nicht richtig, die Ursachen hierfür lediglich in der Gleichgültigkeit der Welt zu suchen. Die Ursachen lagen zum großen Teil in Mozart selbst. Er war kein Mann für diese Welt, er konnte sich ihren Wünschen nicht in dem Maße anpassen, wie es für eine glanzvolle Laufbahn erforderlich gewesen wäre. Die aufregenden Reize des Wunderkindes fielen fort, der Erwachsene ging unbekümmert um Gewohnheiten und herrschende Meinungen Wege, die mühevoller waren als die der übrigen Musiker. So rückte er bald in die Reihe jener Komponisten und Virtuosen, denen man mehr Achtung als lebendigen Enthusiasmus entgegenbrachte. Sein Leben nahm einen nach außen hin stark abflauenden Verlauf, und je mehr die Jahre vorrückten, um so tiefer senkten sich die Schatten.

Mozart war ein freier Mann, aber die Welt nahm wenig Notiz von seiner Freiheit. Er war ein vielbewunderter Klavierspieler, aber es gab andere, die ihm vorgezogen wurden. Er war ein angesehener Komponist, aber es gab andere, die populärer waren, und die Aufführungen seiner Opern waren zuweilen — namentlich die von „Figaros Hochzeit“ in Wien — erst nach heftigen Kämpfen gegen Intrigen aller Art durchzusetzen.

Mozart hätte nicht Mozart sein können, wenn er so gewesen wäre, daß es ihm besser erging. Er war kein guter Haushalter. Hatte er Geld, so gab er es aus, und er hatte immer Veranlassung zu Ausgaben, denn er *liebte* das Leben. Er war kein ausschweifender Wüstling, wie es zeitweise behauptet worden ist, aber ebenso fern lag ihm alles Muckertum. Er hing seiner Frau zärtlich an, aber das hinderte ihn keineswegs, auch andere Frauen gern zu haben. Er war kein Schlemmer, aber er wußte die Reize einer guten Tafel zu würdigen. Er war in allem und jedem ein Mensch, der das Große wohl kannte, aber das Kleine nicht verachtete, ein Mensch, der den Maßstab seines Handelns in sich *selbst* trug. Darum mußte er überall anstoßen, wo man dieses Recht der sittlichen Selbstbestimmung nicht anerkannte.

Diese Art des Menschentums bildet das Fundament seiner Kunst. Mozart hat sich auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens betätigt. Er hat *Instrumentalmusik* der verschiedensten Gattungen geschrieben, Konzertwerke für das Klavier und für andere Instrumente, Kammermusik in den mannigfaltigsten Zusammenstellungen, Orchesterkompositionen als Serenaden. *Diverimenti*, Sinfonien. Er hat *Gesangswerke* geschaffen für weltliche und für kirchliche Zwecke, Messen und andere gottesdienstliche Gebrauchsmusik, Oratorien, Konzert-

arien und Duette, Lieder, gesellige Unterhaltungsstücke. Dieses alles als Ergebnis eines 35jährigen Lebens. Trotzdem ein beträchtlicher Teil der Werke heut noch unmittelbar lebendig ist, denken wir bei dem Namen Mozart unwillkürlich zunächst an seine *Opern*. Das beruht nicht nur auf der Popularität der Operngattung an sich, es kennzeichnet die Tatsache, daß unter allem, was Mozart geschaffen hat, seine Opern zweifellos an erster Stelle stehen. Nicht, weil sie als Kunstwerke an sich den anderen Schöpfungen überlegen wären, sondern weil das innerste Wesen Mozarts, sein Menschentum, in der Oper am klarsten hervortritt.

Mozart beginnt als *italienischer* Opernkomponist. Er kommt als Knabe nach Italien und erhält dort, wie das damals üblich war, den Auftrag zur Opernkomposition für die Spielzeit einer bestimmten Bühne mit bestimmtem Personal. Die italienische Oper als Typus bleibt grundlegend für sein ganzes Leben. Von den heut noch aufgeführten Opern Mozarts sind nur zwei auf deutsche Texte geschrieben: „Die Entführung aus dem Serail“, die er mit 25 Jahren schuf, und die wenige Monate vor seinem Tode, im September 1791 zum erstenmal aufgeführte „Zauberflöte“. Beide gehen auf den Typus des deutschen Singspiels, der von gesprochenem Dialog durchflochtenen Reihung von Liedern und Gesangsstücken zurück. Die italienische Oper kennt keinen gesprochenen Dialog, sondern nur Arie, Gesangs-Ensemble und Rezitativ. Innerhalb des Rezitativs unterschied man das sogenannte akkompagnierte, also vom Orchester begleitete Rezitativ für die wichtigen, pathetisch akzentuierten Rezitative und das Secco-, das „trockene“ Rezitativ. Hier begleitete nur das Cembalo, und die Stimme sang in schnellem Parlando ohne melodische Ausführung,

halbwegs im Sprechton. Französische Opern hat Mozart nicht geschrieben, es bot sich kein äußerer Anlaß, und die heroisch pathetische Gattung lag seiner Natur überhaupt fern. Außer den frühesten italienischen Opern hat er nur ein Werk im Charakter der Opera seria geschaffen, den 1781 für München geschriebenen „Idomeneo“.

Schon hieran dokumentiert sich die Verschiedenheit von Gluck, zwischen dem und Mozart auffallend geringe Beziehungen bestehen. Diese Unverbundenheit erklärt sich mehr noch als aus den Verschiedenheiten der Persönlichkeiten aus den Gegensätzlichkeiten der Musikerfassung. Hatte Gluck an Stelle der Melodie der singenden Kehle die Melodie des Handlungsaffektes gesetzt, so blieb er doch immer der von außen her formende, gleichsam nach innen hineinleuchtende Künstler. Was er gestaltete und einzig gestalten wollte, waren melodische Handlungsbilder. Mozart ging nicht von außen nach innen, sondern von innen nach außen, er gab nicht das Bild, er gab den Menschen. Seine Melodie ist nicht die Melodie des Handlungsaffektes, sie ist die Melodie dieses Menschen. Dabei zielte Mozart nicht auf dramatische *Wahrscheinlichkeit* im schauspielerischen Sinne wie später die romantische Oper. Im Sinne dieser *Wahrscheinlichkeit* muß die Oper stets unzulänglich bleiben. Schon der singende Mensch an sich ist unglaublich, singt er kunstvoll gebaute Arien, vereinigt er sich mit anderen singenden Menschen zu Ensemblegesängen, so ist die Unwahrscheinlichkeit im naturalistischen Sinne unumstößliche Voraussetzung. Das menschlich Echte kann hier niemals in der Erfüllung irgendwelcher Logik der Handlung und Charaktere liegen. Es zeigt sich einzig in der Art, wie sich die natürliche Gefühlsbewe-

gung in die musikalische Bewegung, in die harmonisch gesättigte Melodie umsetzt. Darum verlangt Mozart, daß in der Oper „die Poesie stets die gehorsame Tochter der Musik sein müsse“.

Für diese Gestaltung der Melodie aus der Natur des menschlichen Fühlens bedurfte Mozart solcher textlichen Anregungen, durch die eben das *Naturhafte* in mannigfaltigster Form geweckt wurde. So treten uns in seinen Opern: „Entführung“, „Figaro“, „Don Juan“, „Così fan tutte“, „Zauberflöte“ die ersten wahrhaft *menschlich* empfundenen Typen der Opernbühne entgegen. Es sind Typen ohne das Pathos und die Rhetorik Glucks, gänzlich unfeierlich empfundene Alltagsgestalten wie in „Figaro“ und „Così fan tutte“ oder in den meisten Teilen des „Don Juan“ und der „Zauberflöte“. Dann wieder Gestalten, deren Konzeption an sich das Außerordentliche betont, wie die des steinernen Gastes, des Sarastro, der Königin der Nacht, und doch dieses Außerordentliche aus rein menschlicher Gefühlseinstellung erfaßt. Alles Erscheinungshafte löst sich in die singende Melodie, deren Struktur getragen ist von den Gesangserfahrungen der italienischen Oper, innerlich bewegt von deutscher Gefühlswärme. Diese Melodie gibt den seelischen Gehalt der gesamten Erscheinung, ihre Naturhaftigkeit in unkörperlicher Reinheit. Ich hatte bei der Betrachtung der niederländischen Kunst gesagt, die singende Stimme sei der Mensch in unsichtbarer Nacktheit. Diese Nacktheit, diese Natur des Menschen gibt die Mozartsche Gesangsmelodie. Sie gibt sie nicht durch psychologische Charakteristik. Aus einer unvergleichlich divinatorischen Erfassung des menschlich Naturhaften überträgt sie dieses in die Bewegung der singenden Stimme.

Aus dieser Grundkraft des melodischen Singens oder der singenden Melodie ist auch Mozarts *Instrumentalmusik* und sein Verhältnis zu Haydn zu erfassen. Im rein historischen Sinne, im Hinblick auf die Durchbildung der formalen Gestaltungselemente ist Haydn bedeutender als Mozart. Man könnte in dieser Beziehung eher Mozart aus der Geschichte der Instrumentalmusik fortdenken als Haydn. Alles im Sinne des Sonatenausbauens für Haydn Wichtige, die gesamte technische Durchbildung des harmonisch instrumentalen Organismus stand für Mozart in zweiter Linie. Gelangte Haydn zu immer schärferer thematischer Prägung des Melodischen, das sich schließlich in die leichtest bewegliche motivische Fassung verkürzte, so drängte umgekehrt Mozarts Gesangstrieb nach immer reicherer Ausbreitung des melodischen Atemzuges. Damit verbunden war eine innere Lebendigkeit, Vieldeutigkeit und Individualisierung des melodischen Organismus, wie sie der Instrumentalmusik nur aus der menschlich beseelten Vokalmelodik zufließen konnte. Ging dieser Melodik in der Anwendung auf das Instrument der Reiz der lebendigen Stimme verloren, so beschränkte sie sich dafür nicht auf die eine führende Stimme. Sie griff in den harmonischen Organismus umgestaltend ein, indem sie ihm eine bisher ungekannte, auch Haydn noch fremde *modulatorische* Bereicherung brachte. In dieser Übertragung der Gesangsmelodik auf die Instrumentalmusik und der modulatorischen Durchbildung der Harmonik liegt das Bedeutungsvolle von Mozarts Instrumentalschaffen, liegt das, was hier seine Eigenart gegenüber Haydn kennzeichnet und zugleich seinen eigenen Trieb zur Instrumentalmusik begreiflich macht.

Die Welt hat ihre neutrale Haltung gegenüber dem

lebenden Mozart nach seinem Tode zu einer Bewunderung umgewandelt, wie sie in gleichem Maße kaum einem anderen Musiker zuteil geworden ist. So begreiflich das erscheint, so sehr ist doch gerade Mozart gegenüber vor der Verkennung der Ursachen zu warnen, auf denen diese Universalität der Wirkung beruht. Sie sind nicht zu suchen in den *formalistischen* Eigenschaften seiner Kunst, ihrer Anmut, Ausgeglichenheit, Klarheit, in dem, was wir die „Schönheit“ der Mozartschen Musik nennen. Ich hatte vordem einmal Schönheit definiert als die Richtigkeit in sich selbst, die Komponenten dieser Schönheit aber wechseln. Die besondere Schönheit der Kunst Mozarts erkennen wir als Gestaltwerden eines Menschentumes von höchster Freiheit und Ursprünglichkeit, eines Menschentumes jenseits aller Schranken der Konventionen und Vorurteile, als idealistischer Verklärung der Natur und des Menschen, des Geschöpfes und Herren dieser Natur.

XV.

BEETHOVEN

Man hat zuweilen Mozart mit Raffael, Beethoven mit Michelangelo verglichen, um die Verschiedenheit des Ausgewogenen und des Titanischen zu kennzeichnen. Man hat auch Parallelen gezogen zwischen Mozart und Goethe auf der einen, Beethoven und Schiller auf der anderen Seite, um so die naiv naturhaften und die sentimentalisch gedanklichen Künstler einander gegenüberzustellen. Solche Vergleiche können anregend und klärend wirken, wenn man sie nicht zu weit führt. Mir scheinen die genannten Parallelen im ganzen mehr äußerliche als eigentlich wesenhafte Übereinstimmungen zu treffen. Ich finde in der gesamten Kunstgeschichte nur eine einzige Erscheinung, die mit Beethoven als Künstlertyp in Beziehung zu setzen ist, das ist Rembrandt. Hier ist der gleiche magische Reiz dessen, was wir als *Ausdrucksgewalt* empfinden und was sich als Wirkung des Pathos der Ergriffenheit, der tiefen inneren Bewegung, der Erhabenheit äußert. Hier ist auch bei aller Verschiedenheit in der Materie der Künste die gleiche Art des Gestaltungsmittels: der *Dynamik*, bei Rembrandt des Lichtes, bei Beethoven des Klanges. Hier ist schließlich die gleiche beispiellose *Ökonomie* der künstlerischen Kraft, die absolute Beherrschung der Gefühlsdynamik durch den Gestalter, die unantastbare Majestät des Künstlers, der sich nie an sein Objekt ver-

liert, sondern — auch in der scheinbar äußersten Ekstase — stets der klar beherrschende Meister bleibt. Ich führe den Vergleich Beethoven—Rembrandt nicht an, um den erwähnten Parallelen noch eine neue, ebenfalls nur bedingungsweise zutreffende beizufügen. Aber wenn wir schon Parallelen ziehen wollen, so scheint mir diese die einzige zu sein, die das Wesenhafte erfaßt.

Mit Beethoven tritt die musikalische Klassik des 18. Jahrhunderts in ihr Barock-Stadium. Verstehen wir als „klassisch“ die Ausgewogenheit aller Elemente des Kunstwerkes, die Bändigung des Subjektivistischen durch die Kraft der Form, die Typisierung eines Besonderen zum Allgemeingültigen, so zeigt jedes Barock das Streben nach Ausbuchtung der Linien, nach Sprengung von innen her, nach bewußter Hervorhebung der Gegensätze von Spannung und Entladung. Damit stellt sich das Streben nach Betonung dessen ein, was wir als Ausdruck bezeichnen. Die geschweifte Linie, die vor- und zurückspringende Formgebung, das Quellende, Zuckende, dauernd Bewegte der Barockformen jedes Kunststiles läßt sich zusammengefaßt kennzeichnen als Kundgebung eines Ausdruckswillens, der sich als solcher darstellen will. In der Musik ist diese Art der Stilisierung zu charakterisieren als Stil des *Espressivo*. Mit ihm tritt die Persönlichkeit in unumschränkter Subjektivität auf den Plan. Nicht mehr der Mensch als solcher, sondern das einzelne Individuum mit allen besonderen Bedingungen seines Wesens wird zum Gegenstand der Betrachtung und Behandlung sowohl der Wissenschaften als der Künste, es wird zum *Objekt* des geistigen Lebens überhaupt. Eine solche Individualität ist Beethoven. Nur auf sich ruhend, nur aus sich wachsend, erfaßt er alles Geschehen im Spiegel des eigenen Schauens und Fühlens.

Er wird nicht so durch äußere Schicksalsfügung. Er *ist* so von dem Augenblick an, da er in die Welt tritt. Alles, was er erlebt, kann nur dazu dienen, dieses ihm eingeborene Bewußtsein des eigenen Selbst zu festigen und zu steigern.

Beethoven wurde 1770 geboren. Er erlebte das Schauspiel der Französischen Revolution, das bei Mozart erst in die letzten Lebensjahre fiel, als etwa zwanzigjähriger Mensch. Er erlebte es und seine Nachwirkungen in unmittelbarer Nähe, in Bonn, wo er geboren und sein Vater als Sänger in der kurfürstlichen Kapelle tätig war. Was Mozart als Angelegenheit der persönlichen Welt- und Lebensanschauung galt: die Idee der Freiheit und des Rechtes der Persönlichkeit, das wurde für Beethoven zum anschaulichen Mittelpunkt welterschütternder politischer Ereignisse. Diese Ereignisse fielen in die Zeit der stärksten Aufnahmefähigkeit, wo der Charakter des Menschen die entscheidende Ausprägung empfängt: in sein Jünglingsalter. Damit war der Inhalt seines Lebens bestimmt, soweit eine Bestimmbarkeit von außen her in Frage kam. Beethoven, der kein Wunderkind von der Art Mozarts, immerhin durch seine Begabung frühzeitig aufgefallen war und Gönner gefunden hatte, zog in diesen Jahren nach Wien. Er nahm anfangs bei Haydn, später, als Haydn ihm nicht sorgfältig genug im Unterricht erschien, bei minder berühmten, aber tüchtigen Musikern Unterricht. Sein Klavierspiel erregte bald durch außergewöhnliche Kraft und technischen Glanz Aufmerksamkeit, namentlich seine Kunst des Improvisierens zeichnete ihn aus. Obwohl er eine grundandere Natur war als Mozart, rücksichtslos, trotzig, selbstbewußt, fand er doch bald den Weg in die Kreise der Aristokratie, denen er sich anpaßte, ohne sich unterzuordnen.

Äußere Sorgen blieben ihm fern, seine Kompositionen wurden begehrt vom Publikum wie von den Verlegern. Die Beziehungen zwischen diesen und den Komponisten waren nun so weit gediehen, daß der Verkauf der Werke auch entsprechende Einnahmen brachte. So hätte Beethovens Leben in Wien einen ungestörten Verlauf nehmen können, wenn sich nicht gegen sein dreißigstes Jahr Gehörstrübungen eingestellt hätten. Sie steigerten sich dauernd und führten zeitweise zu Verzweiflungsausbrüchen, wie sie namentlich das 1802 geschriebene Heiligenstädter Testament spiegelt. Beethoven war ursprünglich eine freudig kraftvolle, überströmende Lebensnatur, ein Kind des 18. Jahrhunderts, kein Melancholiker oder Pessimist. Ein solcher ist er auch nie geworden, obgleich die zunehmende Ertaubung ihm den Umgang mit Menschen erschwerte, ihn im persönlichen Verkehr reizbar und mißtrauisch machte und er namentlich durch einen an Sohnes Statt angenommenen Neffen im letzten Lebensjahrzehnt viele Kümmernisse erlitt. Materielle Sorgen in der Art wie Mozart hat Beethoven nicht erfahren. Als er im Jahre 1809 das Angebot erhielt, als Kapellmeister des Königs Jerôme nach Kassel zu gehen, taten sich drei Wiener Aristokraten zusammen, um ihm eine Rente zu sichern, damit er in Wien bliebe. Die Rente verminderte sich in den folgenden Jahren durch die Geldentwertung, Beethoven mußte um die Auszahlung des Vollbetrages prozessieren. Solche an sich aufregenden Zwischenfälle konnten indessen seine wirtschaftliche Existenz nicht ernstlich gefährden. So verbrachte Beethoven sein ganzes Leben in Wien und dessen Umgebung, nachdem Pläne zu größeren Reisen nach Italien und namentlich nach England sich des Gehörleidens wegen immer wieder zerschlagen hatten.

