

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 2 (1927)

Artikel: Dichtkunst und Tonkunst
Autor: Heuss, Alfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835051>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dichtkunst und Tonkunst.¹

Von Alfred Heuß (Leipzig).

Das Thema einleitend, möchte ich bemerken, daß ich das Prinzip einer künstlerischen Aesthetik vertrete, nämlich einer solchen, die vom Kunstwerk, vom Künstler ausgeht und die in scharfem Gegensatz zur eigentlichen oder, wie man sie auch nennen kann, philosophischen Aesthetik steht, deren Ausgangspunkt der Betrachter, der reflektierende Philosoph ist. Sie werden mich sogleich verstehen, wenn ich Sie an das vielleicht hervorragendste Beispiel einer *künstlerisch-ästhetischen* Schrift, an Lessings Laokoon — oder seinen Versuch, die Grenzen der Malerei und Dichtkunst zu bestimmen, erinnere. Dieser ist ein eminentes Stück und hat weit mehr praktischen Wert gehabt als alle Bücher und Schriften über Aesthetik — vom Begründer der deutschen Aesthetik Baumgarten über Kants Kritik der Urteilskraft bis auf die neueste Zeit. Das liegt einerseits am Ausgangspunkt, anderseits daran, daß Lessing auch ein außerordentlicher Praktiker war, d. h. die seltene Verbindung einzugehen vermochte, Dichter, also Praktiker, und Aesthetiker zugleich zu sein. Wenn ich darauf aufmerksam mache, daß wir zwar einige Dutzende Musikästhetiker besitzen, aber nicht eine einzige Schrift, die das fundamental wichtige Verhältnis von Dichtkunst und Tonkunst auch nur annähernd so grundlegend behandelt wie der Laokoon Lessings dasjenige von Malerei und Dichtkunst, so läßt sich daraus auch erkennen, wie selten eben Lessings überhaupt und sonderlich auf dem Gebiet der Tonkunst sind. Man kann dabei sagen, daß die Frage, Dichtkunst und Tonkunst, gerade im 19. Jahrhundert brennend war, und ich weiß sicher,

¹ Vortrag, gehalten vor den Mitgliedern des Musikkollegium Winterthur.

daß manches Unheil vermieden worden wäre, wenn von einer auf das Prinzipielle hinstuernden Persönlichkeit dieses Verhältnis auch nur annähernd so klar bestimmt worden wäre, wie das von Malerei und Dichtkunst durch Lessing. Denn wir werden sehen, wieviel Konfusion durch die Vermengung der beiden Begriffe Dichtkunst und Tonkunst gerade im letzten Jahrhundert angerichtet wurde, eine Vermengung, die auch heute noch bei weitem nicht behoben ist, in gewisser Beziehung übelduftendere Blüten treibt als jemals.

Wir wären da eigentlich schon mitten in unser Thema hineingesprungen, sogar schon bei der Kritik angelangt. So schnell geht nun die Sache allerdings nicht; wir werden vielmehr zunächst fein säuberlich am Ufer, auf festem Boden bleiben und Umschau halten müssen, ob wir wenigstens so etwas wie ein Floß zusammenbringen, mit dem wir uns dann ins Wasser wagen können. Denn daß ich Ihnen in kurzer Zeit gleich einen hochfeinen modernen Salondampfer vorzaubere, können Sie nicht verlangen. Sie müssen schon auch selbst etwas Hand anlegen, wobei ich Sie versichere, daß so eine Fahrt auf einem selbstgezimmernten Floß ebenfalls seine Reize hat.

