

Universitätsbibliothek Wuppertal

Das klassische Ideal

Horneffer, Ernst

Leipzig, 1906

II. Die deutsche Musik

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.
Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

urn:nbn:de:hbz:468-1-3885

II.

DIE DEUTSCHE MUSIK.

Nicht nur ein Franzose, sondern auch ein Deutscher ist mitunter geneigt zu zweifeln, ob die Deutschen überhaupt einer klassischen Kunst fähig sind. Man sieht überall Anstrengungen und Anfänge, aber immer werden sie wieder abgebrochen oder abgelenkt; es geht allenthalben vorwärts, aber selten aufwärts, es wird anders, aber selten besser. Gründe dafür sind mancherlei gesucht und gefunden worden, innere und äußere, aus dem Charakter und aus den Schicksalen der Deutschen. Mir scheint aber, man hat bei solchen Erklärungen eins nicht genügend oder gar nicht in Rechnung gezogen, das ist die deutsche Musik. Nur wenige wissen von ihrer Geschichte und beachten, welch ein wichtiger, ja zentraler Faktor sie ist. Sie muß jedem Zweifelnden das Vertrauen geben, daß die Deutschen imstande sind, eine Kunst voll und reif auszubilden, wenn sie auch den Beweis schuldig bleibt, daß sie die gewonnene Höhe festhalten können. Die Deutschen sind am ehrlichsten und aufrichtigsten in ihrer Musik und geben in ihr am reinsten ihr Wesen zu erkennen; zugleich aber ist es gerade sie, die zu einer so hohen rein ästhetischen Vollendung sich aufschwingen konnte, daß man mit Fug und Recht von klassischen Musikern der Deutschen reden kann, während man ohne Fug und Recht von klassischen Dichtern redet. Die Musik und in früherer Zeit die Baukunst verraten die Richtung der künstlerischen Seele des Deutschen. Auf die

Verwandtschaft beider Künste ist oft hingewiesen worden: bei ihnen sind Form und Gehalt so verbunden, daß man den letzteren zuweilen gar nicht entdeckt und deshalb geleugnet hat; beide arbeiten mit Symbolen, sind begrifflich schwer zu fassen und scheinen der Prägnanz und Deutlichkeit zu ermangeln. Die Dichtkunst, die in erster Linie Begriffe und andere Zweige der bildenden Kunst, die in erster Linie sinnliche Bilder benutzen, fallen den Deutschen viel schwerer; sie suchen an ihnen die Seiten hervorzukehren, die sich dem Symbolischen (dem Musikalischen oder Dekorativen) nähern; wie denn z. B. die Lyrik der bei weitem entwickeltesten Zweig der deutschen Poesie ist. Die meisten Arten der Kunst fristen bei uns ein nur geduldetes Leben, sie erscheinen als Eindringlinge, die äußere Zwecke nötig haben, um ihr Dasein zu rechtfertigen. Die Musik bedarf keiner Rechtfertigung, sie ist von selber da und wird von dem tiefsten Volks-empfinden getragen. Dies gilt sowohl von der Vokalmusik, von dem Lied, das der feste Urbestand der deutschen Kunstbetätigung ist, als auch von der Instrumentalmusik, die als Tanz und Marsch dem Deutschen von jeher vertraut und unentbehrlich war.

Man gestatte mir, mit wenigen Strichen den Weg zu bezeichnen, den die deutsche Musik in den letzten vier Jahrhunderten genommen hat. Die Entwicklung ist eine ununterbrochene und sehr reiche. Sie kann uns viel lehren.

Als Hauptmoment ist die Einwirkung der Kirche zu betonen, der die abendländische Musik ebensoviel oder noch mehr verdankt als die bildende Kunst. Sie gab ihr eine Aufgabe und eine Form. Seit Regelung des römischen Kultus durch Gregor hatte die Musik einen festen Platz im Gottesdienst und wurde ein wichtiges Glied, ja in gewissem Sinne der Mittelpunkt des kirchlichen Einflusses auf das abendländische Leben. Die Messe war die Form, welche die musikalische Entwicklung trug und geleitete; später kam noch die Motette hinzu. Die gelehrteten Mönche des Mittelalters waren fast sämtlich Musiker, praktische und theoretische; sie bemühten sich, wie um antike Philosophie, so auch um griechische Musik, aber mit noch geringerem Erfolge, hatten dagegen das Verdienst der beiden großen Entdeckungen, die Himmel und Erde in der Musik verwandelten und die Zukunft in eine unendliche Bahn wiesen. Diese Entdeckungen hießen Mehrstimmigkeit und Mensuralmusik. Es kam dann die glückliche Zeit des Versuchens, die jeder großen Entdeckung folgt. Man wollte die Tragweite

und den Wert
dete sie auf
spannte sie auf
man dies alles
ein Fundament
stimmigen Mu
landen. Ganz
gescholten und
artungen muß
Zeit zugute hält
die mit und tre
in diesen Musi
sich im einzeln
Engel des Gent
Vielmehr exeku
die ebenso herh
uns die Namen
bedeuten, so ka
nusse aus den
gewinnen ließen
zugänglich gen

Die Niederlä
Jedes Land na
und füllte sie m
in Italien etwas
Völkern lebte ei
wie ihr Naturel
bereits eine ans
doch war noch
einheimischen
führende Stellu
zuerkannt wer
niederländische
Lehrern über
die niederländi
diese erste neu
auf ihren Gipfe
war voll und sc
Vorfahren hatt
Können entfal

en: bei
etzteren
t; beide
en und
n. Die
eige der
benutzen,
nen die
n Musi-
yrik der
st. Die
s Leben,
g haben,
r Recht-
n Volks-
usik, von
tätigung
l Marsch
var.
bezeich-
underten
hene und

betonen,
verdankt
ne Form.
die Musik
ges Glied,
Einflusses
welche die
kam noch
ers waren
bemühten
he Musik,
Verdienst
rde in der
iche Bahn
und Men-
ersuchens,
Tragweite