Sein Ansehen in Wien, in Deutschland und England war unumstritten. Niemand hätte namentlich in der zweiten Lebenshälfte Beethovens seine Bedeutung als des Ersten unter den lebenden Musikern anzuzweifeln gewagt. Während des Wiener Kongresses stand er im Mittelpunkt der musikalischen Festlichkeiten, und es ist ein Märchen, daß die späteren Kompositionen Beethovens wenig Teilnahme gefunden hätten. Die Aufführung eines neuen Werkes von Beethoven, gleichviel ob einer Sinfonie oder eines Quartettes, galt stets als Ereignis von außerordentlicher Bedeutung. Wenn bei der Erstaufführung der Neunten Sinfonie die Einnahmen unter Beethovens Erwartungen blieben, so hing dies mit Nebenumständen zusammen, die den Erfolg und künstlerischen Eindruck nicht schmälerten. Er galt als der gewaltige Meister, dem man nicht anders als in Ehrfurcht begegnete. Kein Fremder von Bedeutung hätte versäumt, Beethoven seinen Besuch zu machen, wenn nur Beethoven ihn empfangen wollte. Freundschaftliche Beziehungen verbanden ihn mit führenden Geistern, mit Goethe vor allem, dessen Genie er tief verehrte, dann mit einzelnen Dichtern der Romantik, namentlich Bettina von Arnim, Tiedge und Elise von der Recke, den österreichischen Dichtern Collin und Grillparzer. Beethoven suchte stets geistige Anregungen in der Literatur und Philosophie. Homer, Shakespeare, Ossian, aber auch die Dichtungen der Lebenden interessierten ihn lebhaft. Er schreibt einmal in einem Briefe: „Es gibt keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre. Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen. Schande für einen Künstler, der es nicht für

Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen.“

Diese Worte sind ein Selbstbildnis Beethovens und Zeugnis der ihn erfüllenden Auffassung von der Art seines Künstlertumes. Er lebte in sich, äußerlich abseits von der Welt, durch das Gehörleiden noch besonders von ihr geschieden, aber nicht als Menschenfeind und Weltverächter. Er war der große, einzige Künstler, erfüllt vom Bewußtsein seiner Majestät, aber doch ebenso der harmlosen Freude zugänglich wie dem Genuß des heiteren Vergnügens. Ein im tiefsten Sinne gütiger, liebender Mensch, war er wie Mozart, wie Haydn, wie Schiller, wie Goethe, wie Kant ein Bürger der Welt, weit hinausstrebend über Schranken der Konfessionen, der Nationen, der Rassen und der Völker. So ist er der Letzte, Jüngste aus der Reihe jener großen Erscheinungen, deren Ideen das ganze Universum und deren Liebe die ganze Menschheit umfaßte.

Beethoven starb bald nach Vollendung seines sechsundfünfzigsten Jahres im März 1827 in Wien. Er wurde mit fürstlichen Ehren begraben, anders als Mozart, dessen Beerdigung niemand beiwohnte und der in ein Massengrab kam. Mit Mozarts Werk dem Umfang nach verglichen, erscheint das Beethovens erheblich geringer, ob schon er mehr als zwanzig Jahre länger lebte. Er hat nur eine Oper geschrieben, nur 9 Sinfonien, 16 Streichquartette, 32 Klaviersonaten, Kammermusik für Klavier mit verschieden gemischter Besetzung und für Bläser, 2 Messen, 1 Oratorium, dazu Konzerte, Lieder und kleinere Werke. Die Menge des Geschaffenen ist kleiner als bei allen Vorgängern, alles einzelne aber ist ungleich *wichtiger* und *umfangreicher*. Ich hatte bei der Betrachtung der Instrumentalformen vor Haydn gesagt, diese

Formen befänden sich gleichsam in einem flüssigen Zustand, aus dem sich erst durch Haydn feste Gestaltungen herauskristallisieren. Dieser Kristallisationsprozeß setzt sich nun bei Beethoven fort in der Art einer dauernd zunehmenden *Verdichtung*. Die Musik gewinnt gleichsam ständig an spezifischem Gewicht, sie wird schwerer, fester zusammengepreßt, sie ballt sich und erzwingt dadurch wieder gewaltige Entladungen. Sie wird massiv, ein als Substanz erstarrendes Material. So drängt sie zur Monumentalität der Formgestaltung und macht den Prozeß der Formgebung selbst zu einem heftigen Ringen des Künstlers mit dem Stoff.

Der Vergleich mag den Vorgang der Kondensierung in Beethovens Art des Musizierens verdeutlichen. Andererseits ist wohl zu beachten, daß, wenn hier von einer Erstarrung der Klangsubstanz gesprochen wird, diese nur im Sinne einer verdichtenden *Intensivierung* zu verstehen ist. Alle Bewegungsenergien werden durch gewaltsame Zusammenpressung auf eine äußerste Spannung gebracht. Führen wir diesen Vorganghafte der Beethovenschen Formgebung auf sein Wesenhaftes zurück, so erkennen wir hier den Durchbruch aller rein dynamischen Kräfte. Sie stellen sich nicht mehr nur als Kräfte der melodisch harmonischen Bewegung der Töne dar. Die Bewegung zeigt sich als Hervorhebung der jähen, ungestümen Ausbrüche, der Kraft-Evolutionen, der großen leidenschaftlichen Affekte, der plötzlichen Kontraste. Der dahin zielende Ausbau der Formelemente ergab sich ebenso aus dem Wesen der harmonischen Instrumentalmusik, wie andererseits nur eine tief leidenschaftliche Natur von der Art Beethovens zu solcher Art der Formgebung gelangen konnte. Beides hängt zusammen, und mit beiden zusammen hängt ein Drittes: das

Eindringen *poetischer* Vorstellungen in die Formgestaltung. Das ist nicht so zu verstehen, als habe Beethoven sich willkürlich vorgenommen, dieses oder jenes Erlebnis musikalisch darzustellen. Der Vorgang ist vielmehr die absolut organische Weiterführung der harmonisch instrumentalen Formgestaltung. Ich sagte eben, daß die musikalische Substanz bei Beethoven eine verdichtende Zusammenpressung erfährt. In gleichem Maße intensiviert sich der Ausdruck im ganzen, der Affekt im einzelnen. Es ist ähnlich, wie wenn man ein auf eine große Wandfläche projiziertes Bild dauernd verkleinert. Die Linien und Züge werden ständig schärfer, bis sich bei einer gewissen Größe das, was zuerst nur eine allgemeine Kopftype war, als individuelles Porträt zeigt.

Der Intensivierung des Klanges entspricht die Intensivierung des Affektes, der Intensivierung des Affektes entspricht das Bewußtwerden einer ideellen Grundkonzeption. Sie weist aus dem Reich des nur Klingenden hinüber in das Reich des rein *Ideellen*. Beethoven hat nicht Musik zu vorgefaßten ideellen Konzeptionen gemacht, sondern beides hängt unlösbar zusammen. Der dynamische Bewegungstrieb, als solcher organischer Bestandteil jeder harmonischen Musik, steigert sich bei Beethoven über die allgemeinen dynamischen Antriebe hinaus zur Deutlichkeit der Idee. Die Idee ist für ihn nicht poetische Vorstellung im gegenständlich programmatischen Sinne, sie ist das *dynamische Bewegungsprinzip*. Als solches ist sie ihm unerläßlich. Er spricht sie direkt aus in den Ouvertüren, der Eroika, der Abschieds-sonate, dem Quartettsatz „Der schwer gefaßte Entschluß“ und vielen anderen Werken, oder er deutet sie nur an, wie in den *Vortragsbezeichnungen*. Dieses Überhandnehmen der Vortragsbezeichnungen bei Beethoven, die

sich in einer bis dahin unbekanntem Fülle und Reichhaltigkeit der Bedeutung bei ihm finden, ist nicht im Sinne einer technischen Anweisung zu verstehen. Die scheinbar technische Anweisung ist Hindeutung auf die ideelle Grundkonzeption.

Das alles ist eigentlich so selbstverständlich, daß man es nicht zu sagen brauchte. Trotzdem wird neuerdings der Versuch gemacht, die Bezugnahme der musikalischen auf die ideelle Konzeption bei Beethoven, also den ideellen *Wesenscharakter* seiner Musik zu leugnen. Man könnte freilich auch von der Moses-Figur des Michelangelo sagen, dies sei ein sitzender Mann, der Tafeln in der Hand, zwei Hörner auf dem Kopf und sehr energische Gesichtszüge habe. Richtiger wird es aber sein, die Idee „Moses“ als unveräußerlich organischen Bestandteil dieses Werkes zu erkennen, die wir nicht fortdenken können, ohne dem Werk Gewalt zu tun. Ebenso wenig können wir die Idee bei Beethoven fortdenken, ohne sein Wesen zu entstellen. Er ist *Ideen-Musiker*, denn die Idee ist *formbildende* Kraft für ihn, sie ist sein dynamisches Gestaltungsprinzip. In der Hinwendung zur Idee liegt die Bedingung seines Schaffens, liegt die Ermöglichung der Weiterbildung des harmonischen Klangorganismus. In der Bezugnahme auf die Idee liegt Beethovens innere Verwandtschaft zu Schiller und Kant begründet. Sie waren Ideenmenschen gleich ihm, nur anderen Schaffensgebieten zugewandt. In der besonderen Art der Ideen aber ist er der große Sohn einer großen Zeit des Ideentums. Es ist die Zeit der Götter und Heroen des Idealismus, eine Zeit, die in sich den Glauben trug an den Menschen als Geisteswesen, an Freiheit und Brüderlichkeit, an der Freude schönen Götterfunken, an den ewigen Frieden und das Glück der Menschheit.

Mögen wir heut über alles das denken, wie wir wollen: es war einmal da, es war da in der Wirklichkeit des Ideenlebens jener Menschen. Das müssen wir begreifen, wenn wir über sie reden, sie uns nahe bringen wollen. Wir werden dann auch begreifen, daß und warum in der Musik gerade die Instrumentalkunst harmonischen Wesens zur Künlerin einer solchen Ideenkunst wurde. Niemals wäre hierfür die singende Menschenstimme geeignet gewesen in ihrer unlöslichen Bindung an den körperlichen Organismus, an die Geschlechtlichkeit des Klanges und an die Sprache. Das Instrument kennt keinen Geschlechtscharakter, es ist frei von der Bindung an das Wort und den Sprachlaut. Der Instrumentalklang ist daher *abstraktionsfähig*, er hat zudem eine Mannigfaltigkeit der Bewegungsmöglichkeiten, die der Menschenstimme unerreichbar bleiben.

Daher ist Beethoven, ähnlich wie Haydn, in überwiegendem Maße *Instrumentalkomponist*. Seine Vokalwerke stehen vollständig unter der Einwirkung des instrumentalen Empfindens, sie betonen außerdem die Mitwirkung des Instrumentalapparates in vordem nicht üblicher Weise. Seine einzige Oper „Fidelio“ ist schon in stofflicher Beziehung eine Ideen-Oper, eine Feier der sich aufopfernden Liebe, der Befreiung. Der ideellen Bedeutung seiner Sinfonien, Sonaten, Kammermusikwerke werden wir uns nie entziehen können, es sei denn, wir hörten sie nicht. Was Beethoven geschrieben hat, ist fast alles noch lebendig für uns und unmittelbarer Besitz. Es hat dem Musikleben des ganzen nachfolgenden Jahrhunderts das Gepräge gegeben. Die Sinfonie Beethovens ist der Kern, um den sich die Einrichtung ständiger öffentlicher Orchesterkonzerte in der ganzen Welt bildet. Das öffentliche Konzert war bis dahin nur eine gelegentliche

Ausnahme, denn der Begriff einer Kunstöffentlichkeit im heutigen Sinne war nicht bekannt. Wo Musik in großem Rahmen geboten wurde, diente sie irgendeinem Zwecke, dem Gottesdienst, wie bei Bach, der gesellschaftlichen Unterhaltung, wie bei Haydn. Die öffentliche Oper war namentlich in Deutschland erst im Entstehen, aber auch hier diente die Musik der Bühne.

Nun aber kam Musik ganz um ihrer *selbst* willen, Musik, die nur aufgeführt und gehört wurde der Musik wegen. Das wäre nie möglich geworden, wenn diese Musik nicht etwas in sich getragen hätte, was ihr eine Daseinsberechtigung außerhalb des nur Klingenden gab: ihre ideelle Kraft. Sie ist keineswegs eine Eigenschaft jeder, wohl aber die besondere Eigenheit gerade *dieser* Musik. Aus dieser vereinigenden ideellen Kraft bildete sich die neue Gemeinschaft, die Öffentlichkeit. Insofern ist Beethovens Musik, obschon der Form nach weltlich profan, doch im Kerne ihres Wesens anzusehen als eine *kultische* Musik. Als solcher wohnt ihr eine ähnlich unitarisierende Wirkung inne, wie sie einst, im ersten christlichen Jahrtausend, der Gregorianische Choral, wie sie dann später noch einmal die Kunst der Niederländer und schließlich, im 17. Jahrhundert, die italienische Oper geübt hatte.

Diese Musik, an die ganze *Menschheit* gerichtet, umfaßt aus der tiefen Kraft ihrer Menschlichkeit auch wirklich die ganze Menschheit. Sie schließt alles in sich, was bisher auf musikalischem Gebiet geschaffen worden war, Volkskunst und Kirchenkunst, geselliges Unterhaltungsspiel und Oper. Sie ist die Kunst der *Aufklärung* im weitesten Sinne: Kunst, die jeden konventionellen Autoritätsglauben kritisch durchsichtet und nur noch das Gesetz anerkennt, das der Mensch in der eigenen Brust

trägt. Diese Kunst, diese Musik wird nun zur neuen Religion, zur Religion der Idee, der Idee des großen freien Menschentumes. Unter dem Bogen dieser Idee faßt sie die Musik des gesamten 18. Jahrhunderts in eines zusammen: als Musik Bachs und Händels, Glucks und Haydns, Mozarts und Beethovens.

XVI.

DIE FRÜHROMANTIK. WEBER, SCHUBERT

Die Zeit der deutschen Klassiker ist die bisher letzte Zeit einer kultisch unitarisierenden Kunst. Mit dem Tode Goethes und Beethovens ist diese Zeit vorbei. Es zeigt sich nun die gleiche Erscheinung wie in früheren Fällen: die Auseinanderspaltung des bisher Verbundenen in nationale Gruppen, die Betonung nicht mehr des menschlich Gemeinsamen, sondern des national Verschiedenartigen. Man nennt diese neue geistige Grundeinstellung *Romantik*. Sie steigert das Subjektivistische des klassischen Idealismus zur ausschließlichen Hervorhebung des im materiellen Sinne Einmaligen der Individualität. In der Kundgebung aller Momente, die gerade das zufällig Persönliche des Individuums bestimmen, liegt der Grundwille dieser Kunst. Das Einmalige, ganz Besondere ist der Ausgangspunkt, als Ziel aber erscheint die Illusion, alles andere nach dem Musterbilde dieses Einmaligen umzuprägen. Aus der Unmöglichkeit der Verwirklichung solcher Illusion ergibt sich die tragisch pessimistische Grundstimmung dieser Zeit. Aufwühlende Leidenschaftlichkeit der Konflikte, Unbefriedigtsein gegenüber dem Leben, Resignation und Weltflucht, Zurückziehen in die Einsamkeit des Einen sind die allen Erscheinungen gemeinsamen Kennzeichen. Auf ihre Ursachen hin betrachtet, erweisen sie sich als Mittel zu neuer Steigerung der dynamischen Impulse durch kritischen *Intellektualismus* und *Psychologismus*.

In der Wendung zur psychologisierenden und damit intellektualisierenden Kunstgestaltung lag der neue Schaffensanreiz, lag der neue Bewegungsimpuls.

Symptomatisch gesehen ist das Auseinanderfallen der durch den kultischen Idealismus gebundenen Kräfte zur nationalen Individual-Romantik die Parallel-Erscheinung zu früheren ähnlichen Vorgängen. Gleichwohl überrascht diesmal die katastrophale *Schnelligkeit* des Zerfalls. Das Fehlen jeglichen Widerstandes zeigt, daß die Religion der Aufklärung, die Religion der Idee in noch stärkerem Sinne Menschenwerk war als die kirchliche Religion. Lediglich auf den Geist gegründet, entbehrte sie der zusammenhaltenden Kraft des Leibes, wie ihn die Kirche in den Dogmen hat. Dieser Dogmenleib der kirchlichen Religionen kann zur Überstehung geistiger Krisen helfen und dann wieder neue Kraft erlangen. Die Religion der Idee mußte in dem Augenblick zugrunde gehen, in dem der Geist selbst versagte. Dieser Prozeß vollzieht sich von der neuen Jahrhundertwende an. Er setzt ein schon zu Lebzeiten Schillers und nimmt während des ersten Vierteljahrhunderts derart schnellen Verlauf, daß Goethe und Beethoven fast wie fossile Überreste des 18. Jahrhunderts in das 19. hineinragen. Bei ihrem Tode ist die Romantik unumstrittene Alleinherrscherin.

Gewiß tragen sowohl Goethe als auch Schiller und Mozart, sogar Gluck und Haydn bereits Elemente romantischer Prägung in sich. Die Klassik ist die Mutter der Romantik, also *muß* sie diese in sich enthalten. Am deutlichsten erkennen wir bei Beethoven die Wegweiser zur Romantik: den rücksichtslosen Individualismus, die Betonung der ideellen Symbolik der Musik, ihrer Ausdrucksbedeutung, also aller dynamischen Werte. Aber

alle diese Mittel dienen der überpersönlichen vereinheitlichenden Idee. Die Hervorhebung des Besonderen bleibt niemals Selbstzweck, sondern leitet hinauf in das Allgemeine. In dieser Beziehung ist der Aufbau der Neunten Sinfonie mit der Krönung durch den Hymnus an die Freude ein Muster klassischer Kunstgesinnung, die Auflösung der Ich-Romantik in den Menschheitsbegriff. Der romantische Komponist hätte an die Vordersätze dieser Sinfonie nicht einen Chor an die Freude, sondern eine Ich-Verklärung angeschlossen. Insofern trifft Goethes Wort ebenso auf Beethoven zu wie auf ihn selbst: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.“ Goethe lehnt hier eine Unterscheidung von klassisch und romantisch im Sinne von *Stilarten* ab. Er sieht die Merkmale des Romantischen im Hervordrängen der *pathologischen* Momente, die er als schwächlich und krank bezeichnet. Die gesamte Kunst des 19. Jahrhunderts aber hat aus diesem Hervordrängen des Pathologischen, des subjektiv Auffallenden besondere Anregungen gewonnen. So bedeutet Goethes Definition doch eine generelle Unterscheidung von Kunststilen, wie er als klassisch empfindender Künstler sie sehen mußte.