Es soll uns also vor allem auf das Verhältnis von Dichtkunst und Tonkunst ankommen. Wir treten zunächst ganz von außen an dieses heran und sehen da, daß es sich in zweierlei Arten kundgibt. Erstens einmal als unmittelbare Vereinigung der beiden Künste, worunter die ganze Vokalmusik zu verstehen ist, zweitens aber als mittelbare, dann nämlich, wenn die *reine* Instrumentalmusik entweder allgemeine Anregungen von der Dichtkunst bezieht oder, was wichtiger ist, es unternimmt, Vorwürfe, die die Dichtkunst durchführt, nun auch ihrerseits in der Sprache der Tonkunst ohne Mitwirkung des Wortes durchzuführen. Wenn wir uns nun vor Augen halten, daß die Vokalmusik rein äußerlich den größten Teil der tonkünstlerischen Produktion ausmacht, wir zu dieser größeren Hälfte aber noch

einen sehr beträchtlichen Teil der reinen Instrumentalmusik hinzu zu zählen haben, so ersehen wir schon aus dem rein äußeren, gewissermaßen statistischen Beweis, daß die Dichtkunst in ihrem Verhältnis zur Tonkunst eine entscheidende Stellung einnimmt und schon rein äußerlich der Gedanke nahegelegt wird, daß es mit der Tonkunst ganz eigentümlich bestellt wäre, hätte es für sie keine Dichtkunst, oder, im weiteren Sinne, das Wort nicht gegeben. Das zeigt sich aber in einem noch weit schärferen Licht, wenn man das Verhältnis von innen heraus prüft. Die Frage zwar, ob die Anfänge der Dichtkunst oder der Tonkunst älter seien, ist strittig. Nicht strittig ist aber, daß die Dichtkunst sehr gut ohne die Tonkunst existieren kann, und zwar selbst in den Fällen, in denen sie von der Tonkunst einen gewissen Gebrauch machte, wie z. B. in den Dramen der griechischen Tragiker oder der mittelalterlichen Poesie. Ferner ist es keine Frage, daß die Dichtkunst früher zu einer gewissen Ausbildung gelangt ist und als Wichtigstes für uns, daß die Tonkunst ohne gewisse Anlehnung an die Dichtkunst wohl heute noch in den ersten Anfängen läge. Das hängt mit der ganz besonderen und zwar mit nichts in der Welt vergleichbaren Eigenart der Musik zusammen. Und hierüber einige Worte. Denn es muß uns von allem Anfange gerade auch darauf ankommen, die Einzigartigkeit der Musik in vollem Umfange der Dichtkunst gegenüber festzustellen.

Die alten deutschen Musiker bezeichneten die Musik als ein Kind des Himmels und in dieser sinnig-mystischen Erklärung steckte schließlich mehr als nur so eine poetische Vorstellung. Denn eines wird man niemals erklären können: worauf es beruht, daß ein einziger schöner, als solcher aber seelenloser Ton, oder ein Akkord auf einem Klavier oder gar der einer Aeolsharfe, einen sogar wunderbaren Eindruck auf uns ausüben kann, also lediglich das Hauptmaterial der Musik, der Ton als solcher, losgelöst von jeder tonkünstlerischen Verwendung. Keine andere

Kunst besitzt ein derartiges, das Uebersinnliche, Metaphysische wie aber zugleich das Sinnliche im Menschen anzuregen vermögendes Material, keine aber auch ein derart ungreifbares, im wahrsten Sinne luftgeborenes. Ich nenne diese, also die metaphysische — wie zugleich auch schystische — Seite der Tonkunst die *musikalische*, indem ich die beiden im Sprachgebrauch nebeneinander herlaufenden Ausdrücke *Musik* und *Tonkunst* zueinander in Gegensatz bringe, mit welcher Unterscheidung sich bis in die letzten Konsequenzen arbeiten läßt. An dieser Stelle wäre zu sagen, daß die Musik, das sinnlich-metaphysisch wirkende Material, dem Menschen, um wieder in der Sprache der alten Musiker zu reden, vom Himmel geschenkt wurde, während die Tonkunst, d. h. also die Kunst, mit dem Ton, dem Element der Musik, umzugehen und es zu benützen, sich die Menschen in härtester Arbeit erringen mußten. Und hier, bei der Bezwingung dieses ätherischen, zunächst gar nicht faßbaren Tonmaterials in eine fürs erste noch so primitive tonkünstlerische Gestaltung, stand die Dichtkunst, das Wort, der Tonkunst helfend zur Seite und zwar vor allem durch eine gewisse zwingende Kraft der Rhythmisierung, Periodisierung und Tonhöhefixierung. Nicht, daß die ersten melodischen Aeüßerungen des Menschen mit der Dichtkunst verbunden gewesen wären; die *Urmelodie*, wie ich sie nenne, war sicher rein musikalisch elementarer Art gewesen und auch viel älter als die Dichtkunst. Aber eben diese Urmelodie hat mit *Tonkunst* noch nichts zu tun. Damit sie solche werden konnte, hatte sie ein bindendes Mittel nötig. Ich muß es mir allerdings versagen, auf dieses höchst spekulative Kapitel, wie es die Anfänge der Tonkunst sind, näher einzugehen. Die bisherigen Erklärungen befriedigen aber keineswegs, während ich von der gegebenen zunächst so viel sagen kann, daß die besondere Art der Einwirkung der bindenden, regulierenden Dichtkunst auf das Urmusikalische sich in höheren Stufen der tonkünstlerischen Entwicklung wiederholt und sich in diesen