und den Wert der neuen Kunstmittel feststellen. Man verwendete sie auf alle mögliche, passende und unpassende Weise, spannte sie aufs äußerste an, theoretisierte und tüftelte, und da man dies alles mit Hingabe und Aufrichtigkeit trieb, wurde es ein Fundament, auf dem die erste große Blütezeit der mehrstimmigen Musik sich erhob. Sie hat ihre Heimat in den Niederlanden. Ganz mit Unrecht ist diese altniederländische Musik gescholten und vernachlässigt worden; die technischen Ausartungen muß man gerecht beurteilen und einer aufstrebenden Zeit zugute halten; bewundernswert bleibt die künstlerische Kraft, die mit und trotz ihnen sich offenbart. Es waltet derselbe Geist in diesen Musikern wie in den altniederländischen Malern, was sich im einzelnen dartun ließe. Wie kann man glauben, daß die Engel des Genter Altars schlechte und absurde Musik machen! Vielmehr exekutieren sie eine kunstreiche dreistimmige Messe, die ebenso herb und subtil ist wie sie selber. Bedenkt man, was uns die Namen van Eyck, van der Goes, van der Weyden usw. bedeuten, so kann man ermessen, welch hohe künstlerische Genüsse aus den zierlichen und seltsamen Notenhandschriften sich gewinnen ließen, von denen kaum einer unter uns die wenigen zugänglich gemachten Proben kennt.

Die Niederländer wurden die Lehrer des musikalischen Europa. Jedes Land nahm ihre hochentwickelte Form und Technik auf und füllte sie mit seinem eigentümlichen Gehalt. So kam es, daß in Italien etwas anderes entstand als in Deutschland. In beiden Völkern lebte ein starkes Musikempfinden, so verschieden gerichtet wie ihr Naturell. Deutschland war weiter als Italien und hatte bereits eine ansehnliche künstlerische Höhe selbständig erreicht; doch war noch lange Zeit nötig, bis seine Schwerfälligkeit mit einheimischen und fremden Einflüssen fertig wurde und die führende Stellung in der europäischen Musik den Deutschen zuerkannt werden konnte. Die italienische Musik schoß unter niederländischem Einfluß schnell empor und war bald ihren Lehrern über den Kopf gewachsen. Im 16. Jahrhundert, als die niederländische Musik zum Gemeingut geworden war, kam diese erste neuere Musikepoche, die man die polyphone nennt, auf ihren Gipfel, etwas später als die bildende Kunst. Die Blüte war voll und schön und erfüllte alles, was die Anstrengungen der Vorfahren hatten hoffen lassen. Aus dem mühsam erarbeiteten Können entfaltete sich die hohe Kunst, die durch drei Männer,

zwei Niederländer und einen Italiener repräsentiert wird. Josquin hafft noch ein Rest von Mühe und Schwere an, der vielleicht auch durch sein strenges nordisches Naturell bedingt ist. Palestrina ließ die südliche Sonne in das ernste Bild hineinscheinen; sein Ernst ist leuchtender, als die Schwerblütigkeit den Germanen zu gestatten pflegt. Lassus war der expansive Nordländer, der ins Volle, Gewaltige strebte und neue ungekannte Kräfte ahnen ließ, denen die kontrapunktische Kammermusik nicht gewachsen war. Diese drei großen Künstler erfüllten und erschöpften zugleich die Kunst des vokalen Satzes. Sie waren die Erben eines königlichen Vermögens, das sie noch zu vermehren und königlich zu verwalten und zu benutzen wußten. Gleich nach ihnen aber kamen die Verschwender, die es vertaten, zerrissen und in alle Winde verstreuten. Es waren hinreißende Naturen, die so verfuhrten, keine traurigen Epigonen; sie zerstörten, aber sie brachten auch neue Schönheiten. Man hatte wieder neue Kunstmittel entdeckt und sah, daß sich mit ihnen Wirkungen erzielen und Seelenregungen ausdrücken ließen, gegen die alles Bisherige eng und arm erschien. Man probierte wieder, verirrte sich, machte ungeheure Aufschwünge, die ohne Unterstützung und Nacheiferung, deshalb ohne dauernde Folgen blieben, man rechnete und theoretisierte, und da man alles dies ebenso wie vor zwei Jahrhunderten mit Hingabe und aufrichtigem Ernst trieb, so brach eines Tages eine neue Blüte auf, die deutsche Blüte, die durch Bach und Händel, Mozart und Beethoven bezeichnet wird. Die Entdeckungen hießen der Akkord, die Mehrchörigkeit, der Sologesang, die Instrumente Orgel und Klavier. Der Ursprung dieser Entdeckungen war Italien, das die Zügel der Entwicklung ergriffen hatte; die Zeit war das ausgehende 16. und das beginnende 17. Jahrhundert; der gelehrigste und erfolgreichste Schüler Italiens wurde Deutschland, dem es vorbehalten blieb, im 18. Jahrhundert die Früchte des italienischen Strebens zur Reife zu bringen.

Für die deutsche Musik war es entscheidend gewesen, daß Luther ihr Freund und Kenner war, so daß die große Schätzung fortduerte, welche die Musik in der Kirche bisher genossen hatte. Die Reformation, die auf die bildende Kunst und im Grunde auch auf die Poesie in Deutschland verheerend wirkte, ging ohne Schaden über die Musik hin; die Musiker blieben ein Zubehör der Geistlichkeit und behielten ihr festes Amt beim Gottesdienst.

Ja die mächtige Bewegung der deutschen Seele schlug sogar zum Heile der Musik aus und gab ihr ein neues Verhältnis zum Volke, das unter dem Einfluß der kunstvollen niederländischen Musik loser geworden war. Ebenso überdauerte die deutsche Musik hundert Jahre später den dreißigjährigen Krieg ohne schwere Verluste. Solange er wütete, lag natürlich auch das musikalische Leben darnieder; kein Hof und keine Gemeinde hatte Geld, die Musiker zu besolden, und Interesse, ihre Kompositionen anzuhören. Als aber Ruhe und Sicherheit wiederkehrte, fuhr man genau an der Stelle fort, wo man unterbrochen worden war. Die Musik war fest gewurzelt und hing so eng mit der Erhebung und Erholung des deutschen Geistes zusammen, daß sie nur durch seine Vernichtung hätte ausgerottet werden können.