Es ist für uns Heutige schwierig, über diese Kunst des 19. Jahrhunderts zu sprechen. Wir sind gegenwärtig wieder auf einem Punkt angelangt, wo wir den pathologischen Grundzug, den Goethe als Wesenskennzeichen des Romantischen nahm, ähnlich deutlich und mit dem nämlichen inneren Widerspruch empfinden wie er. Das

war während des 19. Jahrhunderts nicht der Fall. Man empfand im Gegenteil das Pathologische als unerläßliche Voraussetzung des Kunstwerkes. Indem wir heut uns davon abwenden, indem wir aus der Übersteigerung des Subjektivismus wieder zu typisierenden Grundformen zurückstreben, müssen wir unvermeidlich in eine *kritische* Einstellung gegenüber dem 19. Jahrhundert gelangen. Es ist dies die Kritik der Söhne gegenüber den Vätern. Sie ergibt sich notwendig aus der unmittelbaren Aufeinanderfolge zweier Zeitalter, sie ist berechtigt, indem sie dem Sinn nach auf dem Trieb zu produktivem Weiterleben beruht, also nichts absichtlich Herabsetzendes hat. Aber die Gefahr liegt nahe, daß wir durch die oppositionelle Grundeinstellung dahin gedrängt werden, diese Zeit und ihre Menschen weniger objektiv zu sehen als frühere Zeiten. Ähnlich hat die Generation nach 1750 aus an sich begreiflichem Widerspruch gegen den kontrapunktischen Stil Bach und Händel nicht voll gewürdigt, und ähnlich hat man um das Jahr 1600, als die harmonische Melodik aufkam, die Meister der Polyphonie sehr kritisch behandelt.

Solche Opposition ist also erklärlich und menschlich verzeihlich, aber doch objektiv falsch, und wir müssen uns der hier bestehenden Gefahr für unsere Betrachtung bewußt werden. Das 19. Jahrhundert ist unser Vater, erkennen wir das 18. als den Großvater, so werden wir sagen, daß uns der Großvater sympathischer sei als der Vater. Unsere Kinder werden vielleicht anders darüber denken. Sie werden das, was wir den pathologischen Zug der Romantik nennen, nicht mehr so schroff empfinden, erscheint doch schon uns Heutigen ein Werk wie Wagners „Tristan“ bereits sehr klar, durchsichtig und formal geglättet. Auch in dieser Beziehung ändert sich das Emp-

finden, wir sahen das schon an der Erscheinung Mozarts. Was ursprünglich wild und regellos wirkte, gilt ein Jahrhundert später als anmutvoll und kunstreich ausgeglichen. So weit sind wir dem 19. Jahrhundert gegenüber bisher nicht gelangt, wir stehen noch immer in der Auseinandersetzung mit ihm. Darum möchte ich hier ein spezialisiertes Eingehen vermeiden. Es müßte notwendig zu spezialisierter Kritik führen.

Ich werde deshalb die fünf letzten Vorlesungen so ordnen, daß ich in den ersten vier nur einen allgemeinen Überblick gebe über die Hauptströmungen der Romantik bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts und in der letzten den ungefähren Stand der Gegenwart charakterisiere.

Im Beginn der Vorlesungen hatte ich zwei Arten der Musik unterschieden: *kultische* und *profane*. Eine von beiden dominiert stets, die kultische Musik in Zeiten geistiger Gemeinschaftsbildung, die profane Musik in Zeiten geistiger Zersplitterung. Das 19. Jahrhundert ist eine Zeit der Zersplitterung auf allen Gebieten. Es ist eine religionslose, richtiger unreligiöse Zeit, also ist es eine Zeit der Profanmusik. Kirchenmusik gibt es, aber sie ist profaner Natur. Weder Kirche noch Philosophie vermögen eine Gemeinschaft zu schaffen. An ihre Stelle tritt eine imaginäre, geistig kaum definierbare Erscheinung: die *Öffentlichkeit*. Die Öffentlichkeit, dieser lediglich zweckhaft bestimmte Gemeinschaftsbegriff, schafft zwei Tribünen der Musik: *Theater* und *Konzert*. Sie sind die beiden Einrichtungen, für die der Künstler des 19. Jahrhunderts im Dienste der Öffentlichkeit schafft. Andere Wirkungsstätten produktiver Art gibt es für ihn nicht mehr. Die gesamte Musik des 19. Jahrhunderts ist also Profanmusik und als solche entweder Theater- oder Konzertmusik. Der Künstler hat die Möglichkeit, kul-

tische Instinkte in seinen theatermäßigen oder konzertmäßigen Produktionen wachzurufen und zu verwenden. Aber sie bleiben an diesen Rahmen gebunden, theaterhafte oder konzerthafte Profanmusik in kultischer Manier.

Beide Kunstgattungen erhalten ihre besondere Ausprägung durch die besonderen Schöpfer-Individualitäten. Dieses Angewiesensein auf das *Exzeptionelle* der Persönlichkeit bestimmt nun auch den Charakter des musikalischen Stiles. Die Romantik im ganzen wurde gekennzeichnet als Zersetzungserscheinung, die sich bis zur pathologisch gerichteten Individual-Psychologie steigert und in ihren weltanschaulichen Bekundungen eine Individual-Ethik neben die andere stellt. An der Musik der Romantik zeigt sich der entsprechende Vorgang. Der harmonische Komplex zerspaltet sich in gleichem Maße, wie es die Neigung zum Intellektualismus und Psychologismus mit sich bringt. Der Akkord wird gleichsam atomisiert, die Bewegungselemente werden feingliedriger, sie verästeln sich. Die Tendenz zum Auseinanderfallen, zur peripherischen Auseinanderstreuung tritt immer bewußter an Stelle der zentralischen Vereinheitlichung. Diese Tendenz äußert sich innerhalb des musikalischen Organismus als Neigung zur Zerspaltung der Harmonik in *modulatorische* Brechungen, als Eindringen der *Chromatik* in die Melodik und als Neigung zu entsprechender Zerlegung des *Klangkolorits*. Damit wird die Melodie selbst zu nur einer Teilerscheinung der harmonischen Bewegung in Klang und Farbe. Waren bei Bach und Händel die Bässe, bei den späteren Klassikern die Melodie führend, so konzentriert sich die Antriebskraft jetzt auf die Mittelstimmen. Die Harmonie bricht gleichsam von innen her auf, sie wird gesprengt. Nicht nur die Melodie als Eigenerscheinung wird in diesen Wirbel der rein

modulatorisch bestimmten Farbklänge mitgerissen, auch die Bedeutung der Bässe als der tonalen Stützpunkte geht verloren. Akkordische *Modulation* und Wechselspiel der *Klangfarben* werden jetzt die Objekte der musikalischen Formgestaltung. Damit treten in den Vordergrund des künstlerischen Interesses die Harmonik im Sinne ständigen Fluktuiierens der Zusammenklänge und das Orchester als Zusammenfassung aller verfügbaren Klangfarben. Auf dem Ausbau beider Erscheinungen innerhalb der Konzert- und Opernformen beruht die produktive Hauptarbeit des 19. Jahrhunderts.

Ich hatte gesagt, daß die Erscheinungen Beethovens und Goethes wie fossile Überreste des 18. Jahrhunderts in das 19. hinüberraagen. Beide sind gleichsam die gewaltigen Klammern, die das 18. und 19. Jahrhundert aneinanderheften, Klassik und Romantik zusammenfassen. Wirklich vollzog sich das Aufblühen der musikalischen Romantik geradeso unmittelbar unter den Augen Beethovens wie das der literarischen Romantik unter den Augen Goethes. Als Beethoven starb, hatte Spohr bereits seine berühmtesten Opern „Faust“ und „Jessonda“ geschrieben, Mendelssohn seine „Sommernachtstraum“-Ouvertüre, Marschner stand unmittelbar vor der Komposition seines „Vampyr“ und „Templer“, Berlioz arbeitete an seiner Phantastischen Sinfonie. Von den beiden führenden Persönlichkeiten der Frühromantik aber war *Carl Maria von Weber* als Vierzigjähriger bereits ein Jahr vor Beethoven gestorben, und *Franz Schubert*, elf Jahre jünger als Weber, überlebte Beethoven nur um ein Jahr. Man kann also sagen, daß die beiden ersten großen Meister der Romantik auf dem Gebiet der Oper und des Konzertes ihr Lebenswerk zu gleicher Zeit wie Beethoven das seine zum Abschluß gebracht hatten,

während die Nachfolgenden bei Beethovens Tode unmittelbar vor dem Höhepunkt ihres Schaffens standen.

Sprechen wir von Weber, so denken wir zunächst nur an seinen „Freischütz“. Das ist im biographischen Sinne natürlich nicht richtig. Weber hat noch eine Anzahl anderer Opern geschrieben, von denen „Euryanthe“ und „Oberon“ bis zur Gegenwart im Spielplan erscheinen. Er hat ferner eine beträchtliche Anzahl von Instrumentalwerken geschaffen, namentlich für den eigenen Gebrauch als Klaviervirtuose, außerdem sind einige seiner Lieder, besonders „Lützows wilde verwegene Jagd“ Volksgut geworden. Trotzdem ist für die Nachwelt der „Freischütz“ das Werk Webers. Es nimmt eine Sonderstellung ein in der gesamten deutschen Opernliteratur. Hier sind nicht nur alle Vorzüge Webers am glücklichsten betont, alle Schwächen am wenigsten bemerkbar. Die Schöpfung dieses Werkes bedeutet mehr als eine Opernkomposition, sie ist die große *kulturelle* Tat Webers. Trotz „Entführung“, „Zauberflöte“ und „Fidelio“ ist „Freischütz“ die erste *deutsche* Oper, deutsch in dem neuen national verengenden, zugleich aber auch national befruchtenden Sinne der jungen Romantik, der nun anbrechenden neuen Zeit. „Freischütz“ war nicht nur eine Oper in deutscher Sprache, er war eine deutsche *Volksooper*. Sein stofflicher Inhalt war eine Gestaltung des innersten Fühlens dieses Volkes in seiner Besonderheit, seine musikalische Form ging zurück auf die deutsche Form des Singspieles und war der Hauptsache nach eine Apotheose des Volksliedes oder doch des volkstonmäßigen Liedes. Hieraus, nicht aus einer überragenden künstlerischen Qualität Webers, ergab sich der in seiner aufrüttelnden Wirkung heut kaum noch vorstellbare Erfolg des Freischütz. Mit ihm war für die deutsche Öffentlichkeit der Sieg der

nationalen Oper entschieden. Der „Freischütz“ war der Sturmbock, mit dem in Berlin die Herrschaft des fremdländischen Generalmusikdirektors Spontini, in Dresden die der italienischen Oper erschüttert wurde. Die elementare Volkstümlichkeit des Werkes beruht auf der Natürlichkeit und Einfachheit der Melodik sowie der Mischung heiterer, gefühlvoller und phantastischer Vorstellungen im Text. Besonderen musikalischen Charakter erhielt es durch die pittoreske Behandlung des orchestralen Kolorites namentlich in den Wirkungen der Holzbläser und Hörner, die Gegenüberstellung der schmucklos geführten Einzelstimmen mit den Männerchören der Jäger, dem Jungfernkranz-Gesang der Mädchen. Mit den lyrisch schwärmerischen Gesangstypen der Agathe und des Max, der schelmischen Erscheinung des Ännchen, den dämonischen Figuren des Kaspar und des Samiel, mit den szenischen Motiven des Schützenfestes in der Dorfschenke, der Wolfsschlucht, des Waldes bei Nacht und bei Tage — mit alledem war der Grundtypus der deutschen Oper geschaffen. Jeder Deutsche von Stadt und von Land fand hier den zauberhaften Reflex des eigenen Innenlebens. Das Spezifische des deutschen Charakters war in einer Vollkommenheit erfaßt wie ähnlich der italienische in Rossinis „Barbier“ und der französische in Bizets „Carmen“. Damit war die nationalromantische Oper geschaffen und eigentlich auch abgeschlossen. Weber selbst hat diesen Kreis niemals zu überschreiten vermocht. Was nach ihm kam, hat entweder, wie Spohr und Marschner, nur Einzelheiten schärfer durchgebildet oder, wie Wagner, Erweiterungen nach einer neuen Seite hin vorgenommen.

Wie Weber die deutsche romantische Oper, so hat *Schubert* die deutsche romantische *Konzertmusik* ge-

schaffen. Er lebte als Schulmeister und Musiklehrer unmittelbar unter dem Riesenschatten Beethovens in Wien. Dieser Nähe wegen ist er namentlich als Instrumentalmusiker den Zeitgenossen wie den Nachfolgenden anfangs kaum erkennbar geworden. Sein Ruhm gründete sich zunächst auf eine Schaffensgattung, die bisher verhältnismäßig wenig gepflegt worden war: das *Lied*. Kann man sagen, daß die deutsche romantische Oper als solche eigentlich niemals über den „Freischütz“ hinausgekommen ist, so gilt ähnliches in bezug auf Schuberts Lieder. In der Form des geistlichen, des geselligen und unterhaltenden Liedes hat diese Gattung einen Stammbaum aufzuweisen, der zurückreicht bis auf die deutschen Minnesänger. Das Lied als Musikstück setzte naturgemäß das gedichtete Lied voraus, es war also an das Niveau der Literatur gebunden. In dieser Beziehung, nämlich als *Helperin* der Dichtung, ist vor und neben Schubert namentlich die Berliner Schule mit Peter Abraham Schulz, Reichardt und Zelter beachtenswert. Das *romantische Lied* aber als eigene Musikschöpfung gewissermaßen außerhalb des Gedichtes setzte jene Subjektivierung des musikalischen Ausdruckes voraus, wie sie erst die nachklassische Zeit brachte. Dieses Lied ist eigentlich die selbständigste, eigentümlichste und großartigste Schöpfung der Romantik. Hier trafen alle besonderen Schaffensbedingungen der Romantik auf eine Formgattung, die erst durch Erfüllung dieser Bedingungen zur Kunstform großen Stiles erwachsen konnte. Gerade die gesteigerte Subjektivität in all ihren Auswirkungen fand im Lied als unmittelbarer Persönlichkeitskundgebung ihr vollkommenes Gestaltungsideal. Hatten die Klassiker dem Liede ihr Interesse nur episodisch zugewandt, so war es die erste große Tat des ersten

großen Romantikers, die neue Kunst des Ich-Ausdruckes an der Form des Liedes zu erweisen.

Auch als *Instrumentalkomponist* hat Franz Schubert das Schaffen des neuen Jahrhunderts in den Hauptzügen bestimmt. Seine Sinfonien, seine Kammermusik, seine Klavierwerke stehen nur dem Schein nach auf gleichem Boden wie Beethovens Werke. Maßgebend für ihre Struktur werden die beiden Grundmerkmale der romantischen Kunst: die harmonisch *modulatorische* Innenbewegung und die Hervorhebung des *koloristischen* Empfindens. Beide lockern das strenge organische Gefüge der Beethovenschen Klangorganik und lösen die ideelle Einheit der Gestaltung auf in die Vielheit der Episoden, der phantastischen Bilder, des romantischen Traumspieles. Der monumentale Totalkomplex der Form Beethovens wird erweicht, er fällt in lyrische Einzelheiten auseinander. An Stelle der Wucht der einen Idee tritt jetzt der Reiz der Mannigfaltigkeit, des Gleitens und Wechsels der Erscheinungen, der romantischen Gesichte, der Visionen. So zerfließt das Bild der Heroenzeit. Der einzelne Mensch mit seinen besonderen Schmerzen und Freuden tritt allein der Welt gegenüber, die Kunst wird ihm zum Mittler seines Daseinsgefühles: sie wird *Erlebniskünderin*.

XVII.

NATIONALE ROMANTIK IN KONZERT UND OPER

Die Bezeichnung der romantischen Musik als *Erlebniskünderin* ist nicht so zu verstehen, als hätten die Künstler der Romantik Erlebnisse gehabt wie keine anderen zuvor, und als stellten sie diese Erlebnisse nun in ihrer Kunst unmittelbar dar. Wir dürfen annehmen, daß das Erleben für alle Menschen aller Zeiten stets gleich ist. Modifikationen bedeuten nur Modifikationen der Erlebnisformen, wie sie durch die Verschiedenartigkeit der Kulturen ausgeprägt werden. Anders ist es mit der Bedeutung des Erlebnisses für die künstlerische *Gestaltung*. Eine Kultur, die das Einzelwesen lediglich als vorübergehende Erscheinung erkennt, muß naturgemäß die Erlebnisse dieses einzelnen geringschätzen und sie nur als Mittel zur Erfassung des Ganzen betrachten. Eine Kultur, die umgekehrt das Ganze aus dem einzelnen erfaßt, muß auf Steigerung der Erlebnisfähigkeit dieses Individuums gerichtet sein. Sie muß die Erlebnisse an sich wichtig nehmen, denn diese sind der Spiegel, aus dem Welt und Leben allen anderen erkennbar werden. Also nicht das Erlebnis an sich ist neu, sondern die Bedeutung, die man ihm beilegt.

Die landläufige Meinung von der Kunst als *Erlebniskünderin* geht nun dahin, der Künstler habe irgendein menschliches Erlebnis, eine Liebe oder einen Schmerz, und er gewinne daraus die Idee zu einem Kunstwerk. Goethes Wort: „Und wenn der Mensch in seiner Qual

verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide“ scheint diese Auffassung zu bestätigen, und Heines „Aus meinen großen Schmerzen mach’ ich die kleinen Lieder“ legt die gleiche Deutung nahe. Wir müssen uns hüten, diese Äußerungen im eben genannten Sinne zu verstehen, das wäre eine Verwechslung von Erlebnisursache und Erlebniszweck. Nicht das Werk wächst aus dem Erlebnis, sondern der Wille zum Werk *erzwingt* sich das hierfür erforderliche Erlebnis. Das Schaffen des Künstlers ist nicht Ergebnis zufälliger äußerer Umstände. Der Schaffenswille als solcher ist stets das Primäre. Die neue Einstellung auf die Wichtigkeit des Individualerlebnisses aber zwingt nun auch das Leben in den Dienst der Kunst. Der Künstler muß sich besondere Konstellationen des Leidens oder der Freuden oder der abenteuerlichen Schicksale schaffen, weil er ihrer *bedarf*, um das in ihm schlummernde Werk an den Tag bringen zu können. Ein Bach bedurfte dieser unmittelbaren Einbeziehung des Erlebens nicht. Er konnte das äußere Dasein eines braven Bürgers führen, ohne daß dies seiner Kunst Schaden gebracht hätte. In gleichem Maße, wie sich die Subjektivierung des Kunstschaffens steigert, wird das persönliche Schicksal des Künstlers in den Formungsprozeß *miteinbezogen*. Bei Mozart und Beethoven bereits zeigt sich das Überwirken des ideellen Wesens ihrer Kunst auf ihr Leben, bei den Romantikern führt der ausschließlich herrschende Subjektivismus gewissermaßen zum Umschlag ins Extrem. Die menschliche Persönlichkeit wird vollständig hineingerissen in den künstlerischen Gestaltungsprozeß. Sie hört gleichsam auf, überhaupt noch ein Eigendasein zu führen, sie wird selbst *Objekt* der Kunst.