klar nachweisen läßt. Bei einer der früheren von der Tonkunst durchlaufenen Entwicklungsphasen müssen wir auch unbedingt Halt machen: bei der Tonkunst des Mittelalters.

Hier ereignen sich ungeheuerliche Dinge, wenn man sich vor Augen hält, daß die ganze Tonkunst der früheren, selbst höchsten Kulturvölker nichts davon gewußt hat: die musikalisch gesetzmäßige Mehrstimmigkeit wird entdeckt und in harter Arbeit von einigen Jahrhunderten zur Ausbildung gebracht. Die Mehrstimmigkeit und, was sich aus ihr entwickeln sollte, das Wunder der Harmonie, sind derart nur der Tonkunst eigene Mittel, haben also auch mit der Dichtkunst so ganz und gar nichts zu tun, daß jeder, darauf aufmerksam gemacht, im höchsten Maße darüber erstaunt sein muß, daß diese Entdeckungen im Schoße der Vokalmusik, also mit der Dichtkunst verbundener Tonkunst, erfolgten. Und nicht nur dies: diejenige Form, die ihren Ursprung im Mittelalter hat, vom Kanon, dem *Ricercare*, der *Caccia* herkommt und zugleich diejenige Form ist, die heute noch als die musikalisch absoluteste gilt, die *Fuge*, ist *vokaler Herkunft*. Das zeigt also an dem fundamentalsten Beispiel, das die geschichtliche Entwicklung bietet, daß, was unter der Bezeichnung „absolut“ verstanden wird, im Schoße der Vokalmusik sich vollzog und daß alle neueren Aesthetiker wie auch Musiker, die das Wesen absoluter Tonkunst nur in der Instrumentalmusik verkörpert finden, sich über prinzipielle Tatsachen hinwegsetzen. Das soll uns aber an dieser Stelle nicht kümmern. Dagegen haben wir festzuhalten, daß es nicht das Wort, die Dichtkunst ist, die vom Absoluten wegführt, sofern vielmehr in ihrer unmittelbaren Umgebung und auf vokal gefaßten Melodien die Entdeckungen erfolgten, die zum absoluten Wesen der Tonkunst gehören. Ich betone auch mit allem Nachdruck, daß es gerade so gut eine absolute Vokalmusik gibt und geben kann wie eine absolute Instrumentalmusik, sofern man unter absolut das versteht, was wirklich darunter zu verstehen

ist: eine solche Tonkunst, die mit durchaus im Wesen der Musik und Tonkunst liegenden Mitteln arbeitet. Wir werden diese Definition im weiteren Verlaufe schon noch besser verstehen lernen.

Wir stehen also der ungemein bedeutungsvollen Tatsache gegenüber, daß die mittelalterliche Tonkunst in unmittelbarer Verbindung mit der Dichtkunst ihre elementarsten Mittel, einen Teil von sich selbst entdeckte und zur Ausbildung brachte. Das zu erklären ist sehr wichtig und nur indirekt eine historische Frage, weil, wenn auch unter andern Verhältnissen, der Musiker immer imstande sein muß, sein Verhältnis zur Dichtung, zum Wort derart zu regeln, daß er von den eigentlichsten Mitteln seiner Kunst Gebrauch machen kann, wie es, in vollkommenem Unbewußtsein hierüber, der mittelalterliche Musiker getan hatte, wobei er aber die entscheidendsten musikalischen Entdeckungen machte. Möglich wäre dies, sage ich, niemals einem modernen, seit 1600 in Erscheinung tretenden Musiker gewesen, weil er zum Wort, zur Dichtkunst, eine ganz andere Stellung einnahm als der mittelalterliche Musiker. Hier haben wir aber etwas stehen zu bleiben.