Es war gerade damals die Zeit des emsigsten Bemühens um die italienische Musik. Giovanni Gabrieli, der prunkvolle Venetianer, zog die einen an, die neu entstandene Oper die andern. Man war jenseits der Alpen unter Einwirkung der oben genannten neuen Kunstmittel erheblich lockerer geworden als zur Zeit Palestrinas. Noch überwog die Solidität und die Künstlerschaft; aber man kam doch schon den Geheimnissen der Wirkung auf die Spur, die durch das Beiwerk der Kunst erzeugt wird. Der Dilettantismus, der sofort zur Stelle ist, wenn sinnliche Reizmittel, namentlich die der Bühne, in den Vordergrund treten, begann sich in die Musik einzudrängen. Eitelkeit und Gewinnsucht taten das übrige. Die Deutschen lauschten den verführerischen Klängen, zogen über die Alpen und brachten heim, soviel sie nur konnten. So trieben sie es mehrere Generationen hindurch, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Sie hielten sich mehr an das Solide, und auch das Lockere bekam unter ihren Händen ein braveres, freilich auch ungeschickteres Aussehen. Lange Zeit hindurch blieb die Schwerfälligkeit ein kaum überwindliches Hindernis; Musiker und Publikum fühlten gar sehr den Abstand zwischen Lehrern und Schülern. Überall zog man den deutschen Kapellmeistern und Sängern die italienischen vor, die in Scharen nach Norden kamen. Aber unsere trefflichen Vorfahren ließen nicht nach. Mit einer Selbstverleugnung, die Ehrfurcht erwecken muß, sang man immer wieder den wälschen Gesangsmeistern nach, was sie vorsangen, bis man sich ihre Kunst zu eigen gemacht hatte. Man lernte so gründlich und unentwegt, wie man in den anderen Künsten niemals gelernt hat; und man kam gerade darum

zu einer wahrhaft originalen deutschen Kunst, weil man sich ohne Vorbehalt der fremden überlegenen hingab. Freilich trieben auch schlechte Regungen zum Lernen, und die Begleiterscheinungen, die deutsche Abhängigkeit vom Ausland zu haben pflegt, traten auch hier auf; die Musiker sahen auf deutsches Wesen herab, wenn sie von der pflichtmäßigen italienischen Reise zurückkamen, schrieben ihren Vornamen und die Titel ihrer Werke italienisch und hätten sich am liebsten selber für Italiener ausgegeben. Aber sollte nicht auch diese schlechte Eigenschaft des Deutschen manchmal eine verkappte gute sein? Das schmerzliche Gefühl der eignen Barbarei, die quälende Gewißheit, ewig ungeschlacht und sich selber lächerlich zu sein, bringt vielleicht öfter als man denkt die sklavische Verehrung des Ausländischen hervor. Dies Gefühl aber und diese Gewißheit sind doch der Boden, auf dem eine deutsche Kultur allein erwachsen kann.

Die Musik stand im 17. Jahrhundert, wie ersichtlich ist, in hohem Ansehen. Die Musiker waren geehrt und geliebt, bei Hoch und Niedrig, bei der Geistlichkeit und der Weltlichkeit; sie verdienten in der Regel auch die bevorzugte Stellung, die sie namentlich an den Höfen einnahmen. Sie stammten häufig aus guten Familien, erwarben sich eine große wissenschaftliche Bildung neben der technischen Fachbildung, machten weite Reisen und waren gar kühne, großartige, mitunter auch abenteuerliche Gesellen. Das vornehmste Beispiel dieser Gattung ist Heinrich Schütz, der gleich hoch an Charakter wie an Genie stand und in einem langen ehrenvollen Leben mehr für die deutsche Musik geleistet hat, als sich irgend ein gebildeter Musiker von heute träumen läßt. Doch gab es auch bescheidenere und engere Existenz. Man kann jenen glänzenden weltmännischen Musikern des 17. und 18. Jahrhunderts, die Kapellmeister und später meist Opernkomponisten waren, die schlichten Organisten, Kammermusiker und Kantoren entgegenstellen, deren Rang und Ansehen viel geringer, deren Tüchtigkeit und Bedeutung keineswegs geringer war. Sie traten nicht aus dem einfachen bürgerlichen Leben heraus wie jene, sondern trieben ihr musikalisches Gewerbe ebenso ehrbar und unauffällig, wie früher die deutschen Kupferstecher, Maler und Erzgießer das ihrige. Sie kamen selten nach Italien und mußten sich begnügen, aus zweiter Hand zu empfangen. Handwerker in der großen Weise, der Deutschland so viel verdankt, saßen sie auf ihrer Orgelbank, mühten sich mit