Damit ist ein neues Merkmal der Romantik gegeben:

sie führt durch die Übersteigerung der Subjektivität zur Aufhebung des realen Menschentums, sie wird zu einer *schauspielerhaft* bedingten Kunst. Indem sie den Menschen nur noch als Mittel betrachtet, um zur Kunst zu gelangen, indem sie dem dämonischen Zwang des künstlerischen Gestaltungstriebes Herrschaft einräumt über das Leben selbst, opfert sie den Eigenwert dieses Lebens. So gelangt die Romantik zu einer *Überschätzung* der Kunst. Diese erscheint nicht mehr als Mittel der Daseinserhöhung, nicht mehr als Bringerin der Freude und des gesteigerten Lebensbewußtseins. Die Kunst wird zum Selbstzweck, zur Gesetzgeberin, zum Quell der Erkenntnis, zur Religion.

Das gilt in verschiedenartigen Abstufungen für alle Romantiker. Auch der nationalisierende Zug der romantischen Kunst hängt mit diesem Drang zur erlebnishaften Gestaltung zusammen. In den nationalen Eigenheiten lag das erste, nächstgegebene Mittel der subjektiven Ausdrucksbereicherung. Wir sehen daher, wie sich die Musik des 19. Jahrhunderts in zunehmendem Maße in nationale Schulen aufteilt. Die führenden Nationen während der ersten Jahrhunderthälfte sind Deutsche, Franzosen, Italiener. In der zweiten Jahrhunderthälfte spalten sich neu ab die Skandinavier, die Russen, die Tschechen, die Engländer, die Spanier, die Amerikaner, bis schließlich eine sich immer weiter verästelnde Aufteilung erfolgt. Sie entspricht den politischen Geschehnissen und wirkt bis in die Gegenwart. Schon diese Mannigfaltigkeit macht ein Eingehen auf das einzelne hier unmöglich. Es kann daher nur versucht werden, die Grundströmungen anzudeuten und einige Erscheinungen außergewöhnlicher Art hervorzuheben.

Ich hatte Oper und Konzert als die beiden formalen

Grundtypen der romantischen Musik bezeichnet, Weber und Schubert als die ersten deutschen Vertreter beider Formgebiete. Neben und unmittelbar nach ihnen tritt in Deutschland, in Frankreich und in Italien eine Reihe verwandter Erscheinungen hervor. Verschieden voneinander, stimmen sie überein im Abweichen von der unitarisierenden Zielsetzung der klassischen Kunst, in der Betonung des nationalen Eigencharakters. Er äußert sich auf dem Gebiet der Oper, wie schon der „Freischütz“ zeigte, bereits in der Wahl und Behandlungsart des Stoffes. In der Konzertmusik konnte abgesehen vom Lied, das eine vorwiegend deutsche Kunstform blieb, der Nationalcharakter im rein Stofflichen nicht so auffallend hervortreten. Er äußert sich hier in Eigenwilligkeiten der formalen Gestaltung sowie der Durchbildung des instrumentalen Ausdrucks, also der Instrumentalkultur überhaupt. Diese war im besonderen Angelegenheit des *Virtuosentums*. Es treten auf deutsche, französische, polnische, spanische, belgische, norwegische, englische, italienische Virtuosen, fast alle entweder der Geige oder dem Klavier zugewandt. Unter diesen Virtuosen sind zwei, deren Erscheinen weittragende geschichtliche Wirkung geübt hat: *Paganini* und *Liszt*.

Wir sind heute geneigt, die kulturelle Bedeutung des *Virtuosentums* zu unterschätzen, weil wir es nur noch als reproduktive Tätigkeit kennen. Echtes *Virtuosentum* aber, wie es in *Paganini* und *Liszt* lebendig war, ist schöpferisch. Es ist Kundgebung *improvisatorischen* Formens, das seine Wirkung auf den einen Augenblick der Vorführung konzentriert und dabei alle Reize des instrumentalen Klanges entfaltet. In der phantasievollen Enthüllung dieser Reize liegt der Zauber der virtuosen Darbietung, ihre magische Wirkung auf die Hörer. Die

Fertigkeit als solche ist Nebensache, sie kommt erst zum Bewußtsein, wenn der Virtuose nicht mehr improvisiert, sondern an einem gegebenen Muster seine Künste zeigt. Wenn heut ein Geiger die Kapricen von Paganini spielt, so ist das an sich eine sehr respektable Leistung, denn diese Kapricen gehören zu den schwierigsten Werken der Violinliteratur. Mit dem Spiel Paganinis aber könnte auch die ideale Reproduktion niemals verglichen werden. Das Außerordentliche daran war nicht die Tatsache, daß Paganini diese Stücke spielen konnte, sondern daß er sie erst ermöglicht hatte. In diesem Offenbarmachen unerahnter Reize des Instrumentes lag der Grund der Wirkung, lag die Ursache des Taumels, der die Menschen ergriff, wenn sie Paganini hörten. Aus seiner Geige sprach der Subjektivismus und die Dämonie der Romantik in unmittelbarer Entfesselung aller Bewegungskräfte des Kluges, aller Ausdrucksschattierungen des Gesanges, aller koloristischen Eigenheiten des Instrumentes.

Was Paganini für die Geige entdeckt hatte, übertrug *Liszt* auf das Klavier. Die Kunst Liszts beruht auf der Erkenntlichmachung der harmonisch modulatorischen und koloristischen Reize des Klaviers, auf der Umgestaltung des Klavierspiels also gemäß den spezifisch romantischen Stileigentümlichkeiten. Liszt war keine Einzelpersone, ihm nahe stand der Pole Chopin, von der älteren Generation der Mozartschüler Hummel, von den Jüngeren namentlich Thalberg. Aber Liszt war die expansivste Natur von allen. Er begnügte sich nicht mit dem Klavier, er ging von diesem aus weiter zum Orchester, auf das er nun die am Klavier gewonnenen harmonisch modulatorischen und koloristischen Anregungen übertrug.

Aus diesem virtuosen Spielanreiz ist das romantische *Orchester* zu erfassen. Es wurde zuerst in Frankreich

ausgebildet durch den Liszt wesentlich verwandten *Berlioz*. Auch *Berlioz* ist Virtuose, aber von vornherein Virtuose des Orchesters. Gleich Liszt empfängt er die tiefstwirkende Anregung von Paganini. Er entwickelt sie jedoch sofort kompositorisch weiter, und als Vorbild hierfür gilt ihm Beethoven. Die immaterielle Idee Beethovens verwandelt sich bei *Berlioz* in die gegenständliche Anschaulichkeit der *programmatischen* Idee. Sie wird zum gedanklichen Leitfaden des virtuosen Orchesterspieles. Die programmatische Idee ist eine im engsten Sinne persönliche, bekenntnishafte Kundgebung. Durch sie ersetzt der Orchestervirtuose die lebendige Unmittelbarkeit des ausübenden Virtuosen. Das Programm, die im Programm gegebene Subjektivität der Idee wird zum Stellvertreter des direkt Spielenden. Das Programm ist also gleichsam die ideelle Persönlichkeit. In dieser Umdeutung liegt der Unterschied gegenüber dem alten, rein malend gemeinten Programm, liegt zugleich der Hinweis, daß die Programmmusik der Romantik formbestimmende Erlebniskündigung, Individualdarstellung ist.

In der programmatischen Tendenz, die dem künstlerischen Zweck nach auf virtuose Erweckung der orchestralen Harmonik und Koloristik zielt, stimmen *Berlioz* und Liszt überein. Sie unterscheiden sich aber in der Art der Anwendung. Diese bleibt bei *Berlioz*, dem Franzosen, stets an das Visuelle gebunden, also der Oper verwandt, handlungsmäßig empfunden, Liszt drängt abstrakt reflektionsmäßigen Vorstellungen zu, in das Gedankliche hinüber. Daraus ergibt sich Liszts Hinneigung zur deutschen Romantik Mendelssohns, Schumanns und vor allem Schuberts.

Auch die *deutsche* Instrumentalromantik wird vom virtuosen Trieb bestimmt. In seiner produktiven Bedeu-

tung ist er als Trieb zur Entfaltung der sprachlichen Mittel anzusehen. Die Musik wird also aufgefaßt als *Ton-sprache*, das, was man durch diese Sprache mitteilt, ist ein *Gefühlserlebnis*, in poetische Form gefaßt. Bezeichnend hierfür sind Mendelssohns „Lieder ohne Worte“, seine Ouvertüren „Sommernachtstraum“, „Hebriden“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“, Schumanns Klavierwerke, wie die „Davidsbündlertänze“, „Kreisleriana“, „Karneval“, die „Kinderszenen“. Die poetische Idee als Anregung und Rahmen des Musikstückes gilt allgemein als selbstverständliche Voraussetzung. Schumanns Schriften lassen erkennen, daß die innere Beziehung zwischen Musik und poetisch gefaßtem Erlebnis für ihn außer Frage steht. Nur lieben die deutschen Romantiker nicht die naturalistische Deutlichkeit des Berlioz, auch nicht das expansive Format, dem Liszt zustrebt. Ihre Kunst ist bürgerlicher Art, dem Intimen, Heimlichen, Versöhnlichen zugewandt. Daher überwiegt bei ihnen die Bevorzugung der kleineren kammermusikalischen Formen, des Liedes, des Chorgesanges. Selbst das Orchester wird, wo es zur Anwendung gelangt, weniger auf Fülle und Leuchtkraft als auf die Entfaltung der zarten, pastellhaften Farben hin behandelt. Das große Pathos wird vermieden, an seine Stelle tritt eine lebenswürdige Anmut, träumerische Besinnlichkeit. Es ist dies die der deutschen Romantik eigentümliche Entfaltung zur *Innenschau*, zur Versenkung in die eigene Traumwelt.

Im einzelnen finden sich naturgemäß individuelle Verschiedenheiten. Mendelssohns Formenwelt fällt auf durch die Klarheit der klanglichen Faktur, die Rundung und das Ebenmaß, die Mendelssohn als den am meisten klassizistischen Romantiker charakterisieren. Für Schumann dagegen ist das Unausgeglichene kennzeichnend,

das Streben nach Auflösung der Konturen, das phantastisch Überquellende, Zerfließende der Gestaltung. Bei-der Leben entsprach ihren Naturen. Mendelssohn, als Klaviervirtuose und Begründer des modernen Dirigententums von Erfolg zu Erfolg getragen, starb auf der Höhe seines Schaffens, von aller Welt als führender Meister gefeiert. Schumann, der lange um Anerkennung ringen mußte und sie nie unumschränkt fand, verfiel geistiger Umnachtung. Es ist eine eigentümliche Fügung und vielleicht nicht ohne Zusammenhang mit dieser Art der Kunst, daß die vier größten Erscheinungen der deutschen Frühromantik: Weber, Schubert, Mendelssohn und Schumann jung gestorben sind oder doch ihr Bestes in jungen Jahren geschaffen haben. Sie alle sind Frühlingsnaturen, die Physis reicht nur bis an den Beginn des Mannesalters. Wo sie sich, wie bei Schumann, länger hält, ermattet der Geist und versagt endlich.

Von den Opernkomponisten der deutschen Romantik gilt das gleiche insofern, als ihre Hauptwerke in die erste Lebenshälfte fallen. *Spohr* war nur vierzehn Jahre jünger als Beethoven. Als Geiger großen Stiles repräsentiert er das deutsche romantische Virtuosen-tum in reifster Kultur. Der Nachwelt ist er außer durch seine Violinkonzerte vornehmlich durch die Opern „Faust“ und „Jessonda“ in Erinnerung geblieben. Er hat aber zu seiner Zeit auch als Sinfonien- und Oratorienkomponist weitreichende Wirkung geübt und gehört als Dirigent gleich Mendelssohn zu den praktischen Organisatoren des öffentlichen Musiklebens. Heinrich *Marschner*, neun Jahre jünger als Weber, wandte sich schon als junger Mensch der Kapellmeister- und Komponistentätigkeit zu. Seine großen Erfolge waren „Vampyr“, „Templer und Jüdin“ und dann der 1833 erschienene „Hans Heiling“,

alles vor seinem vierzigsten Jahr geschrieben. Von Marschner zu Weber ziehen sich manche Verbindungs-
linien. Gemeinsam ist beiden die volkstümliche Prägung
der Melodik und Formgebung sowie die Neigung zum
Phantastischen. Es erhält bei Marschner eine Steigerung
zum Grausigen, gelegentlich Gruseligen und führt musi-
kalisch zu neuen Mischungen der Harmonik und des
Kolorites. Spohr ist demgegenüber der in erster Linie
lyrisch gefühlvolle Meister kunstreicher Gesangsmelodik.
Ihm fehlt aber der derb volkstümliche Schnitt nament-
lich der Rhythmik und damit der Zug zum Populären,
Drastischen. Seine „Jessonda“ ist bemerkenswert durch
die Neigung zur Exotik, die sich äußert in der chromati-
sierenden Melodik und aparten Behandlung des Kolo-
rites.

Neben die deutsche traten mit Betonung des jewei-
ligen Nationaltemperaments die italienische und die
französische Oper. Bereits bei der Betrachtung der Oper
vor Gluck hatte ich darauf hingewiesen, daß die ita-
lienische Oper sich am eigentümlichsten im Typ der
Opera buffa darstellt. Als solche war sie ebenso unnach-
ahmlich wie das deutsche Lied und die auf ihm be-
ruhende deutsch-romantische Oper. von der Art des
„Freischütz“. Formgestaltungen solcher Art können nur
aus bestimmten Voraussetzungen einer einzigen Volks-
psyche entstehen. Eben darum sind ihre Wirkungen
wiederum umgrenzt. So können wir uns von dem wirk-
lichen Reiz der italienischen *Opera buffa* kaum ein zu-
treffendes Bild machen, es sei denn, wir hörten sie in
italienischer Sprache und von italienischen Sängern.
Dieser Typ der italienischen *Buffa*, in der zweiten Hälfte
des 18. Jahrhunderts durch verschiedene Meister zur
Weltgeltung erhoben, gelangt zur Vollendung durch

Rossinis 1816 aufgeführten „Barbier von Sevilla“. Rossini war damals vierundzwanzig Jahre alt. Er hatte bereits seit seinem sechzehnten Jahre Opern komponiert und komponierte weiter bis zu seinem siebenunddreißigsten Jahre. Dann schloß er mit seinem „Wilhelm Tell“ die Laufbahn als Opernkomponist endgültig ab. Er lebte noch fast vierzig Jahre, schrieb aber nur noch kleine Klavierstücke und einige geistliche Werke, darunter das berühmte Stabat mater. Es zeigt sich also bei Rossini die nämliche Erscheinung wie bei den deutschen Romantikern: das Erlöschen der Produktionskraft an der Grenze des vierten Lebensjahrzehnts. Sein jüngerer, durch seinen Melodienreichtum besonders berühmter Zeitgenosse *Bellini* wurde nur vierunddreißig Jahre alt, und der dritte dieser italienischen Generation, *Donizetti*, verfiel an der Grenze des vierzigsten Jahres gleich Robert Schumann geistiger Umnachtung.

In diesen drei Italienern des ersten Drittels des neuen Jahrhunderts lebt die italienische *Seria* und *Buffa* des 18. Jahrhunderts in unverminderter Frische fort. Die italienische Oper überspringt als nationale Schöpfung die großen italienisierten Deutschen Gluck und Mozart. Sie empfindet diese als unitalienisch, gerade Mozarts Opern haben in Italien stets den geringsten Widerhall gefunden. Der Italiener bleibt Sänger, gleichviel ob er im tragischen oder komischen Tonfall singt. Er *singt*, und einzig aus dem Gesetz des Gesanges leitet er die Kunst der szenischen Gestaltung ab. In dieser Beziehung bedeuten auch die Werke Rossinis, Bellinis und Donizettis keine wesenhaften Neuerungen in formaler Beziehung über das 18. Jahrhundert hinaus. In ihnen geschieht nur die Übernahme der durch die Instrumentalkunst und das Virtuosenentum gewonnenen Anregungen in das Ausdrucks-

bereich der Gesangsstimme. Diese blieb Alleinherrscherin, bis um die Mitte des Jahrhunderts ein neuer italienischer Meister erschien. Indem er die Kunst seiner drei Vorgänger in eines zusammenfaßte, gab er nun auch der Gesangkunst über die Idee des *Bel canto* hinaus die Wendung zum naturhaft Menschlichen im Sinne des individualistischen Ausdrucks. Dieser Meister war Giuseppe Verdi.

Wie in Italien die *Seria* und die *Buffa*, so standen sich in Frankreich die beiden Gattungstypen der *opéra comique* und der großen Oper gegenüber. Von beiden entsprach die *comique* dem volkstümlichen Empfinden, während die große Oper in erster Linie als theatralische Repräsentationsgattung galt. Demgemäß zeigt sich die künstlerische Eigennatur der französischen Kunst reizvoller und charakteristischer auf dem Gebiet der *comique*. Hier liegen in den Schöpfungen Adams, Aubers, Méhuls, Boieldieus und vieler anderer eine große Reihe liebenswürdiger und anmutiger Kundgebungen französischen Wesens vor. In ihnen findet die Linie der französischen Kleinmeister des 18. Jahrhunderts: Monsigny, Philidor, Grétry die romantisierende Fortsetzung. Auf die Grundformen der lyrischen *Chanson* und des sprachrhythmisch betonten *Couplet* gestützt, ist sie die französische Gegenerscheinung zum Typus des deutschen Singspieles.

Der nach außen gewendete, dem rhetorischen Pathos und szenischen Affekt zustrebende Typ der *großen Oper* hat nicht nur in der repräsentativen Wirkungsabsicht einen internationalisierenden Zug. Auch die Komponisten waren zum erheblichen Teil Nichtfranzosen. Gluck war ein Deutscher, ihm folgten die Italiener Cherubini, Spontini, und, nach dem großen Erfolg Aubers mit seiner „Stummen“, wiederum der Italiener Rossini mit „Tell“.