den dickköpfigen Chorknaben und komponierten. Das musikalische Leben war so reich, daß auch die kleinste Stadt ihre Kapelle und ihren Organisten hatte, der immer auch zugleich Komponist war. Man lebte damals nicht wie heute von den Kompositionen weniger Musiker, die von Hand zu Hand gingen, sondern jeder sorgte für sich selbst. Und da die Herren Patroni sehr häufig, mindestens an jedem höheren Festtag eine neue Komposition ihres Kantors oder Kapellmeisters hören wollten, so hieß es fleißig zu sein, um jedesmal rechtzeitig etwas fertig zu stellen. Die Unzahl von Kompositionen, die auf diese Weise entstanden, war natürlich nicht immer von hohem Wert und oft rein schematisch gearbeitet; aber es entwickelte sich eine große Leichtigkeit und Freiheit des Schaffens, ein Reichtum an Erfindung im Kleinen und an Ausdruck, eine souveräne Beherrschung der Kunstmittel und ein ununterbrochenes Arbeiten an ihrer Vertiefung und Weiterbildung, kurz alles das, was einen Sebastian Bach ermöglichte. Die Orgel war recht ein Feld für deutschen Handwerkerfleiß und geradezu geschaffen für Naturen, die nach außen sich bescheiden mußten und nach innen sich ausbreiten und als Herren fühlen durften. Man hatte aus einem kleinen diatonischen Instrument, das bequem in der Hand zu tragen war, allmählich das umfassendste Mittel musikalischen Ausdrucks gemacht. Ihre Vorbilder fanden die deutschen Orgelkomponisten ebenfalls im Ausland; aber noch eifriger als in den anderen Zweigen bildeten sie fort, was sie namentlich von Frescobaldi und Sweelingk gelernt hatten. Die Orgel gab dem Virtuosen große Aufgaben, und da der Deutsche mit den Fingern geschickter ist als mit der Kehle, brachte er es im Orgelspiel und etwas später auf dem verwandten Klavier weiter als mit dem Gesang; auch verlangte die Orgel keinen Apparat von Mitwirkenden, wie ihn der Kapellmeister und der Sänger zum Vortrag der Vokalwerke nötig hatte, und schließlich war sie jener komplizierten Seelenverfassung und merkwürdigen Geistesrichtung, die in Bach ihren größten Fürsprecher fand, ganz besonders genehm. Die Oper wurde der Brennpunkt der entgegengesetzten Richtung und riß, unterstützt durch kirchliche Gesangswerke, die ihrem Wesen nach kaum etwas anderes waren als Opern, fast das ganze Interesse der musikalischen Welt an sich. Die stillen Kantoren mußten viel Zähigkeit und Sicherheit haben, um sich und ihre Musik dagegen aufrecht zu erhalten. Die Oper behielt lange einen fremdartigen

Charakter und verführte gerade dadurch, sowie durch das Gepränge das sie entfaltete, das große und das vornehme Publikum. Man versuchte in Hamburg eine deutsche Oper zu begründen, konnte aber auf die Dauer gegen die italienische und französische nicht aufkommen. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelang es Mozart, die Oper bei uns wirklich heimisch zu machen und ihr die natürliche, wenn auch immer noch bedenkenerregende Stellung zu geben, die sie seitdem behauptet hat.

Schneller kam die Kantorenmusik zur Blüte. Sie hatte ihr Zentrum in Mitteldeutschland, wo die Einflüsse von Süden und Norden zusammentrafen und am intensivsten verarbeitet wurden. Man hatte wenig Geld in den thüringischen Staaten und konnte in der Oper mit Dresden, München und anderen Höfen nicht wetteifern; der musikalische Sinn aber war hochentwickelt und selbständiger als irgendwo anders. Bach stammte, wie bekannt, aus einer Familie, in der seit langem die Organisten- und Kantorenstellen sich forterbten. Mehrere Vorfahren waren bedeutende Musiker gewesen; er sah und hörte von Kindheit an nichts als Musik und ergriff natürlich auch das musikalische Handwerk. Er lernte Orgelspielen, Singen, Violinespielen, wie andere Kinder das Laufen und Sprechen, er wurde nacheinander Organist, Violinist, Kapellmeister und mit 38 Jahren Kantor in Leipzig, wo er gleichmäßig und still bis zu seinem Tode lebte. Seine Zeit rechnete ihn unter die ersten Orgelvirtuosen, aber als Komponist brachte er es zu keiner Berühmtheit. Man fand wohl, daß er sehr gut setze, aber jeder hatte mit sich selbst zu tun und dachte, daß er auch seine Sache gelernt habe und nicht weniger seine Pflicht tue als der Leipziger Orgelspieler, der so unvergleichlich zu improvisieren wußte. Bach selber, glaube ich, wenn man ihn gefragt hätte, würde sich keinen höheren Rang als seinen Freunden und Kollegen zugewiesen haben; höchstens hätte er seine größere technische Vollkommenheit gelten lassen, aber gewiß nicht begriffen, wie ihn die Folgezeit den größten aller deutschen Musiker nennen konnte. Man kann Bachs Kunst nur verstehen, wenn man ihn zunächst als einen Meister nimmt, der sein Handwerk von Grund aus gelernt hat, es recht und schlecht ausübt und seinen Lehrlingen so viel übermittelt, als sie nur annehmen wollen. Wenn Bach ans Komponieren ging, tat er es in der Absicht, ein bestimmtes Musikstück zu einem bestimmten Zweck herzustellen, nicht um eine unbestimmte Empfindung irgendwie loszuwerden.

Das Primäre ist die Form: er will etwa ein Übungsstück für Klavier in D dur in Gestalt eines Präludiums und einer Fuge schreiben oder eine Kantate über einen bestimmten Choral für Sopran- und Tenorsolo, vierstimmigen Chor und bestimmte Instrumente setzen, wobei ihm eine vorgeschriebene musikalische Ausdrucksweise zu Gebote steht. Das Sekundäre ist der Gehalt: unwillkürlich fließt eine Empfindung, die durch dies oder jenes, bei Vokalwerken durch den Text angeregt ist, in die Form hinein. Manchmal ist die Empfindung gering und kaum zu entdecken in dem Reichtum formaler Gestaltung, so namentlich bei früheren Werken Bachs. Erst allmählich wird er freier und, wie wir sagen, gehaltvoller, die Formen locken gleichsam seine Seele heraus, so daß sie immer offener ihre Schönheit und Kraft und Wunderlichkeit vor uns ausbreitet. So kommt es, daß der Gehalt bei Bach mit der Form untrennbar verwachsen ist und sich auf keine Weise von ihr abstrahieren läßt. Seine Seele schwingt in musikalischen Rhythmen und Intervallen, seine Kunst ist seelenvoll gemachte Form. In schlechten Zeiten der Kunst ist es anders. Das Primäre ist der Gehalt: eine Seelenregung (Gefühl oder Gedanke) entsteht im Künstler und verlangt nach Aussprache, aber diese Seelenregung entsteht nicht in einer künstlerischen Form, nicht als künstlerisches Gebilde; der Künstler sucht erst hinterher eine Form, um sie auszusprechen. Er wählt, vergreift sich vielleicht und kann, auch wenn er richtig wählt, niemals das notwendige Verhältnis zwischen Form und Gehalt herstellen, das dem klassischen Kunstwerk eigen ist. Nur bei einem unvollkommenen Stande der Kunst hat der Kritiker recht, wenn er sagt, der Künstler habe dies und jenes zum Ausdruck bringen wollen, und wenn Goethe selber etwa sagt, er habe im Egmont das Dämonische darstellen wollen, so ist das hoffentlich ein Irrtum. Man muß wünschen, daß er gar nichts als gewisse Begebenheiten hat darstellen, daß er ein Drama über einen bestimmten Stoff hat schreiben wollen, in dem dann vielleicht das Dämonische zum Ausdruck gekommen ist. Mindestens sollte man Bach mit derartigen Zumutungen verschonen; er hat keine Titanenkämpfe oder Engelreigen oder moralische und religiöse Gefühle komponieren wollen, sondern Tokkaten, Konzerte, Kantaten usw. Wie viel höher der Künstler Bach steht als der Künstler Goethe, liegt ja freilich auf der Hand. Nicht daß dies Goethes Schuld wäre und es ihm an künstlerischen Qualitäten mangelte: er hatte sie im