Méhul, Halévy, Hérold wandten ihr Interesse neben der opéra comique naturgemäß auch der großen Oper zu, alle aber übertraf an Wirkungsbreite der deutsche Jakob Meyer Beer oder, wie er sich später nannte: Giacomo Meyerbeer. In seinen Werken, von denen „Robert der Teufel“, „Hugenotten“, „Prophet“ und „Afrikanerin“ bis zur Gegenwart lebendig sind, feiert das Virtuosen-tum die höchsten Triumphe. Die Rollen sind geschrieben für Gesangsvirtuosen von vollendeter Stimmkultur und gleichzeitiger mimischer Meisterschaft. Das szenisch dekorative Element erfordert die virtuose Entfaltung des maschinellen Apparates, die Orchesterbehandlung zeigt Meyerbeer als Instrumentalvirtuosen vom Range eines Berlioz, der Melodienreichtum seiner Werke erweist seine Virtuosität als Erfinder im Sinne der Italiener. Er ist einer der größten Könner der Musikgeschichte, der Musiker, der alles beherrscht, alles richtig macht, alles weiß und über eine geschmackliche Kultur von untrüglicher Sicherheit des Instinktes verfügt. So ist er selbst unter allen Virtuosen seiner Zeit einer der größten, der Paganini, Liszt und Berlioz der Oper, der große Komponier-Virtuose. Als solcher erringt er von Paris aus die Herrschaft über alle Bühnen der Welt, bis ein anderer nach ihm kommt, der die gleiche Herrschaft anstrebt und nun den Theaterkrieg des 19. Jahrhunderts entfesselt: Richard Wagner.

XVIII.

WAGNER, VERDI, BIZET

Ich hatte die Romantik als eine im Grundwesen schauspielerhaft gerichtete Kunst bezeichnet, weil sie das Individualleben selbst, unter Aufhebung seines menschlichen Eigenwertes, zum Objekt der Kunst macht. Mit der mimischen Natur der gesamten Romantik hängt es zusammen, daß ihre größten Meister auf musikalischem Gebiet Meister der Kunst des musikalischen *Theaters*, nämlich der Oper waren: Richard *Wagner* und Giuseppe *Verdi*, der Deutsche und der Italiener. Ihnen reiht sich als dritter der Franzose *Georges Bizet* an. An Qualität und geistigem Ausmaß des Schaffens den beiden anderen nicht zu vergleichen, hat er gleichwohl mit „*Carmen*“ das repräsentative französische Opernwerk der zweiten Jahrhunderthälfte geschaffen. Damit wurde der Typ der französischen Oper in vollendeter Klarheit den Typen der deutschen Oper *Wagners* und der italienischen *Verdis* gegenübergestellt. So gehört *Bizet* hier, wo nicht die Persönlichkeiten als solche gewogen, sondern das Wesenhafte des Geschichtsgeschehens gekennzeichnet werden soll, in diese Reihe der Führer der zweiten Jahrhunderthälfte.

Das musikalische Geschehen der Romantik wurde gekennzeichnet als Aufsprengung des harmonischen Organismus durch die Mittel der harmonischen Modulation und der Klangkoloristik. Beides sind Bewegungsvorgänge, man könnte also vereinfachend sagen: das, was wir in

der Musik als romantischen Stil bezeichnen, beruht auf einer ständig sich komplizierenden *Bewegungsempfindung*, die alle Elemente der Klanggestaltung ergreift. Die musikalische Formgebung ist bestrebt, diesem klanglichen Bewegungsleben eine ästhetische Ordnung zu geben. Sie beruht auf dem organischen Ineinandewirken klanglicher und subjektiv vorstellungshafter Kräfte. Die Klangbewegung wird vom Musiker erfaßt als Symbol einer gefühlsmäßigen Bewegung, diese stellt sich ihm dar als Steigerung der poetischen Idee Beethovens zum subjektiv präzisierten dichterischen Gedanken. Wir fanden diesen Gedanken in der besonderen Ausprägung zur programmatischen Idee bei Berlioz und Liszt. Wir fanden ihn als lyrisch stimmungsmäßige Andeutung bei Schubert, Mendelssohn und Schumann. Wir fanden ihn als produktive Voraussetzung des romantischen Virtuositums, wo die Persönlichkeit sich in unmittelbarer Selbstdarstellung gibt, und wir fanden ihn in dem besonderen stofflichen und formalen Aufbau der romantischen Oper. Alle diese Erscheinungen ruhen auf der romantischen Auffassung der Musik als einer *Sprache der Töne*, einer Sprache, die jedem Innenvorgang, jedem Bewegungsakzent unmittelbar zu folgen vermag. Solche Tonsprache ist wie jede Sprache nicht Selbstzweck, sondern sie will etwas ausdrücken. Die romantische Musik wird demnach ein Mittel zur *Ausdrucksgestaltung* von etwas anderem, an sich Außermusikalischem. Dieses an sich Außermusikalische ist eine Gefühlsbewegung, und aus dem Charakter der Gefühlsbewegung ergibt sich das Organisationsprinzip der musikalischen Form.

Für den Ausbau der romantischen Form ist also bestimmend der Charakter der Gefühlsbewegung. Daraus ergibt sich, daß der Künstler nach Bewegungsantrieben

möglichst mannigfaltiger, gegensätzlicher, leidenschaftlicher Art suchen mußte. Je reicher die gefühlsmäßigen Bewegungsimpulse waren, um so reichere Antriebe mußten sie der klanglichen Formgestaltung bringen. Poetische Idee, programmatische Idee, virtuose Selbstdarstellung waren solche Antriebe, die stärksten und fruchtbarsten aber ergaben sich aus der Welt des *Theaters*. Hier strömte alles Poetische, Programmatische, Selbstbildnerische, Phantastische zusammen und wirkte unmittelbar auf die Musik ein, wie es wiederum durch diese rückwirkend beeinflußt wurde. Darum zieht es die stärksten, männlichsten Erscheinungen der Romantik unwiderstehlich zum Theater. Diese sind Wagner und Verdi in jeder Beziehung, bis auf die Physis ihrer Persönlichkeiten. Ich hatte vorher darauf hingewiesen, daß alle Frühromantiker entweder in jungen Jahren sterben oder doch ihre Hauptwerke in der Jugend schaffen. Das ist auch bei Bizet der Fall, auf Wagner und Verdi aber trifft es nicht zu. Beide sind langlebige, gesunde Naturen von zähester Widerstandskraft, beide erreichen ein hohes Alter. Wagner wird siebzig, Verdi gar mehr als siebenundachtzig Jahre alt, und beide schaffen ihre Hauptwerke erst nach dem vierzigsten Lebensjahr.

Wollte ich nun versuchen, das Wesen Wagners, Verdis und Bizets nach den eben angedeuteten Gesichtspunkten ganz kurz, schlagwortartig zu charakterisieren, so würde ich sagen:

Wagner erfaßt die durch das Theater gegebenen Bewegungsantriebe primär aus *instrumentalen* Instinkten, darin ist er der Deutsche.

Verdi erfaßt die durch das Theater gegebenen Bewegungsantriebe primär aus *vokalen* Instinkten, darin ist er der Italiener.

Bizet erfaßt die durch das Theater gegebenen Bewegungsantriebe primär aus *sprachrhythmischen* Instinkten, darin ist er der Franzose.

Dieses sind die Leitgedanken, durch deren Weiterführung wir uns die drei Erscheinungen sowohl nach ihrer Gegensätzlichkeit untereinander als auch im Hinblick auf ihre Eigennatur verdeutlichen können.

Wagner hat nur die Werke bis zum „Lohengrin“ als Opern bezeichnet. „Tristan“ nennt er eine Handlung, den „Ring des Nibelungen“ ein Festspiel, die einzelnen Werke des Ringes sind ebenso wie „Die Meistersinger“ ohne nähere Bezeichnung, „Parsifal“ heißt ein Bühnenweih-Festspiel. Gegen die Benennung „Musikdrama“ hat Wagner stets heftig opponiert, freilich ohne Erfolg, denn ihm selbst ist eine plastische Bezeichnung nicht eingefallen. Dagegen umschreibt er selbst den Wesenscharakter seiner Werke, indem er sie *„ersichtlich gewordene Taten der Musik“* nennt. Das klingt vielleicht etwas umständlich und läßt sich nicht auf den Theaterzettel drucken. Aber es ist trotzdem die tiefstweisende Bezeichnung dieser Werke. Sie schließt in sich die ganze Schaffensgesetzlichkeit der Kunst Wagners. Zweierlei sagt sie aus, nämlich

1. daß Wagner das Klanggeschehen: die Bewegung der harmonischen Modulationen, der melodischen Gänge und rhythmischen Akzente als eine „Tat“ der Musik empfindet, also als eine *Handlung* der Töne und Tonbeziehungen,
2. daß das Bühnenbild das *Ersichtlichwerden* dieser Klangvorgänge ist, also die Projizierung des musikalischen Formlebens in die theaterhafte Anschaulichkeit.

Drastisch gesprochen: Die Klänge sind in der Auffassung Wagners gleichsam Schauspieler, die Harmonik ist eine mimische Aktion, wie umgekehrt der sichtbare Sänger ein körperhaft gewordener Klang und die Bühnenaktion das Geschehen der Harmonik ist. In diesem Sinne ist das Wort von der ersichtlich gewordenen Tat der Musik zu deuten. Die Bewegungsantriebe der sichtlichen Handlung sind Bewegungsantriebe der Musik, weil diese Bewegungsantriebe der Musik handlungsmäßig bedingt sind. Musik und Bühnengeschehen, genauer: Harmonie und Handlung sind nicht zwei verschiedene Dinge. Sie sind dem Wesen nach *identisch* und nur erscheinungshaft verschieden. Der künstlerische Keim liegt also weder im Bühnengeschehen noch im Musikgeschehen. Er liegt in einem *gefühlsmäßigen Bewegungsgeschehen*, das sich gleichzeitig der Bühne und der Musik zur Verdeutlichung: zum Ausdruck bedient.

Diese untrennbare Zusammengehörigkeit von musikalischer Formidee und bühnenmäßiger Handlungs-idee mag durch ein Beispiel verdeutlicht werden. Bekanntlich behandeln Wagners dichterische Stoffe stets den Gedanken der Erlösung. Vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ kehrt die Erlösungsidee wieder. Die Stoffe als solche, die Problemstellungen im einzelnen wechseln, der Grundgedanke bleibt. Er *muß* bleiben, nicht weil er einer philosophischen oder dichterisch gedanklichen Grundeinstellung Wagners entspricht, sondern weil er die handlungsmäßige Interpretierung eines stets wiederkehrenden *musikalisch organischen* Geschehens ist. Jede harmonische Musik beruht auf einem Vorgang, der sich kennzeichnen läßt als

1. Erklingen der Grundharmonie,

2. Erschütterung dieser Grundharmonie durch einen Bewegungsanstoß, der die Harmonie gleichsam ins Schwanken bringt,
3. Rückkehr der aus dem statischen Gleichgewicht gebrachten Klänge in die Grundharmonie.

Diese Rückkehr bezeichnet man als *Kadenz*. Indem die Klänge in die Grundharmonie zurückgeführt werden, gelangen sie aus der Störung wieder zur Ruhe. Erfasst der Musiker solches Klanggeschehen handlungsmäßig, so empfindet er die Rückleitung der aufgestörten Klänge in die Ursprungsharmonie als „Erlösung“. Die handlungsmäßige Erlösungsidee bei Wagner ist also innerlich identisch mit der musikalischen Kadenzidee. Da Wagner nur harmonische Musik kennt und schafft, und da jede harmonische Musik ihrem Wesen nach unweigerlich zur Kadenz streben muß, so muß auch jede szenische Handlung bei Wagner eine Erlösungshandlung sein.

Hier ist ein Beispiel für das, was ich als „Handlung der Töne und Tonbeziehungen“, als Erfassung der harmonischen Bewegungen aus den Bedingungen des Bühnenspieles nenne. Diese Betrachtungsart läßt sich naturgemäß bis ins einzelne fortführen. Es ist kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß die handlungsmäßige Erfassung des Klanggeschehens nicht nur die Kunst Wagners, sondern der gesamten Romantik kennzeichnet. Es gibt daher keine romantische Oper, die nicht Erlösungsoper, es gibt überhaupt keine romantische Musik, die nicht Erlösungsmusik wäre. Sie *muß* es stets sein, weil sie harmonische Musik ist und weil die harmonische Musik zur Kadenz strebt. Indem die romantische Musik den Ausdruck dieses Strebens als solchen erfäßt, wird sie unvermeidlich zum Ausdruck des Erlösungsstrebens gedrängt.

Der Unterschied zwischen Wagner und seinen Vorgängern beruht nur darauf, daß er den handlungsmäßigen Grundwillen des harmonischen Klanggeschehens mit absoluter Sicherheit erfaßt und ihn auf die eindringlichste Formel bringt. Damit weist er allen Nachfolgenden den Weg, der nicht verlassen werden konnte, solange die Musik eine harmonisch kadenzierende Musik blieb.

Hiermit hängt es zusammen, daß Wagner auf den Ausbau des *Orchesters* größten Wert legen mußte. Er bedurfte eines Klangmechanismus, der alle Möglichkeiten der harmonischen Bewegungen auszudrücken und sie in immer neue, wechselnde Handlungsimpulse umzusetzen vermochte. Aus der handlungsmäßigen Musikauffassung ergibt sich auch die zunehmende Chromatisierung der Melodik und Harmonik, die Wagner von Liszt übernahm, die Erkennung der Melodie als nur einer Oberflächenerscheinung der Harmonik, die ständige Bereicherung des Kolorits, für die Berlioz und Meyerbeer Muster gaben. Nutzbar erweisen sich im Hinblick auf das gleiche Ziel alle Anregungen des virtuosen Stiles, namentlich für das Orchester, andererseits aber auch viele auf Schubert, Mendelssohn und Schumann zurückgehende lyrische Ausdrucksprägungen. Wagner ist eine im höchsten Sinne *synthetisierende* Erscheinung. Italienische, deutsche, französische Oper, Bellini und Donizetti, Weber, Mendelssohn, Schumann, Marschner, Auber und namentlich Meyerbeer geben ihm Baumaterial. Wir dürfen uns nicht irremachen lassen durch seine polemischen Ausfälle gegen die Italiener, gegen Schumann, Mendelssohn und besonders gegen die große Oper Meyerbeers. Diese Polemik ist die Polemik des Nächstverwandten gegen das ihm Nächststehende. Frei-

lich darf aus der Feststellung solcher Beziehungen nicht auf äußere Abhängigkeit geschlossen werden. Wagner besaß die Kraft, sich alle diese Anregungen zu assimilieren, alles Frühere, vereinzelt Stehende in sich einzuschmelzen. Nur dadurch konnte es ihm gelingen, der große Meister des musikalischen Theaters zu werden und über die zarte und innige, aber in ihren Wirkungen begrenzte Volksromantik Webers hinauszugelangen.

Damit glaube ich angedeutet zu haben, was im Rahmen dieser Darstellung angedeutet werden soll, nämlich die neue *Wandlung* des Klangempfindens, wie sie sich am eindringlichsten an der Erscheinung Wagners kundgibt. Diese Wandlung beruht auf *visueller* Erfassung des Klanggeschehens. Es wird betrachtet als handlungsmäßig bestimmtes Spiel der Klangkräfte und als solches Handlungsspiel nach Maßgabe der subjektiven Gefühlsbewegungen gedeutet. Diese Deutung steigert sich über die sinfonisch programmatische Idee hinaus bis zur sichtbaren Verdeutlichung im Bühnenbilde. Für Wagner als den deutschen Musiker war das gegebene Ausdrucksmedium hierfür das instrumentale Orchester als Darstellungsapparat des harmonischen Geschehens. Für *Verdi* als den Italiener war das gegebene Ausdrucksmedium die menschliche *Stimme*. An ihrer Entfaltung spiegelt sich nun das harmonisch koloristische Geschehen in gleicher Art wie bei Wagner am Instrumentalorchester.

Es ist neuerdings üblich geworden, Wagner und Verdi als Gegensätze zueinander auszuspielen. Das ist richtig insofern, als sich an beiden die Gegensätze zweier großer Musiknationen scharf ausprägen. Es ist aber falsch, diesen Kontrast zu einem Kontrast der *Musikanschauungen* zu machen. Diese sind vielmehr durchaus *gleich*, ver-

schieden sind nur die Mittel, deren beide Musiker sich gemäß ihrer nationalen Eigenheit bedienen. Wie Wagner von der deutschen, so kommt Verdi von der italienischen Volkskunst her. An ihr hält er fest, ist aber stets bestrebt, sie nur als Kern zu bewahren, um den sich alle von außen zuströmende Anregungen zur großen Form kristallisieren. Wie Wagner erfährt Verdi den Einfluß der französischen Oper, der Durchgang durch Meyerbeer ist Verdi und Wagner gemeinsam und gibt beiden die entscheidende individuelle Ausprägung. Verdi ist Harmoniker wie Wagner, der Ausbau seiner Formen beruht auf harmonisch modulatorischen und koloristischen Expansionen wie bei Wagner. Wo aber Wagner den Schwerpunkt der Handlung, des musikalischen Bewegungsgeschehens in das *Orchester* verlegt und sich dafür die ihm eigentümliche sinfonisch motivische Technik schafft, da wird bei Verdi, dem primär gesangsmäßig empfindenden Italiener, die *Stimme* zum Reflektor dieses Bewegungsgeschehens. Die Behandlung der Stimme wird also gleichsam harmonisch modulatorischen, koloristisch dynamischen Gesetzen unterstellt. Hierin liegt der große, sich mehr und mehr erweiternde Unterschied zwischen der älteren italienischen Oper des Rossini und Bellini mit ihrem Ideal des *Bel canto*-Stiles und der Oper Verdis. Sie macht den Gesang dem naturalistischen Affekt, dem unmittelbaren Leidenschaftsausdruck dienstbar. Die stimmliche Entfaltung untersteht dem Gesetz des klanglichen Bewegungsablaufes. Damit wird Verdi zum Schöpfer der italienischen Gefühlsmelodik, der Melodik der Leidenschaften, der Ergriffenheit, der Rührung, des Ungestüms und der Träumerei. Er wird zum Schöpfer der *realistischen Melodik*, die als solche das Gegenstück ist zur *Bel canto*-Melodik. Aus welcher Wurzel diese

realistische Melodik keimte, habe ich eben anzudeuten versucht. Es ist die gleiche Wurzel, der auf deutschem Boden die harmonisch sinfonische Handlung Wagners entwuchs.