höchsten Maße; er hatte spezielle, z. B. ein angeborenes Erzähler- und Verstalent, und er hatte die grundlegende schöpferische Fähigkeit, d. h. sein Erleben verdichtete und gestaltete sich von selbst zu künstlerischen Gebilden. Aber diese Eigenschaften konnten nicht rein zur Erscheinung kommen, sich nicht auf natürliche Weise miteinander verbinden, weil die unmittelbare Sicherheit der Form fehlte; wogegen Bachs künstlerische Persönlichkeit ohne Mühe und Zwang auf dem festen Grunde formaler Meisterschaft sich entfaltete. Die Mittel, wie er sie übernahm und fortbildete, versagten ihm niemals den Dienst; sie gewährten ihm die Möglichkeit, bis an die Grenzen seiner Natur zu gehen, so wie später Beethovens Formen stand hielten und stark genug waren, auch die unmäßigen Ergiebungen in feste Kunstwerke zu bannen. Freilich sind sie bei Beethoven nahe daran zu zerspringen, und die Nachfolger haben sich mit logischem Instinkt an die Zerstörung dessen gemacht, was er zum Wanken brachte. Schon Bach, das muß gesagt werden, neigt sich dem Extrem zu. Bei ihm liegt die Gefahr nicht im Gewalt-samen wie bei Beethoven, nicht im Barocken wie bei Schumann, sondern in der Wollust der Nuance, wenn man mir den Ausdruck gestattet. Er liebt ein bodenloses Versinken in die überreiche, überzarte Welt seiner ungeheuer verästelten Natur; deshalb neigt er zum Raffinement, einem gefährlichen Gegner klassischer Kunst. Vielleicht ist er niemals wirklich raffiniert, sondern nur delikat, aber er streift nicht selten die Grenze. Manchmal findet jedoch seine Delikatesse auch wieder die naivsten Töne, wie sie nur aus einer geraden, starken Seele kommen können, und man darf nie aus dem Auge verlieren, daß die künstlerische Erscheinung Bachs im ganzen eine vollkommen intakte war. Er ist das höchste Gebilde deutscher Kunst und viel zu gut dazu, als Leckerspeise für überreizte moderne Gaumen zu dienen. Man muß gegen den Bachkultus der Gegenwart protestieren, soweit er durch krankhafte und unkünstlerische Empfindungen veranlaßt ist, seien diese nun christlicher Art oder richten sie sich z. B. auf das Fremdartige und scheinbar Raffinierte seiner künstlerischen Ausdrucksweise.

Händel ist die ergänzende Natur zu Bach, in allem entgegen- gesetzt gerichtet, aber wie er die Frucht der langen Bemühungen des deutschen Kunstfleißes. Man schätzt ihn heute gering, nur zum Teil mit Grund, wie mir scheint; den nervösen Bachschwär-

mern fehlt in der Regel der Sinn gerade für die großen Eigen-
schaften Händels. Man kann Händel einen Abkömmling der
oben beschriebenen weltmännischen Musiker nennen. Er war
Opernkomponist, hatte ein reiches, wechselvolles Leben, war
mehrere Jahre in Italien und lebte dann dauernd in England, wo
er in hochgeachteter Stellung als weltberühmter Komponist starb.
Die engen Verhältnisse, in denen Bach lebte, wären für ihn Qual
und Tod gewesen; er strebte ins Weite und brauchte, um zu
gedeihen, eine an Anregungen und Erfolgen reiche Existenz.
Man kann nicht sagen, daß seine Abhängigkeit vom Ausland viel
größer gewesen wäre als die Bachs. Bach war in Berührung mit
Italien und Frankreich und ohne jede autochthone Beschränktheit
und Dünkelhaftigkeit. Er ließ mit Freude auf sich wirken, was
zu ihm drang, da er nicht selbst an der Quelle studieren konnte.
Händel schrieb zwar italienische Opern und Kantaten, hielt sich
in ihnen wie in seinen Instrumentalwerken direkt an italienische
Vorbilder, bewahrte aber durchaus seinen deutschen Charakter.
Seine Natur war bei großer Stärke und Konsequenz von einer
Beweglichkeit, die Bach abging, jeder Lage und Anforderung
sofort gewachsen, als Künstler leicht und frei sich gebend,
sprudelnd von Erfindung, unaufhaltsam in der Durchführung,
ein Dramatiker, kein Lyriker wie Bach. Seine dramatische Rich-
tung geht auf das Sinnenfällige; er liebt die schöne Linie, ist
festlich und rauschend. Es fehlt ihm alle Neigung, durch Er-
schrecken und Betäuben zu wirken wie Wagner etwa; seine Tragik
ist nicht lastend und durch festbannende Ausführlichkeit quälend.
Sein frischer, ins Helle strebender Geist weht über Tiefen des
Schmerzes hin, ohne sie kennen und ermessen zu wollen. Er
hat Kraft und Reichtum der Charakteristik, vermeidet aber auch
dabei jede nicht unbedingt gebotene Nuancierung und Vertiefung.
Er ist oberflächlich, sagt man; ich glaube, er ist lucid. Seine
kristallene Klarheit zu beurteilen sind wir vielleicht nicht im-
stande. Daß er oft nicht auf seiner Höhe ist, muß man zugeben;
seine Natur hatte wohl bei aller Großheit irgendwo einen Bruch,
ähnlich wie Mozarts Natur. Es scheint, daß diese Art Mensch
in Deutschland nicht gelingt. Ihnen fehlt etwas, das luciden
Naturen des Südens, wie Sophokles oder Raffael, nicht fehlt; ihre
Klassizität versagt an irgendeinem Punkte, den festzustellen ich
hier nicht versuchen will. Vielleicht gibt man dies bei Mozart
nicht zu; mir scheint aber, was ihn uns zugänglicher und liebens-