Wie bei Wagner vollzieht sich der Ausbau dieser Kunst auch bei Verdi nicht plötzlich. Zwar theoretisiert Verdi nicht in der Art wie Wagner, aber auch dieser Unterschied ergibt sich nur aus der Materie, nicht aus dem Wesen ihrer Kunst. Bei Wagner erscheint das Theoretisieren erklärlich aus der gedanklichen Verästelung seines Gestaltungsobjektes, der instrumentalen Harmonik. Verdi konnte gemäß der Beschaffenheit seines Gestaltungsobjektes: der Stimme, einzig aus der Praxis lernen. Also immer nur die Methoden, nicht das *Wesen* der Kunst Wagners und Verdis sind verschieden. Beginnt Wagner in den „Feen“ mit der Nachahmung Webers und Marschners, so beginnt Verdi mit der Nachahmung Donizettis. Von da aus gehen beider Wege immer weiter parallel, bis sie bei Meyerbeer zusammentreffen. So liegen von Verdi annähernd dreißig Opern vor, viele davon von vornherein Mißerfolge, in Deutschland kaum dem Namen nach bekannt, manche auch mit Unrecht zurückgesetzt. Fast alle behandeln Stoffe ernsten, tragischen Charakters; außer einem Jugendwerk hat Verdi nur eine einzige heitere Oper geschaffen: „Falstaff“, den er als annähernd Achtzigjähriger vollendete. Dieses Werk ist zwar noch weniger als der fünf Jahre zuvor geschriebene „Othello“ populär geworden im Sinne des Rossinischen „Barbiers“ und wird es auch kaum werden. Gleichwohl ist es eine der reizvollsten und zugleich großartigsten Schöpfungen der gesamten Opernliteratur: ein Werk, jenseits der Leidenschaften, fast jenseits des Lebens stehend. So ist es geschrieben von einem, der alles er-

fahren, alles dargestellt hat, was dieses Leben bringen kann, und der nun, alles überschauend, dieses Spiel der Begierden und Affekte als heitere Komödie vorüber-tanzen läßt.

Um die Jahrhundertwende herum war es üblich, Verdi gegenüber Wagner geringzuschätzen und ihn als talent-vollen Drehorgelkomponisten abzutun. Gegenwärtig neigt man wieder zum Gegenteil und setzt die beziehungs-reiche Klangsymbolik der Wagnerschen Instrumental-sprache herab gegenüber dem Melodienreichtum Verdis. Beides ist falsch. Wagner und Verdi können nur gesehen werden als zwei Stämme, die aus *einer* Wurzel treiben und die zusammen die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fast völlig überschatten. Beide sind Romantiker, beide bringen die nationale Oper zur Blüte, beide greifen aus ihrer Heimaterde hinüber auf andere Länder und ziehen aus aller Welt die produktiven Säfte an sich. Beider Lebenswerk ist ein ungeheurer Bau, die Arbeit eines großen reichen, kampfbewegten Daseins, das mit dem Siege der *Persönlichkeit* endet. So sind beide mit Recht zu geschichtlichen Repräsentanten ihrer Völker für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden, in allen Eigenheiten ihrer Kunst und ihrer Persönlichkeit *Natio-nalhelden* der Musik, wie die großen Meister des 18. Jahr-hunderts Weltbürger waren und sein wollten.

Hat man neuerdings versucht, Verdi gegen Wagner auszuspielen, so mußte vor ungefähr vierzig Jahren der Franzose Georges Bizet mit seiner „Carmen“ dem gleichen Zwecke dienen. Namentlich Nietzsche bedient sich in seinem Kampf gegen Wagner der „Carmen“ als des posi-tiven Gegenbeispielen. Solche Vergleichung der Werte ist hier noch weniger angebracht als in bezug auf Verdi und Wagner. Nietzsches Vorliebe für alles gallisch Ro-

manische, für die formale Glätte, die espritvolle Leichtigkeit und heitere Lebendigkeit der französischen Kunst ließ ihn hier ein Gegenbeispiel für Wagner finden, wo in Wahrheit, wie bei Verdi, das gleiche vorlag: nämlich das vollendete Muster der *französischen* nationalen Oper. Sie beruht dem Wesen nach auf den nämlichen Voraussetzungen wie Wagners Werk und ist nur nach den Eigenheiten des französischen Typs modelliert. Diese Eigenheiten hatten sich in der ersten Jahrhunderthälfte zur Gattungsform der *opéra comique* zusammengeslossen. Die Bezeichnung *comique* ist nicht als „komisch“ in bezug auf den Stoff, sondern vornehmlich als Form-Gegensatz zum feierlichen Pathos der großen Oper zu verstehen, der Stoff selbst neigte der Entfaltung zum Lyrischen zu. *Chanson* und *Couplet* waren die Grundformen dieser Gattung, also liedmäßige Formen, in denen die Sprache lebendigen Anteil an der Gesangsbildung nahm und die rhythmische Vitalität dieser Sprache scharf hervortrat. Dementsprechend kam dem schauspielhaften Element eine wichtige Rolle zu, und der Bau des Ganzen war auf unmittelbare Drastik der szenisch mimischen Wirkung gestellt. Prägnanz der Formbildung, aphoristische Kürze auch der Melodik, die zur melodischen Floskel wird, Knappheit der Lyrismen, Fortfall aller gesanglichen Selbstzwecke, aber auch aller sinfonischen Ausbreitungen, absolute Einstellung von Gesang, Handlung, Orchester auf den Eindruck des szenisch Aktuellen — diese Forderungen ergaben sich aus den Voraussetzungen der französischen Musik. Sie fanden in Bizets „*Carmen*“ ideale Erfüllung. Bizet war dabei genau so dem Psychologismus unterworfen wie Wagner, das zeigt die motivische Durchbildung seiner Partitur. Er war genau so melodischer Realist wie Verdi, das zeigt

seine Unterstellung der Melodielinie unter den Gefühlsausdruck. Er war genau so Romantiker wie beide, das zeigt die Verwendung des spanischen Kolorits namentlich in der Instrumentation und die Betonung des Leidenschaftlichen in der Handlung und in der Musik. Dieses Psychologische, Realistische, Romantische aber wird nie zum Selbstzweck. Es bleibt stets gebändigt und geformt von der mühelosen Fähigkeit des Franzosen, jegliche Innenbewegung in den leichtfließenden Kontur zu fassen. Diesen Kontur geben Sprache und Rhythmik. Auf der Lebendigkeit dieser sprachmusikalischen *Rhythmik* ruht hier die Kraft der Wirkung wie bei Verdi auf der Leidenschaftlichkeit der Melodik und bei Wagner auf dem Zauber des harmonischen Instrumentalgeschehens.

So fügt sich Bizets „Carmen“ als dritter Typ der nationalen romantischen Oper dem der Werke Wagners und Verdis an, durch die Art der Faktur weniger gegensätzlich zu Verdi als zu Wagner erscheinend. Es wäre hier noch auf *Mussorgskis* zu gleicher Zeit mit „Carmen“ entstandenen „Boris Godunow“ hinzuweisen. Diese repräsentativ russische Oper gewinnt aber Bedeutung erst für die folgende Generation. Damit sind die nationalen Grundkräfte zu voller Ausprägung gelangt. Es vollzieht sich nun jene eigentümliche Mischung und gleichzeitige Zersetzung, die in Frankreich und Italien durch Bezugnahme auf Verdi und Bizet den sogenannten Verismus, in Deutschland das nachromantische Musikdrama entstehen läßt. Gleichzeitig wirken diese Erscheinungen auf das Gebiet der Konzertformen hinüber, die nun ebenfalls zu einer großen Expansion drängen.

XIX.

SPÄTROMANTIK IN KONZERT UND OPER

Bei der Charakteristik Wagners wurde die gesamte romantische Musik bezeichnet als *Erlösungsmusik*. Dieser inhaltlich stimmungsmäßige Grundzug wurde damit begründet, daß jede harmonische Musik zur Auflösung in die Kadenz strebe. Demnach müßte man also auch die vorromantische Musik, soweit sie harmonischen Wesens ist, als Erlösungsmusik bezeichnen können. In gewissem Sinne ist sie dies auch. Unterschiede zeigen sich nur in der jeweiligen Erfassung der zur Kadenz strebenden Kräfte, in den Unterschieden also der Spannungsintensitäten, die zur Kadenz drängen. Da bei Bach und Händel die bestimmende Führung in den Bässen liegt, erscheint die Entladung zur Kadenz weniger im Sinne einer befreienden Lösung hochgetriebener Klangspannungen als einer *Bekräftigung* des statischen Harmonieempfindens. Bei den Wiener Klassikern wird durch das Vorherrschen der Melodie, ihre Zuspitzung auf die aufwärtstreibende Bedeutung des Leittones die kadenzierende Führung zum Mittel einer starken dynamischen Kraftentfaltung. Die Kadenz wirkt hier als breites Ausströmen der angestauten Klangkräfte, als *Gipfelung*. Bei den Romantikern ist die harmonische Bewegung nicht in den Bässen und nicht in der Melodie zentralisiert, sondern in den Mittelstimmen. Durch die Aufsprengung der Harmonie von der Mitte her und die damit bedingte modulatorische Steigerung wird jene Schärfung der dis-

sonierenden Spannungen bewirkt, die die Kadenz als letzte Lösung, als *Er-Lösung* empfinden läßt. Mit solcher Affektschärfung hängt das zusammen, was ich als *theatralischen* Grundzug der romantischen Musik bezeichnet hatte. Dementsprechend sind die größten Werke dieser Kunstrichtung dem Theater zugewandt. Wie aber die theaterhaft bedingte Musik viele Anregungen aus den Konzertformen zog, so strahlte sie wiederum auf diese zurück. Es zeigt sich da ein dauerndes Nehmen und Geben von beiden Seiten, wobei es kaum möglich ist, genau festzustellen, wer der zuerst Gebende war.

In dieser Verbundenheit und wechselseitigen Beeinflussung ist das Verhältnis zwischen Oper und Programmmusik im einzelnen, sind die Beziehungen zwischen Wagner, Berlioz, Liszt, wiederum zwischen diesen und den deutschen Frühromantikern zu erfassen. War die romantische Musik an sich eine auf Zuspitzung des *Ausdruckshaften* drängende Kunst, so ergaben sich daraus *zwei* verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten. Die eine, *expansiv* gerichtete, strebte nach möglichst scharfer Herausarbeitung und Steigerung dieses Ausdruckshaften bis zur völligen Verdeutlichung. Das war die Richtung des Berlioz, Liszts, Wagners, also der Oper und der Programmmusik, die unter dem Sammelbegriff der „neudeutschen Schule“ bekannt wurde. Die andere Richtung war mehr *intensiv* gerichtet. Sie scheute vor der Verdeutlichung zurück, die sie als Veräußerlichung empfand. Sie wollte die Musik nicht durch handlungsmäßige und programmatische Vorstellungen bestimmen, sondern diese nur mitklingen lassen. Das war die Richtung, die sich an die deutschen Frühromantiker anschloß. In Johannes *Brahms* fand sie ihren bedeutsamsten Repräsentanten. Brahms, der zwanzig Jahre jünger war als

Wagner, wird in ähnlicher Weise zum Erben der Frühromantik Schuberts, Mendelssohns und Schumanns, wie sich Wagner an die älteren Meister der Oper angeschlossen hatte. Neben ihm erscheint als Sonderbegabung auf dem Gebiete des Liedes Hugo Wolf und als zweite Sonderbegabung für die große Instrumentalsinfonie Anton Bruckner. Beide aber, bereits entscheidend durch Wagner bestimmt, stehen zu Brahms in bewußtem Gegensatz.

Es ist wohl nötig, auf diese gegensätzliche Gruppierung hinzuweisen, so unberechtigt im tieferen Sinne sie uns heut erscheint. In Pressefehden und Parteibildungen der damaligen Zeit wurden die Gegensätze so hingestellt, als sei das eine die echte, das andere die unechte Kunst. Eine solche Unterscheidung ist für die Gegenwart natürlich hinfällig. Andererseits wäre es falsch, die Unterschiede überhaupt leugnen zu wollen. Der romantische *Gefühlskern* der Musikerfassung ist Wagner und Brahms gemeinsam, beide aber entwickeln ihn auf durchaus verschiedene Art, der eine durch extensive, der andere durch intensive Entfaltung. Wir sehen hier einen Unterschied, der nicht den Persönlichkeiten, wohl aber der Art nach vergleichbar ist dem Verhältnis Händels zu Bach. Dieses Verhältnis spiegelt sich auch in der Wahl der Schaffensgattungen. Die auf Vergegenständlichung des Gefühles gerichtete Natur Wagners drängt gleich der Händels zum Theater, die zur gefühlsmäßigen Abstraktion strebende Natur Brahmsens drängt gleich der Bachs zur Instrumentalmusik außerhalb des Theaters.

So hat Brahms *Instrumentalmusik* aller Gattungen geschrieben, auch solche für Instrumente und Gesangstimme. Vom Theater aber hat er sich stets ferngehalten.

Die Ähnlichkeit seines Verhältnisses zu den Frühromantikern des Konzertes mit Wagners Verhältnis zu den Frühromantikern der Oper zeigt sich in noch einer Beziehung. Wie Wagner übertraf Brahms alle seine Vorgänger an Kraft der Physis, Energie des Charakters, überhaupt an *Männlichkeit* des Wesens. So hat er auch ein höheres Alter erreicht, er ist 64 Jahre alt geworden, und das Schwergewicht seines Schaffens liegt in den Werken der zweiten Lebenshälfte. Er ist im Gegensatz zu den Jünglingsnaturen der Frühromantiker eine spätreife Mannesnatur. Diese Verschiedenheiten der physischen Bedingtheiten sind sehr zu beachten auch im Hinblick auf die Eigentümlichkeiten des Kunstschaffens.

Obwohl Brahms Instrumentalmusik aller Gattungen geschrieben hat, liegt das Hauptgewicht seines Schaffens auf dem Gebiet der *Kammermusik*. Hierzu zählen nicht nur die für Kammermusik gesetzten Werke. Das Gesamtschaffen von Brahms hat kammermusikalischen Charakter. Diese Eigentümlichkeit beruht auf der Faktur der Werke. Als stilistisches Grundmerkmal der romantischen Musik hatte ich die Aufsprengung der Harmonie vom Zentrum, von den Mittelstimmen her bezeichnet. Daraus ergab sich die modulatorische und koloristische Vervielfältigung der Bewegungserscheinungen. Strebte diese Aufsprengung nicht wie bei Berlioz, Liszt und Wagner zur visuellen oder programmatischen Verdeutlichung, sondern zur Intensivierung des Bewegungsausdruckes wie bei Brahms, so ergab sich daraus der Verzicht auf äußere Monumentalität. Dieser Verzicht war die notwendige Folge der Hinneigung zu innerlicher Verästelung des Gefühlsmäßigen, also zu immer feinerer, zart gehaltvoller Durchdringung aller klanglichen Bewegungsfunktionen mit gesteigerter Intensität des Klang-

empfindens. Solche Gestaltungsart mußte sich in der solistischen Kammermusik das ihrer Eigenart gemäße Organ und in der kammermusikalischen Faktur die entsprechende Ausdrucksart schaffen. Hierauf beruht das, was man den „durchbrochenen Satz“ bei Brahms nennt: die kunstvolle harmonische Stimmverflechtung mit ihrer unverkennbaren Bezugnahme auf den kontrapunktischen Stil, die Verdichtung der Satzart durch engmaschige Verwebung der Stimmen, das Überkreuzen und Ineinanderschieben der Themen, Harmonien und Rhythmen. Diese stilistischen Eigenheiten haben Brahms in früheren Jahren den Vorwurf der trockenen Arbeit, des gelehrten Formalismus oder Akademikertumes zugezogen. Von alledem war Brahms weit entfernt. Aber eine gewisse Undurchsichtigkeit des äußerlich Fakturrellen wie damit auch des Gefühlsmäßigen seiner Werke mußte anfangs die Entgegennahme seiner Werke beeinträchtigen. Sobald indessen die Schwierigkeit für den Hörer überwunden war, erwachte eine besondere Leidenschaft gerade für diese innerlich versonnene Art der Gefühlsprache, die nun als Norm der künstlerischen Echtheit und Wahrhaftigkeit gepriesen wurde.

Es ist nicht unsere Aufgabe, hier ein kritisches Urteil zu fällen, sondern zu erkennen, welches die Wesenseigentümlichkeit der Erscheinungen ist und wie sich daraus die Besonderheit ihres Schaffens ergibt. In dieser Beziehung bleibt Brahms der repräsentative Instrumentalmusiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der Nachfolger Schuberts, Mendelssohns und Schumanns. Durch die tiefe Männlichkeit seines Wesens wandelte er das Jugendliche der Frühromantik zur ernstesten Gefühlschwere und Verdunkelung der Spätromantik. Die Auflockerung der Harmonik führte ihn zu innerer Bezug-

nahme auf die großen Meister der vorklassischen Zeit, namentlich auf Bach. Damit bahnte er, von romantischen Antrieben ausgehend, eine neue Art des harmonischen Bewegungslebens an. Die Zurückstellung der rein modulatorisch koloristischen, die Hervorkehrung der stimmenmäßigen Bewegungsimpulse verbindet nicht nur die Romantik mit der vorklassischen Kunst, sie gibt auch den ersten Hinweis auf die heutige Gegenwart.

Es ist neuerdings üblich geworden, Brahms mit *Bruckner* zu kontrastieren und in bezug auf den einen oder anderen, je nach der Geschmacksrichtung, von einer Nachfolgerschaft Beethovens zu sprechen. Es wäre vielleicht gut, diese Anknüpfung an Beethoven überhaupt zu unterlassen. Beethoven ist zwar die große Erscheinung, unter deren magischem Eindruck das ganze 19. Jahrhundert steht, Wagner wie Brahms, Liszt wie Schumann, Bruckner wie Mendelssohn und Berlioz. Beethoven ist für alle der Idealtypus des musikalischen Schöpfers. Die menschlich familiäre Beziehung aber, wenn diese Bezeichnung angewendet werden darf, ist in *keinem* Falle vorhanden. Sie geht bei den Opernmusikern auf Weber, bei den deutschen Instrumentalmusikern auf *Schubert* zurück. Schubert ist die Grundlage, auf der Brahms ebenso steht wie Bruckner. Gewinnt Brahms, von Mendelssohn und Schumann kommend, seine tieferen Anregungen aus den Meistern der Vorklassik, so schöpft sie Bruckner aus Wagner. Seine harmonisch modulatorische und koloristische Dynamik sind die Kräfte, aus deren produktiver Umbildung Bruckner seine sinfonische Form, seine instrumentale Orgel baut. Indem er diese durch die theatralische Kunst der romantischen Tonsprache gesteigerte instrumentale Orgel seiner Phantasie dienstbar macht, schafft er eine Reihe von Sinfonien und kirch-

lichen Werken, die wieder einem neuen Typ des rein kultischen Musikwerkes zustreben.