würdiger macht als Händel, ist einerseits seine uns näherliegende Form, andererseits seine Biegsamkeit und Nachgiebigkeit. Er nimmt vieles auf und macht es zu Musik, was ihm im Grunde fremd ist, während der männlichere Händel den ausschließenden Konsequenzen seiner Natur keinen Fuß breit weicht. — Es gibt noch einen anderen rein künstlerischen Grund, der Händel hinter Bach zurückstellt. Händel beherrscht wie Bach die Technik vollkommen und ist in allen Zweigen der damaligen Musik Meister; aber er ist mehr Virtuose als Handwerker. Er benutzt die Mittel, weil er wirken will, nicht weil er sie liebt; er versenkt sich nicht in sie mit der Verehrung, die Bach den Formen widmet. Bach hat fast sämtliche musikalischen Formen weitergebildet und allen technischen Fragen die größte Aufmerksamkeit geschenkt; man denke an die Temperierung des Klaviers oder an die Erfindung einer neuen Violenart. Händel hat nichts Wesentliches zur Vervollkommnung der Formen und anderen Kunstmittel getan; auch sein Oratorium ist formal nichts Epochemachendes. Bach war der größte Lehrer seiner Zeit und hinterließ fast die ganze jüngere Generation als seine Schüler. Von Händel ist keine Schule ausgegangen; er hatte weniger Interesse für das, was nach ihm kam.

Wie es aber auch mit der Bedeutung beider Männer stehen mag, sie gehören zueinander und schließen eine große musikalische Entwicklung ab, in derselben Weise wie Josquin, Palestrina und Orlandus Lassus die vorangegangene Epoche krönten. Die wichtigste Form, die durch sie zur Blüte kam, ist das kirchliche Gesangswerk, dessen Stil durch ein Zusammenwirken der Motette und der Oper gebildet worden war; eine zweite Form ist das instrumentale Konzert, das mit einigen gringeren Formen zusammen die Instrumentalmusik zu einem ersten Höhepunkt führte. Es lag in beiden Naturen, wie wir sahen, neben der großen konstruktiven Fähigkeit und Neigung etwas Destruktives, das vorwärts, aber auch abwärts wies. Sie ließen es jedoch nicht mächtig werden; die Kraft und Sicherheit ihrer organisierenden und erhaltenen Instinkte blieb ausschlaggebend. Ihre Nachfolger gingen einen Schritt weiter. Auch sie sind noch keine Revolutionäre, die von Freiheit reden und Zerstörung wollen, aber ihr Naturell drängt sie unmerklich von der Beschränktheit und Gehaltenheit ab und nähert sie dem Unbegrenzten und damit der Desorganisation. Sie sind den großen Neuerern des 17. Jahrhunderts zu vergleichen; sie schauen vorwärts, nicht rückwärts, und sind im

Begriff, das alte sichere Land preiszugeben, um ungewisser Entdeckungen und Eroberungen willen.

Mozart und Beethoven, wenn ich ihre Vorläufer Gluck und Haydn hier beiseite lassen darf, sind das zweite große Paar unserer musikalischen Blütezeit. Sie haben hinreißender und verführender vielleicht, eindringlicher auf jeden Fall als Bach und Händel die deutsche Seele in Musik gesetzt. Bekanntlich gingen sie nicht von diesen aus, wenn sie auch indirekt von ihnen abhängen. Die Musik trieb damals so viele Schößlinge nebeneinander, daß auch die größten zusammenfassenden Naturen nicht alles umspannen konnten, sondern je nach dem Ausgangspunkt auf verschiedene Wege und zu verschiedenen Zielen kamen. Mozart fand die italienische Oper, die Scarlatti in die Bahn des bel canto geleitet hatte, zu virtuosischer Oberflächlichkeit ausgeartet vor und sah die französische Oper und ihren Fürsprecher Gluck nach der entgegengesetzten Richtung gehen, die auch zur Einseitigkeit führen mußte. Er brachte beide zu einer Einheit, die den höchsten Punkt darstellt, den die Oper als künstlerisches Gebilde bis dahin (und auch bis heute, wie mir scheint) erreicht hatte. Dadurch schloß er eine zweihundertjährige Entwicklung ab. Zugleich aber barg seine Oper Elemente in sich, die ihre feste schöne Form zersetzen und einer neuen Entwicklung zum Anstoß dienen mußten. In dieser Entwicklung stehen wir noch heute, ohne daß ein Ende abzusehen wäre. Die psychologische Vertiefung der Oper war das Zersetzen. Mozart fand Anfänge charakterisierender Musik vor, wurde aber der erste, der sie methodisch verwertete. Die Handlung, die Charaktere und die Situationen durch die Musik zu erklären und psychologisch auszuschöpfen war sein Ziel. Damit aber ließ sich die Gestaltung der Oper als eine Aneinanderfädigung von in sich geschlossenen Gesangsteilnummern nicht in Einklang bringen. Der Konflikt, der entstand, blieb bei ihm noch latent; er liebte zu sehr die gerundete Form und war zu fein und gründlich gebildet, als daß er dem neuen Prinzip ohne weiteres das Kunstwerk hätte opfern wollen. Aber seine Erben kannten diese Bedenken nicht mehr. Wir sind heute nicht gewöhnt, Mozart als Charakteristiker zu nehmen, sehen in ihm vielmehr den reinen Musiker, dessen Natur der psychologischen Vielseitigkeit und Verinnerlichung widerstrebt. Das liegt aber daran, daß wir auf seiner Bahn beständig fortgeschritten sind. Weil wir ihn überboten haben, erscheint uns, was seine