In solcher Hinführung der Sprachmittel der subjektivsten Hochromantik zum Dienst am Volkstümlichen und zugleich naiv Glaubensvollen im Sinne kirchlicher Religiosität liegt die besondere Bedeutung der Erscheinung Bruckners. Hierin liegt auch das, was seine Kunst gerade gegenwärtig vielen als eine Art *Quietiv* erscheinen läßt. Sein Gegensatz zu Brahms beruht zunächst auf der für Bruckner naturgemäßen äußeren Monumentalität der Formgestaltung. Ihn, den rein expansiv empfindenden Klangharmoniker, drängte es zur sinfonischen Gestaltung, während alles intensiv Kammermusikalische seiner Natur fern lag. Ebenso fern aber lag ihm der intellektuelle Psychologismus der Romantik. Darin bekundet sich ein zweiter bedeutsamer Unterschied: vermöge der Simplizität seines Subjektivismus gelangt Bruckner als erster wieder zu einer übersubjektivistischen, typenhaften Gefühlseinstellung. Sie bedingt die religiöse Wendung und damit das Quietistische dieser Kunst. In der *Sehnsucht* nach dem Religiösen waren alle Romantiker einig. Je mehr sie sich von ihm durch die subjektivistische Zuspitzung ihrer Welt- und Kunstanschauung entfernten, um so heftiger suchten sie es. Dieses religiöse Verlangen zeigt sich schon bei den Frühromantikern der Literatur, die sich vielfach dem Katholizismus zuwandten. Es zeigt sich ebenso bei den Romantikern der Musik: bei Wagner, bei Bruckner, bei Brahms. Der religiöse Drang äußert sich als Neigung zur Mystik oder, wie bei Schumann, als Neigung zum Okkultismus und Spiritismus. Er tritt besonders auffallend hervor bei *Liszt*, der in dieser Beziehung die Gegenerscheinung zu Bruckner bildet.

Liszt ist gleich Bruckner gläubiger Katholik. Aber sein Glaube hat nicht die vorbehaltlose Naivität wie der Bruckners. Es ist der suchende, skeptisch zernagte, ins Weltliche gewandte Glaube des intellektuellen Romantikers. Dieser Glaube bestimmt die innere Zielsetzung seines Schaffens, wie sie die Werkreihe von der Faust- und Dante-Sinfonie zur Graner Messe, zum Oratorium von der heiligen Elisabeth, zum „Christus“ und vielen kleineren Schöpfungen zeigt. Liszt, gleich Mendelssohn, Spohr und Wagner, einer der großen praktischen Organisatoren auch der äußeren Formen des Musiklebens, ist erfüllt von der *priesterlichen* Auffassung des Künstlerberufes. Der Künstlermensch steht im Zentrum seines Denkens. Dieser Künstlermensch, der er selbst ist, wandelt sich vom Virtuosen über den Vorkämpfer alles Neuen und Lebensechten bis hinauf zum Priester als dem Vermittler zwischen der Gottheit und den Menschen. Das ist die Linie auch des Lisztschen Lebens. Es wird beherrscht von der Idee des Dienens, wie Wagners Leben von der Idee des Kampfes, Bruckners von der Idee der Anbetung und das Leben Brahms' von der Idee der Vergänglichkeit alles Irdischen. Aus der Zerspaltung in die äußersten Möglichkeiten des Subjektivistischen erwächst wieder die Sehnsucht nach der Gemeinsamkeit. Diese große, unerfüllbare Sehnsucht des religiösen Verlangens ist jedem Romantiker eingeboren, führt jeden immer weiter in die Vereinzelung und begründet den tief pessimistischen Charakter dieser ganzen Kunst.

Mit Wagner, Liszt, Brahms und Bruckner geht die Zeit zu Ende, die als *Hoch-* und *Spätromantik* zu bezeichnen wäre. Es folgt eine immer tiefergreifende Zersplitterung, die im einzelnen wieder charakteristische Reaktionen hervorruft. Sie treten am auffallendsten zutage auf dem

Gebiete der Oper als Reaktion gegen Wagner. Durch den Siegeszug des Wagnerschen Werkes über die ganze Welt war zunächst ein Grundbetrieb der Romantik, nämlich ihre *nationale* Bestimmtheit, gefährdet worden. Namentlich in den *romanischen* Ländern empfand man das Eindringen dieser instrumental konzipierten Oper als wesensfremd. So erfolgt von Italien und Frankreich aus der Gegenschlag. In Italien entstand durch die Einwirkung von Bizets „Carmen“ auf den realistischen Stil ein neuer Operntyp, man nennt ihn *veristisch*. Damit soll die Steigerung des Realismus zur absoluten Ungebundenheit einer rein gegenständlich empfundenen Gestaltungsart gekennzeichnet werden. Das Streben nach Kürze und unmittelbarer Schlagkraft erstreckte sich bis auf die äußere Anlage der Werke, für die man die einaktige Form wählte. So erschienen die beiden berühmtesten Stücke dieser Art, *Mascagnis* „Cavalleria rusticana“ und *Leoncavallos* „Bajazzi“ und wirkten nun als Befreiung von der gedanklichen und musikalisch psychologischen Überlast der Wagnerschen Werke. Über diesen Augenblickserfolg hinaus aber erwies sich als stärkste Begabung, die Italien nach Verdi hervorbrachte, *Puccini*. Er unterwarf die Diminutivformen des Verismus wieder einer vorsichtigen Stilisierung und baute sie in den größeren Rahmen der mehraktigen Oper ein, immer bestrebt, den Reiz des aktuell Momentanen in Musik und Handlung durch einschmeichelnde Gesangsmelodik und stete Gespanntheit des szenischen Affektes aufrechtzuerhalten.

Ihm verwandt, in künstlerischer Beziehung aber die weitaus höher kultivierte Natur ist der Franzose *Debussy*. Er empfing die entscheidende Anregung durch die nachgelassenen, erst allmählich bekannt werden-

den Werke des Russen Mussorgski. Namentlich die Oper „Boris Godunow“ wirkte als neues ästhetisches Evangelium durch die Hervorhebung urwüchsig volkstümlicher Melodik und Rhythmik, sowie einer alles Kunstmäßige überspringenden Primitivität akzenthafter Sprachbehandlung. Aus diesen Anregungen, den natürlichen sprachmelodischen Forminstinkten des Franzosen und der vorsichtig abgeschwächten Nachwirkung Wagners entstand das französische Opernwerk, das den Jahrhundertausklang charakterisiert: „Pelleas und Melisande“. Es ist ein Werk absolut romantischen Gepräges. Harmonisch koloristisch konzipiert, löst es jedoch diese Harmonik in eine zarte Vielfarbigkeit auf, die einem Verdämmern gleichkommt. Psychologisch konstruiert, verflüchtigt es diese Psychologie ebenfalls in das Halbdunkel des Mystizismus. Mit „Pelleas und Melisande“ hat sich die französische Oper von dem expansiven Pathos Wagners wieder zu dem spezifisch französischen Lyrismus der Kontur zurückgefunden. Vordem schon in den Werken Gounods und Thomas' gepflegt, erhielt er nun durch die Einwirkung des Mussorgskischen Naturalismus einen neuen Aufschwung zur impressionistischen Ungebundenheit der Form.

So erstanden in Frankreich und Italien aus der Abwehr des deutschen Einflusses neue volkseigene Formbildungen. Gleichzeitig wirkte die *russische* Musik stärker als vordem auf den westeuropäischen Kulturbezirk ein. In Böhmen schuf *Smetana* mit seinen Volksopern und Instrumentalwerken eine tschechisch nationale Kunst, in England sowie in den skandinavischen Ländern trat der jüngere *romanische* Einfluß dem älteren deutschen entgegen. Bis nach Amerika und den Balkanländern hin verschärfte sich die nationale Spaltung. Die

deutsche Musik stand in dieser Zeit völlig unter der Nachwirkung der großen Spätromantiker. Durch parteimäßige Gruppierung hatten sich hier die Gegensätze der auf Wagner, Liszt und Berlioz beruhenden „neudeutschen“ Schule und der akademisch romantischen Richtung gebildet. Brahms stand dem Parteiwesen persönlich fern. Er konnte aber nicht verhindern, daß er von den Gegnern der neudeutschen Schule für ihre Sache in Anspruch genommen wurde, zumal sonst keine dafür geeignete Begabung großen Formates vorhanden war. Da indessen die wirklich schöpferischen Kräfte sich nicht dauernd unter das Gebot einer Parteiästhetik stellen lassen, so ergab sich in der Produktion ein allmähliches Übergreifen der jüngeren Musiker aus einem Parteigebiet in das andere, eine Verwischung der Parteigegensätze, schließlich sogar die Hinwendung eines Teiles der Wagner- und Brahmsnachfolge zu den aus dem romanischen Kunstgebiet kommenden Anregungen. Das allgemeine Charakteristikum aller dieser Künstler ist die Fortsetzung der innenharmonischen Expansion. Sie drängt jetzt, nachdem die im engeren Sinne modulatorischen Impulse durch zunehmende Chromatisierung bis auf eine äußerste Höhe getrieben sind, in erster Linie der koloristischen Entfaltung, der Verflüchtigung zur rein farbigen Klangempfindung zu.

Um hier nicht aus der geschichtlichen Betrachtung in die aktuelle Kritik übergehen zu müssen, werde ich nur die wichtigsten Musikernamen nennen und eine kurze Kennzeichnung ihres Wesens geben. Als wirkungskräftigste Begabung der neudeutschen Schule hat Richard *Strauß* die Nachfolge Wagners und Liszts als Opern- wie als Konzertkomponist übernommen. An *Strauß* tritt wieder der virtuose Grundzug der Frühromantik deutlich

hervor. Das erlebnishafteste Moment, das den großen Auftrieb und die Erstarkung der spätromantischen Meister bewirkt hatte, wird in artistische Gebiete abgedrängt. Damit hängt zusammen die allmähliche Abwendung Straußens von den äußeren Vorbildern der Romantik zu denen der Klassik, namentlich Mozarts. Diese Abwendung ist nicht im Sinne eines Anschauungswechsels, sondern als Steigerung der Virtuosität zur Virtuosität der künstlichen Einfachheit anzusehen. Wie Strauß zu Liszt und Wagner, so steht *Reger* zu Brahms. Doch gelangt Reger nicht bis zu der inneren Abklärung und meisterlichen Beherrschung des Apparates wie Strauß, sein ebenso reiches, wie vielfältig ungleiches Lebenswerk bricht unvollendet ab. In *Mahler*, dem dritten dieser Reihe, wirken die Anregungen Bruckners und der neudeutschen Schule zusammen. Im Gegensatz zu der Kammermusiknatur Regers ist er der Sinfoniker der ausgehenden Romantik. Seine Werke fassen alle Anregungen von Schubert bis Liszt und Bruckner zusammen und streben aus der kirchlichen Frömmigkeit Bruckners hinüber zu einer neuen Weltgemeinschaft der Liebe. Während sich in dem Schaffen Straußens, Regers und Mahlers sowohl die Auflösung der Romantik als auch das Hinüberstreben zu den Ideen der Klassiker und Vorklassiker zeigt, tritt bei *Pfitzner* im Anschluß an die Vermittlererscheinung Humperdincks eine Art Synthese der Spätromantik Wagners mit der Frühromantik Schumanns ein. Sie führt zu einem nochmaligen Durchbruch des romantischen Subjektivismus, der im zähen Beharren am jüngst Vergangenen seine Aufgabe und sein Schicksal findet. In den Erscheinungen *d'Alberts* und besonders *Schrekers* macht sich zuletzt die Verschmelzung der deutschen Romantik mit der italienisch-französi-

schen Theaterkunst deutlich bemerkbar. Das sinfonische Grundgerüst bleibt, aber es wird immer mehr durchdrungen von dem Willen zur Lösung in die singende Melodik der Stimme. Die instrumental harmonische Oper nähert sich wieder dem Grundtypus des anschaulich dargestellten Singstückes. Der modulatorische Reiz löst sich völlig in die farbige Umspielung der Melodie, alles Handlungsmäßige zielt auf die Erweckung des sinnlichen Klangempfindens, die Linie der singenden Stimme gibt das führende Grundmaß. Damit gelangt die romantische Oper durch die Übersteigerung aller spezifisch romantischen Eigenheiten wieder zu deren Verflüchtigung, und das vorklassische Ideal der gesungenen *Musikoper* hebt sich wieder aus der Zersplitterung der Subjektivismen heraus.

XX.

DIE NEUE WANDLUNG

Wir sind mit der letzten Betrachtung bis unmittelbar in die Gegenwart gelangt. Vielleicht erwartete man, über Erscheinungen wie Hugo Wolf, Richard Strauß, Reger, Mahler, Pfitzner, Schreker Näheres zu hören, während ich gerade diesen gegenüber nur eine summarische Betrachtung angewendet habe. Aber ich war absichtlich darauf bedacht, im Rahmen dieser Vorträge alles im besonderen Sinne Kritische zu vermeiden. Für das hier gesteckte Ziel kommt es nicht darauf an, das einzelne, sondern das *Ganze* zu erfassen. Eine scheinbare Ausnahme habe ich nur bei der Darstellung der Musik des 18. Jahrhunderts gemacht, die ich von den Persönlichkeiten aus charakterisierte. Das ist indessen nur eine scheinbare Ausnahme, denn eben diese Persönlichkeiten sind an sich *Totalitäten*. Brahms hat einmal in bezug auf die Meister des 18. Jahrhunderts das schöne Wort gesprochen: „Sie sind die Götter, wir sind die Menschen.“ Das ist im tiefsten Sinne richtig. Sie konnten und mußten Götter werden, weil sie das Leben nicht nur ihrer Person, sondern der Menschheit lebten. Das war ein einmaliges geistesgeschichtliches Geschehnis, ein Offenbarwerden höchster Kraftfülle. Als solches ist das 18. Jahrhundert eine Erscheinung von überwältigender Großartigkeit. Dieses müssen wir wissen und erkennen, trotzdem aber können wir uns nicht darein zurückverwandeln. Wir können wohl die Komponierregeln dieser Men-

schen nachahmen, nicht aber die Voraussetzungen, aus deren Vorhandensein erst die Anwendung solcher Regeln möglich und gerechtfertigt wurde. Wir können auch eine Geige des Stradivarius zerlegen, alle Maßverhältnisse genau feststellen und danach ein neues Instrument bauen. Das denkbar günstigste Resultat höchster Geschicklichkeit wäre dann eben eine Stradivarius-Imitation. Das kann nicht *unser* Weg sein. Dieser Weg muß vorwärts führen. Vorwärts nicht im Sinne eines törichteren Fortschrittsdünkels, vorwärts im Sinne *produktiver* Entfaltung der uns verliehenen Kräfte, mögen sie gering oder mögen sie groß sein. Es ist nicht unsere Aufgabe, mit der Geschichte zu hadern um den Platz, an den sie uns gestellt hat, sondern diesen Platz zu behaupten und auszufüllen. Dann werden wir allmählich lernen, die tiefe *Verbundenheit* zu erkennen, die alle Zeiten ineinander einbezieht. Wir werden sehen, daß wir nicht nur sind, sondern daß wir schon weit vordem waren und daß wir wiederum stets sein werden, daß alles Erscheinungswesen nur ein ewiges Wechselspiel der gestalten- den Kräfte ist, die, an sich stets gleich, sich unaufhörlich lösen und neu binden.

Dieses an den Geschehnissen der Musikgeschichte in knappen Zügen aufzuweisen, war das Ziel, das ich im ersten Vortrage aufgestellt hatte. Ich wollte keine historischen Belehrungen geben, denn ich bin kein Historiker und kein Gelehrter. Ich wollte den Wandlungsprozeß der musikalischen Erscheinungen anschaulich machen. Ich wollte dabei gleichzeitig jenem kurzatmigen Gedanken entgegentreten, den ich als Entwicklungswahn bezeichne und der darauf hinzielt, uns die geschichtliche Wandlung der Erscheinungen im Sinne einer absoluten Steigerung vorzuführen. Blicken wir

zurück auf die von uns betrachtete Geschehensfolge, so erkennen wir das durch alle Jahrhunderte hindurch sich wiederholende Bild des *Wellenberges* und des *Wellentales*. Stellt jeder Berg an sich die Erhöhung dar, so trägt er gerade dadurch in sich die Tendenz zum Fall, stellt jedes Tal an sich eine Niederung dar, so trägt es wiederum in sich die Tendenz zur Erhöhung. Sprechen wir also von Zeiten einer besonderen Blüte, so ruhen eben in diesen Zeiten die Keime der Auflösung, sprechen wir von Zeiten des Verfalles, so ruhen gerade in ihnen die Kräfte des neuen Auftriebes. Wie dieses alles sich im einzelnen verteilt, vermögen wir nicht zu durchschauen. Die Erfahrung aber lehrt uns, daß im Organismus der Menschheit *alle* Kräfte, die zerstörenden wie die aufbauenden, stets gleichmäßig vorhanden sein müssen, daß Entstehen und Vergehen in Wahrheit identisch sind. Der Wechsel vom einen zum anderen ist nur Wechsel der Erscheinung, also die Wandlung, während das Wesen sich stets gleich bleibt. In dieser Erkenntnis sehe ich die Voraussetzung und das Ergebnis der Geschichtsbetrachtung, wie ich sie in der ersten Vorlesung kennzeichnete. Solcher Erkenntnis gemäß, als *Wandlung des Erscheinungslebens*, habe ich versucht, das Entstehen und Vergehen der Kunstformen begreiflich zu machen.