Stärke ist, eher als seine Schwäche, während wir Einfachheit und leichte Formenbeherrschung, da sie uns fremd und abhanden gekommen sind, als sein eigentliches Wesen empfinden. Deshalb treten für uns diese Eigenschaften in den Vordergrund. Sie gehörten aber nicht Mozart besonders an, waren vielmehr seinem ganzen Kreise eigentümlich, über dessen Geschmack er durch seine Bestrebungen sich erhob. Man frage nur seine Zeitgenossen über Figaros Hochzeit und Don Juan. Da war niemand, der von Tändelei und dankbaren Arien sprach, sondern man war erstaunt, ja zum Teil unwillig über den Charakteristiker, der die Kunstmittel auf so neue kühne Weise benutzte, dramatisches Feuer namentlich in die Ensemblesätze brachte und das Orchester durch Verstärkung und ausgiebige Verwendung zu einem so wichtigen Faktor machte, wie er in der Oper noch nie gewesen war. Überdies muß man im Auge behalten, daß Mozart nicht zum vollen Ausleben gekommen ist. Als er seinen Vorbildern über den Kopf gewachsen war und immer selbstgewisser seinen eignen Weg ging, hatte er nur noch zehn Jahre zum Leben übrig. Er nutzte sie aus, so gut er konnte; aber wer will sagen, wie weit er gekommen wäre, wenn er noch 30 Jahre länger Zeit gehabt hätte, seine Natur zu erweitern und zu vertiefen und seine beste Kraft in den Dienst des Dramas zu stellen?

Beethoven, auf Haydn und Mozart gestützt, brachte eine andere Entwicklung zum Höhepunkt und zu einem scheinbaren Abschluß: die selbständige Instrumentalmusik. Er vereinigte alles, was Italien und Deutschland auf den Gebieten der Kammer- und Orchestermusik geleistet hatte. Das Klavier hatte durch Änderung der Anschlagsmechanik und durch Vergrößerung einen neuen Charakter bekommen; die Streichinstrumente waren in den letzten hundert Jahren erstaunlich fortgeschritten; für das Orchester wuchsen Interesse und Verständnis. Die Deutschen hatten für Instrumentalmusik, absolute Musik, wie man sie auch nennt, eine besondere Vorliebe bekommen; sie fühlten ganz richtig, daß die intensivste Musik die ist, der kein begriffliches Moment zu Hilfe kommt. Auch fanden sie bei den Instrumenten reiche Gelegenheit, ihrer Neigung zum Erfinden, Probieren und Verbessern nachzuhängen; der Instrumentenbau wurde zu einem bestimmenden Teil der musikalischen Entwicklung. Dazu kam, daß die Instrumentalmusik große Freiheit und unbegrenzten Reichtum in der Form ermöglichte; es gab keine Schranke als die

Leistungsfähigkeit des Instruments und des Spielers, die beständig vergrößert wurden; wogegen die Vokalmusik immer den Text einerseits und die menschliche Stimme in ihrem beschränkten, nie zu erweiternden Umfang andererseits zu berücksichtigen hatte. Es war die kompliziertere umfänglichere Seele, die sich instrumental aussprechen wollte, und es war die Form der Sonate, in der sie das vollkommenste Ausdrucksmittel fand. Die Sonate war vermutlich aus dem Konzert erwachsen, wurde durch Haydn und Mozart fertig ausgebildet und von Beethoven in aller ihrer Tiefe ausgeschöpft und, wie es scheint, auch verbraucht. Nach ihm hat sie zwar noch vielen guten Kompositionen zum Dasein verholfen, ist aber nicht mehr weiterentwickelt worden. Die modernen Symphonien oder gar die symphonischen Dichtungen kann ich als Fortbildungen nicht gelten lassen. — Die Sonate ist, wie ich meine, die größte formale Leistung der deutschen Musik. Sie steht noch höher als die Fuge, weil sie reichhaltiger und umfänglicher ist. Das Prinzip ist ein uraltes: Verarbeitung eines Themas durch Imitation, Umformung und Kontrapungierung. So waren im Grunde schon die altniederländischen Kompositionen gebildet; doch machte jede Zeit etwas anderes aus dem Prinzip, das seiner Natur nach unerschöpfliche Variationen zuließ. Bald war man strenger, bald loser; bald legte man das Gewicht auf das Thema, bald auf seine Behandlung, und beides, Thema und Behandlung, konnte auf das mannigfachste gestaltet werden. Die Fuge war eine besonders strenge Form und stellte an Fähigkeit und Übung des Musikers die höchsten Anforderungen; die Sonate war freier und ließ dem Naturell mehr Raum. Ein genauerer Vergleich beider Formen, der viel Licht bringen könnte, würde uns hier zu weit führen. Was die Fuge leisten konnte, zeigt etwa das Kyrie in Bachs H moll-Messe; wie hoch die Sonate getrieben werden konnte, kann man am ersten Satz der neunten Symphonie sehen. Dort das ernste geschlossene, hier das reichhaltige, die mannigfachsten Bildungen zulassende Bauwerk. Die Sonate bedeutete für Beethoven viel mehr als für Haydn und Mozart, und auch mehr als die Fuge für Bach oder Händel. Er verdankt ihr, daß er ein großer Künstler geworden ist und kein wüster Geselle, der zwischen Himmelsstürmerei, Gefühlsüberschwang und Hoffnungslosigkeit sein resultatloses Leben verzehrt. Es ist wundervoll zu sehen, wie der unbändige Strom in dem Bett dieser Form gehalten wird, die ihm Richtung und ge-