Nun sind wir am Ziel, soweit eine solche Betrachtung überhaupt ein Ziel haben kann. Wir sind angelangt bei den Erscheinungsformen, die unserem eigenen Dasein unmittelbar angehören und sich unserer Wahrnehmung daher am leichtesten, unserer Erkenntnis aber vielleicht am schwersten erschließen. Noch vermögen wir die Vielheit der Erscheinungen um uns herum kaum zu überblicken. Wir wissen nicht mit Sicherheit, in welchen davon die stärkste Lebensintensität wirkt, vielleicht ken-

nen wir vieles Wichtige noch gar nicht, während manches Unwichtige sich breit macht. Von außen her, durch Kritiken, durch Darstellungen in Büchern, durch mündliche Äußerungen wird das Bild uns eher verwirrt als geklärt. Dort lesen wir, daß ein junger Komponist außerordentlich begabt sei, hier wiederum wird er für einen Scharlatan und Stümper erklärt. Schlagworte kursieren, man spricht von expressionistischer, von futuristischer, von atonaler, von polyharmonischer und linearer Musik. Fragen wir die Menschen, *was* dies eigentlich sei, so werden die meisten in Verlegenheit geraten und nicht erklären können, was sie mit diesen Worten meinen. Daß die neue Musik auf einem Irrweg sei, ist eine weit verbreitete Ansicht. Man vergleicht sie mit der Musik Bachs, Haydns, Mozarts und Beethovens. Da diese anerkannt schön ist und die neue Musik ganz anders klingt, zieht man daraus den logischen Schluß, daß die neue Musik eben unschön sei. Man übersieht dabei nicht nur die Wirkung des Trägheitsgesetzes auf den Beurteiler, sondern auch die Relativität des Schönheitsbegriffes, die Wandelbarkeit seiner Komponenten. Man vergißt, daß eben Bach, Haydn, Mozart und Beethoven für ihre Zeit genau so modern waren wie die heut schaffenden jungen Musiker für die unsrige. Man vergißt, daß diese jungen Musiker nicht andere Musik machen, weil sie wollen, sondern weil sie *müssen*. Dieses Muß ergibt sich daraus, daß sie andere Menschen sind als die früheren, daß andere *Empfindungskomplexe* in ihnen leben und treiben, und daß sich eben an diesem Anderssein die schöpferische Kraft des Lebens auswirkt.

Ich sage dieses weder für noch gegen einzelne Musiker, sondern über die neue Musik im ganzen. Robert Schumann, der begeisterte Vorkämpfer alles Lebendigen, hat

einmal gesagt: „Wenn Mozart heut lebte, würde er keine Mozartschen Klavierkonzerte schreiben, sondern Chopinsche.“ Das galt für eine Zeit, in der man Chopin als Umstürzler betrachtete. So dürfen wir jetzt ruhig sagen: Wenn Bach und Mozart, Beethoven, Schubert und Wagner heut lebten, würden sie ganz gewiß nicht die Werke schreiben, die wir beim Musikalienhändler auf ihre Namen kaufen, sondern ganz andere. Diese anderen würden mutmaßlich denen sehr ähnlich sehen, die man heut unter Anrufung ihrer Namen bekämpft. Das glaube ich sagen zu müssen, ehe ich nun den Versuch mache, das Wesen dessen zu charakterisieren, was wir gegenwärtig *neue Musik* nennen. Einen solchen Versuch dürfen wir nach den früheren Betrachtungen wohl wagen. Ist die neue Musik keine mutwillige Neuerung, sondern wiederum nur eine neue Wandlung, so muß es wohl möglich sein, den bewegenden Willen dieser Wandlung zu erkennen und das Gesetz der Transformation aufzuspüren, das ihr zugrunde liegt.

Die letzte große Epoche der Musikgeschichte beginnt etwa in der Mitte des 16. Jahrhunderts und reicht bis zur Gegenwart. Diese vierhundert Jahre stellen sich dar als Zeit der *harmonischen Instrumentalmusik*. Harmonie und Instrumentalklang bedingen einander. Der Instrumentalklang trägt die Harmonie latent in sich, und die Harmonie als klangliches Phänomen ist ein wesentlich instrumentales Phänomen. Ich habe versucht zu zeigen, wie die Entfaltung der Harmonie zu kunsthaft gegliederten Formorganismen von *drei* verschiedenen Bewegungsimpulsen bestimmt wird:

1. der Bewegung, die den Hauptakzent auf die Baßfortschreitung legt und somit die Harmonie vor-

nehmlich als *Baßausstrahlung*, den Baß selbst als *Fundament* empfindet,

2. der Bewegung, die den Hauptakzent auf die Bewegung der *Melodie* legt und somit die Harmonie als *Unterbau* der melodischen Linie, diese selbst als führende Kraft empfindet, zuletzt
3. der Bewegung, die den Hauptakzent auf die Bewegung der harmonischen Mittelstimmen legt und somit die Harmonie durch *modulatorische* Entfaltung gewissermaßen von der Mitte aus nach dem Baß und der Melodie, also nach unten und oben *auseinanderpreßt*. Ich hatte diesen Vorgang als eine Aufsprengung der Harmonie bezeichnet. Man könnte den Ausdruck noch schärfen und von einer Zerstäubung, von einer Atomisierung der Harmonik sprechen. Wir finden diese in modulatorischer Beziehung besonders auffallend bei Max Reger, in koloristischer Beziehung bei Franz Schreker ausgeprägt.

So weit wären wir also jetzt gelangt, und die Frage ist: *was nun?* Gewiß wird es noch mancherlei Möglichkeiten der modulatorischen und koloristischen Harmonie-Entfaltung geben. Aber wir dürfen doch annehmen, daß das Wesentliche durch die Romantik erfaßt ist und etwaige Erweiterungen von der bisherigen Grundlage aus nur noch als Spielarten im einzelnen wirken könnten. Demnach stünden wir also an einer Grenze der harmonischen Möglichkeiten, und die drei Bewegungskräfte: die des Basses, die der melodischen Oberstimme und die der modulierenden Mittelstimmen hätten sich leergelaufen?

Das ist allerdings in einem gewissen Sinne der Fall. Sagen wir so: die Bewegungsrichtung oder die Bewe-

gungstendenz als solche hat sich erschöpft. Diese Bewegungstendenz war bisher *expansiver* Art. Die Entfaltung der harmonischen Formorganismen von der Zeit Bachs und Händels oder überhaupt vom Beginn der harmonischen Musikgestaltung bis zur Gegenwart zeigt als Grundwillen das Streben nach Expansion. Diese dynamische Expansion beginnt bei der vertikalen Ausbreitung der Baßlinie, geht von ihr über an die leichter bewegliche horizontal melodische Oberlinie und endet im Überquellen der von ihnen nach außen drängenden Mittellinien. Heut erleben wir den *Rücklauf* dieses Vorganges. An Stelle der ausbreitenden Bewegungstendenz tritt die *zusammenziehende* Bewegungstendenz. Die große Welle der harmonischen Expansion rollt zurück, zurück vielleicht auf ihren Ausgangspunkt oder noch weiter — das können wir noch nicht mit Sicherheit sagen. Aber die rückläufige Bewegung sehen wir, die zusammenpressende Kraft spüren wir ganz unverkennbar — also wollen wir sie zu begreifen suchen. Sie liegt im Wesen der harmonischen Kunst an sich begründet. Haben wir dieses Wesen in den bisherigen Betrachtungen richtig gedeutet, dann muß die Deutung uns auch die organische Richtigkeit der jetzigen Bewegung bestätigen.

Bei der Darlegung des Werdens der harmonischen Formorganismen habe ich darauf hingewiesen, daß Harmonie nicht Mehrstimmigkeit ist im Sinne der Vokal-Polyphonie. Harmonie ist *Einstimmigkeit*, zerlegt in die akkordische Brechung, Einstimmigkeit also in der Vielfältigung durch Aufteilung eines Klanges in seine tonlichen Elemente. Das harmonische Klangempfinden wäre also vergleichbar einem Prisma, durch das das Licht in seine Farbelemente zerlegt wird. Demnach

beruht das Grundgesetz aller harmonischen Formbildungen auf dem Prinzip der Zerteilung, der Zerstreuung oder, wie ich vorher sagte, der *dynamischen Expansion*. Demnach muß das Grundgesetz einer rückläufigen Bewegung ruhen auf dem Prinzip der Sammlung, der *Verdichtung*. Das Ziel dieser Verdichtung muß sein die Gewinnung der ursprünglichen Klangeinheit aus der Ton-Vielheit. Die Formgewinnung durch die prismatische Brechung des Tones in die Harmonie wird aufgegeben. Der schöpferische Impuls zielt auf Bewußtmachung des Klanges in seiner ursprünglichen ungeteilten Fülle, wie er vergleichsweise der alten polyphonen Kunst zugrunde lag.

Nun ist ein ähnlicher Impuls auch in der harmonischen Musik vorhanden, insofern als das dynamische Formschema auf dem Grundvorgang der Auseinanderstreuung und Wiedersammlung der tonlichen Kräfte beruht. Aus dieser Wiedersammlung ergibt sich das Wesen der Kadenz. Wie ich bei den Ausführungen über Wagner angedeutet habe, wird die Kadenz um so wichtiger für die Gesamtform, je stärker die Expansion ist, die durch die Kadenz wieder zur Sammlung gelangt. Aus dieser sammelnden Funktion der Kadenz ergab sich der Ausdruckscharakter der gesamten romantischen Musik als Erlösungsmusik. Immerhin wirkte die Kadenz stets als zielgebender Kontrast, der einen weitgedehnten Evolutionsvorgang als Unterbau voraussetzte. Hier zeigt sich nun die Anknüpfung und zugleich der Gegensatz der neuen Musik zur romantischen. Dieser große Unterbau, an dessen Gestaltung der romantische Musiker seine besondere Kunst bewährte und für die er seines erlebnishaften Subjektivismus bedurfte — dieser Unterbau fällt jetzt fort. Übrigbleibt zunächst nur sozusagen die Ka-

denz selbst als Vorgang der Zusammenziehung und Vereinheitlichung der harmonisch zerstreuten tonlichen Kräfte und ihrer Weiterführung als neu gewonnener klanglicher Einheiten. Das Formungsstreben der neuen Musik beginnt also gewissermaßen da, wo die romantische Musik schloß, nämlich bei der zusammenziehenden Kadenz und geht von da aus weiter über diese hinaus. Hierfür aber greift sie zurück auf die Mittel der *polyphonen Kunst*.

Ich habe versucht, das grundlegende Prinzip der neuen Musikgestaltung zu kennzeichnen, ohne dabei auf bestimmte Persönlichkeiten oder Werke hindeuten zu wollen. In der Wirklichkeit des Schaffens tritt das Prinzipielle nicht so nackt zutage, wie ich es hier darstellte. Es ist gar nicht im Sinn einer bewußten Erkenntnis vorhanden, sondern äußert sich in den vielfältigsten Zersplitterungen, stets gemischt sowohl mit besonderen Eigenheiten der schöpferischen Persönlichkeit als auch mit Restbeständen der Herkunft aus dem Vergangenen. Sprechen wir aber hier über das *Wesenhafte* der neuen Musik, über die Wandlung, die an ihr offenbar wird, so haben wir wohl das Recht, gewisse, überall wiederkehrende Beobachtungen zu verallgemeinern und auf eine typisierende Erkenntnisformel zu bringen. Diese Erkenntnis zeigt zunächst eine Rücklaufbewegung. Ich möchte sie bezeichnen nicht als ein Zurückschreiten auf dem gleichen Wege, sondern als *antipodische* Weiterführung, als Weg also über die entgegengesetzte Hälfte der Kugel. Diese Rücklaufbewegung zielt aus der harmonischen Zerstreuung des Klanges wieder auf seine Vereinheitlichung, sein Empfundenerwerden also nicht als Teilerscheinung eines harmonischen Komplexes, sondern als in sich selbständige Einheit. Aus diesem Stre-

ben ergibt sich etwa *Busonis* Idee einer erneuten Klassizität. Gemeint ist damit ein erneutes Primat der *Melodie* gegenüber der Harmonie und ihren Gestaltungsmitteln der thematischen Durchführung. Nach dem Vorhergesagten wäre diese Idee zu erkennen als Zurückführung auf das zweite Stadium der harmonischen Formgestaltung, wo die melodische Oberstimme führend war. Aus dem gleichen Streben ergibt sich weiter die lebhaftere Bezugnahme auf Händel und namentlich auf Bach, wie sie sowohl bei Busoni als auch bei *Schönberg* und den jüngeren Musikern bemerkbar wird. Nach dem Vorhergesagten wäre dieser Vorgang zu erkennen als Zurückführung auf das erste Stadium der harmonischen Formgestaltung, wo die Fundamentstimme der Bässe führend war. Alle diese Bezugnahmen erscheinen aber nicht als Nachahmung, sonst müßten sie wieder die expansive Tendenz in sich tragen. Sie erscheinen gleichsam im *reziproken* Sinne, als Gegenspiegelungen, als Wiederaufnahmen der Antipoden. Es ist müßig und auch gefährlich zu prophezeien, andererseits ist die innere Tendenz dieser Bewegung so unverkennbar, daß ich glaube, die Meinung aussprechen zu dürfen, auch Bach und Händel werden nicht die Haltepunkte sein. Diese rückläufige Bewegung wird vielleicht noch über die ebenfalls harmonische Musik Bachs und Händels tiefer in die Vergangenheit hinabführen — bis dahin, wo diese Vergangenheit sich des ungebrochenen, des nicht harmonisch zerspaltenen Klanges bedient hat, hinab also bis zur alten, *wirklichen Polyphonie*. Da erst wäre der große Kreis geschlossen. Ansetzend bei dem Einheitsklang der alten Musik zieht er sich von der Auflösung der Polyphonie in die harmonische Klangbrechung über Bach und Händel, über die Wiener Klassiker bis zur Klangzerstäubung in der Har-

monik der Romantiker und von diesen zurück über die heutige neue Musik wieder zur Klangeinheit. Damit aber würde auch die Frage der *Klangmittel* akut werden. Wenn harmonische Musik und instrumentale Musik Wechselbegriffe sind, wenn der instrumentale Klang das Phänomen dieser prismatischen Klangaufteilung, das Phänomen des zerteilten Klanges ist, dann müßte wohl der unzerteilte, alle Kräfte in sich wieder zusammenschließende Klang nicht mehr Instrumentalklang, sondern wieder *Vokalklang* sein. Der Instrumentalklang wäre ihm gegenüber, wie in der früheren großen Zeit der Vokalkunst, nur als Diener möglich, freilich in ganz anderer, heut nicht erahnbarer Art als ehemals.

Wir wollen uns indessen nicht zu sehr in Zukunftsphantasien verlieren, so ruhig wir uns der Wellenbewegung alles Geschehens und damit der steten Wiederkehr bewußt sein dürfen. Wohl aber ist darauf hinzuweisen, daß die Neigung zur Erkennung der Eigenkraft des Vokalklanges, die Ahnung seiner vom Instrumentalklang grundverschiedenen Formgesetzlichkeit heut bereits deutlich bemerkbar wird. Hierfür spricht namentlich das Wiedererwachen des Interesses an der alten, nur aus dem Eigencharakter des Vokalklanges zu erfassenden Oper, besonders der Oper Händels. Hierfür spricht ebenso das Neuerwachen des Interesses an der Gestaltung der Stimme in der heutigen Oper, bei Strauß, bei Schreker, bei den Jüngeren. Selbst die gegenwärtig beliebte Antithese: hie Wagner, hie Verdi, die im sachlichen Sinne bereits als unrichtig bezeichnet wurde, beruht dem Instinkt nach auf der Behauptung des Eigenrechtes der singenden Stimme gegenüber dem Instrumentalklang. Wir sehen, daß die Hinneigung zur Wiedererweckung des vokalen Klangempfindens keines-

wegs willkürliche Spekulation ist, sondern sich an unverkennbaren Zeichen bereits heute zu äußern beginnt.

Die *zusammenziehende* Tendenz der Klangerfassung zeigt sich noch an anderen Symptomen. Wir bemerkten, daß das Prinzip der Formgestaltung durch harmonische Expansion seine produktive Kraft verliert, daß nicht mehr die modulatorische und koloristische Dynamik als solche den formalen Bewegungsantrieb gibt, sondern umgekehrt der Wille zur Zusammenziehung die Führung übernimmt. Hiermit verlieren auch die großen, expansiv gerichteten Formarchitekturen und instrumentalen Klangapparate ihre Daseinsberechtigung. So sehen wir, daß das große Orchester der Nachromantik immer mehr zusammenschrumpft und zum Kammerorchester wird. Wir sehen, daß die überlebensgroßen Formtypen, wie etwa Bruckner, Mahler, Strauß sie für ihre expansiv gerichtete Kunst noch unbedingt brauchen — wie diese mächtigen Formtypen sich sozusagen in sich zusammenziehen. Sie werden zu kleinen, schärfst konzentrierten Gebilden, nicht im Sinne der Aphorismen der deutschen Frühromantik, sondern im Sinne äußerster Intensitätssteigerung durch verdichtende Zusammenpressung, gerade so, wie der Klang selbst aus der harmonischen Vervielfältigung in die Einheit zurückgedrängt wird. Nannte ich vorhin Busoni als Vertreter des melodischen, Schönberg als den des kontrapunktischen Gestaltens, so möchte ich als bedeutendsten Anreger für diese formale Zusammenpressung *Strawinski* nennen.

Damit glaube ich gesagt zu haben, was in diesem Rahmen gegenüber den Erscheinungen der neuen Musik zu sagen ist, um das in ihnen wirkende Gesetz der Wandlung begreiflich zu machen. Nun möchte ich zuletzt

dieses Gesetz der Wandlung im Hinblick auf einige Leitideen der ganzen Darstellung anwenden. Wir haben gesehen, daß nationale und unitarisierende Formgestaltungen sich im Zuge der Geschichte dauernd ablösen. Das 19. Jahrhundert war eine Zeit der *national* empfundenen Kunstübung, die neue Kunst muß daher gemäß dem Gesetz der Wellenbewegung zum *Unitarismus* streben. Das 19. Jahrhundert war eine Zeit der *Profanmusik*, das Ziel der neuen Kunst muß daher gemäß dem gleichen Gesetz wieder dem religiös *Kultischen* im tiefsten Sinne zugewandt sein. Das 19. Jahrhundert pflegte eine Musik der *gefühlsmäßigen Bedeutungshaftigkeit*, die neue Musik muß sich von dieser abkehren und die *empfindungsmäßige Klangnatur* als solche wieder in den Vordergrund rücken. Die Musik des 19. Jahrhunderts war die letzte Steigerung der *harmonischen Extensität des Instrumentalen*, die neue Musik wird sich der *singulären Intensität des Vokalen* zuwenden. Und auch dieses wird, wenn es sich vollendet, kein Ziel sein, nicht Aufstieg, nicht Abstieg, nicht Höhepunkt, nicht Verfall, sondern die Wandlung, die aus sich immer wieder neue Wandlungen gebiert. Im Erkennen dieses Gesetzes liegt die große Lehre alles Geschichtsgeschehens der Kunst.

So blicken wir heut zurück auf das hinter uns versinkende Reich der instrumentalen Harmonie. Wir erkennen es keineswegs mit dem Gefühl des Überwundenhabens eines Veralteten, sondern im Bewußtwerden eines Schönen, das uns nicht mehr gehört. Von ihm aus streben wir einem neuen Schönen zu, wie es Hyperions Schicksalslied kündigt: „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn.“