sammelte Kraft gibt; ohne sie würde er über das Feld sich ergießen, sich verlieren, sich aufreißen. Man sieht bei Beethoven, was Formen bewirken können; sie heben alles in die Höhe reiner Kunst und streifen doch kein Atom von dem Blütenstaube der verletzlichsten Natur ab. Die Sonate — ich darf die anderen Formen übergehen — ließ ihm das Maß von Freiheit, das er zur Entfaltung seiner Kraft nötig hatte. Sie ermöglichte ihm, von einem festen Punkte aus einen weiten Umkreis zu durchstreifen, ohne sich zu verirren; sie holte die Schätze aus den verborgenen Winkeln seiner scheuen Seele hervor; sie ließ ihn das Problem lösen, das niemand für lösbar gehalten hätte: das Streben ins Unbegrenzte künstlerisch, d. h. in freiwilliger Begrenzung, auszudrücken. — Das Zersetzen der Beethovenschen Musik lag außer in dem Gehalt, der zur Revolution aufzufordern schien, im instrumentalen Stil. Soviel Beethoven zu seiner Vervollkommenung beitrug, er brachte ihn nicht entfernt auf die überhaupt erreichbare Höhe, sondern wurde wie Mozart nur der Anfang einer neuen Entwicklung. Deren Ziel ist vielleicht nie zu verwirklichen, und ist in jedem Fall ein unkünstlerisches. Seine erste Etappe ist, die Individualität jedes Instruments kennen zu lernen und zur Charakteristik schrankenlos zu verwenden.

Mit Mozart und Beethoven ging die klassische deutsche Musik zu Grabe. Ob sie wieder auferstehen wird, kann heute niemand sagen. Wir stehen, rein musikalisch betrachtet, unter dem zwiefachen Zeichen des ererbten Besitzes: der erhalten und gestützt wird, der vertan und ruiniert wird. Einige kleinere Formen, darunter der moderne Tanz und das Sanglied, wurden noch gebildet. Beide gingen aus der sogenannten Liedform hervor, die ebenso alt ist wie das Prinzip der Fuge und Sonate, aber nicht wie jene eine konstruktive Kraft im großen Sinne besitzt. Ersterer brachte mancherlei Gutes hervor, konnte aber seiner Natur nach keine große Bedeutung gewinnen und hatte die Neigung, in eine zu tiefe Sphäre herabzusinken. Letzteres suchte die Arie und das Sanglied des 18. Jahrhunderts zu vereinigen, ließ aber die Form, die das da-capo-Prinzip der Arie und Strophe und Vers dem Sanglied gegeben hatten, fahren, ohne einen Ersatz zu finden. Das Lied von Schubert an bis heute schwebt als Kunstform in der Luft, soweit es nicht strophisch gebaut ist. Die Musik wird weder durch den Text gebunden, was bei strophischer Lyrik das Natürliche wäre, noch durch ein musikalisches Prinzip, sowie man

die Liedform verläßt. So kam das Sanglied auf dasselbe hinaus wie die Oper: auf einen Ruin der Musik als Kunst. Sie gibt sich selber preis, mißachtet die Gesetze, die sie selbständig gebildet und entwickelt hatte, und wird eine Magd außermusikalischer Tendenzen. Dies war bekanntlich das ungewollte Ziel der Wagner-schen Oper. Wagner, über den ich nur sage, was in unserem Zusammenhang nötig ist, hat das große Verdienst, die deutsche Musik aus einem kleinlichen Epigonentum herausgerissen zu haben, in das sie zu versinken drohte. Er brachte eine scheinbare Erneuerung der deutschen Musik, wollte ihr eine neue Aufgabe und eine neue Form geben, die, wie er träumte, nicht nur die gesamte Musik, sondern auch die anderen Künste in sich aufnehmen sollte. Er erfüllte aber keine dieser Verheißungen, und erschwertete, als sich die Welt aus seinem Bann zu befreien anfing, die Würdigung seiner wahren Leistungen, die in einer Beschleu-nigung und Vertiefung der musikalischen Entwicklung bestehen. Diese Entwicklung hat er nicht geschaffen, sondern fand sie vor, erhab sie aber zu einer ungeahnten Ausdehnung und Macht. Sein Drama ist keine Form, sondern, als musikalisches Gebilde, die Auflösung jeglicher Form; seine Technik hat die Ausdrucks-mittel ungeheuer bereichert; sein Gehalt ist, wie Nietzsche sah, die moderne Seele, womit denn freilich die Tendenz zum Klassischen an sich ausgeschlossen ist. Seine Stellung zur Musik als Hand-werk und als Kunst ließe sich der Stellung Bachs als eine genau antipodische gegenüberstellen.

Was seit Wagner musiziert wird, klingt einem als ein arges Durcheinander ins Ohr, aus dem man hin und wieder ein paar verheißungsvolle Töne, als Grundton aber leider einen Kultus der Wüstheit heraushört. Man will bis ans Ende des einmal eingeschlagenen Weges gehen. Darin zeigt sich Konsequenz und ein viel tieferes Verhältnis zur Musik, als der häufige Geschmacks-wechsel, den wir in den litterarischen Moden erleben, zur Poesie verrät. Die große Gefahr, der diese Konsequenz uns aussetzt, ist jedoch, daß die deutsche Musik im Sande der Virtuosität und im Meere der Gestaltlosigkeit ein Ende nimmt. Anzeichen gibt es dafür. Andererseits hat aber die Musik bei uns viel größere Hilfskräfte zur Verfügung, als die anderen Künste, namentlich dadurch, daß die Vorbilder ihr unmittelbar vor Augen stehen. Es bedarf nur einer Sammlung des unzweifelhaft noch immer vorhandenen konstruktiven Künstlersinnes. Vielleicht kommt

Erster Teil.

von außen ein Anstoß; vielleicht muß Deutschland noch einmal in die Schule gehen und sich von seinen eigenen Schülern, die es jetzt im Norden und Süden, im Osten und Westen hat, einen Ausweg aus der Sackgasse zeigen lassen, in die es sich verrannt hat. Doch wer will sagen, was die Zukunft uns bringt!

DIE

Die Mus
geschi
unermüdlich
Freude und
zelle Versu
keit ankäm
Es ist mer
der Kunst v
lerisches Ge
in allen Bet
von einer
kann. Offe
Künstler u
oder auch
ästhetischer
redet oder
mangeln, w
den Sinn fü
Es scheint,
und Reden
primitivster
und allgem
chen. Wie