Das Verhältnis des mittelalterlichen Musikers zum Wort ist ein direkt *kindliches*, *kindlich vertrauensvolles*. Der Musiker hörte auf die Worte etwa wie ein Kind, er lauschte auf sie, ohne im geringsten sich ein eigenes Urteil über sie zu erlauben, er legte nichts in sie hinein — die kindlichste Ausdrucksart ist in diesem Sinne das Psalmodieren — er faßte die Worte, um es kurz zu sagen, nicht affektiv, mit dem Gefühl des erwachsenen Menschen auf, und zwar deshalb nicht, weil er vom musikalischen Affekt nichts wußte. Diese Art der Belauschung der Worte ist eines der wunderbarsten Phänomene der musikalischen Empfängnis, es sind Melodien, die einem stillen, innern, also auch völlig lautlosen Lesen entsprechen würden und beträfe es das leidenschaftlichste Gedicht. Dieser Art ist ihrem Grundwesen nach

diese Musik, und ich bemerke noch, daß auch ein heutiger, mit der Sprache der musikalischen Affekte aufgewachsener Vokalkomponist niemals aus den Quellen der eigentlichen Vokalmusik schöpft, so es ihm nicht aufgegeben ist, in der kindlich-mittelalterlichen Weise dem Worte *lauschen* zu können. Ich kann mich über diese Angelegenheit, die grundsätzliche Bedeutung vor allem für das Lied hat, hier nicht näher verbreiten, ziehe aber die für unsern Zusammenhang sich ergebenden Konsequenzen, indem ich sage: Hätte der mittelalterliche Musiker nicht in dieser kindlichen, absichtslosen Art dem Wort gelauscht, so daß er also auch nicht zu seinen in einer ganz eigenen Weise aus unbewußter Tiefe hervorströmenden Melodien gelangt wäre, so würde er auch niemals zu dem, mit Ueberwindung der antiken, für unsere Tonkunst entscheidenden Tonsystem, noch weniger aber zu einer gesetzmäßigen Mehrstimmigkeit und weiterhin zu keinen Formen gekommen sein, die als „absolut“ musikalisch, d. h. als mit dem tiefsten Wesen einer musikalischen Tonkunst übereinstimmend gelten können. Die andere, gewissermaßen ästhetische Konsequenz besteht darin, daß wir die Tonkunst dem Wort gegenüber eine derart vertrauensvoll kindliche Stellung einnehmen sahen, wie wir sie in dieser Art nicht mehr finden und auch nicht mehr verlangen können.

Wenn wir aber fanden, daß diesem Vertrauen unerhörte Dinge entsprangen, so wissen wir zugleich, daß, auch unter veränderten Bedingungen, etwas von diesem Vertrauen wird walten müssen, soll das Verhältnis der beiden Künste ein inneres, gesundes, der Natur von beiden entsprechendes sein.

Ich muß fast um Entschuldigung bitten, daß es mir überhaupt in den Sinn kommen kann, auch nur einiges von dem früheren Verhältnis der Tonkunst zur Dichtkunst zu sagen, was besonders dem auffallen wird, der einigermaßen über die ungemain komplizierten Verhältnisse im Mittelalter unterrichtet ist. So ergiebig aber die Forschungen über dieses Zeitalter

gerade in den letzten Jahrzehnten gewesen sind und man der Instrumentalmusik einen ganz andern Raum anzuweisen sich genötigt gesehen hat, die Tatsache, daß die Vokalmusik, und zwar das Lied in verschiedenster Art, die Quelle der mittelalterlichen Tonkunst und damit auch der heutigen gewesen ist, bleibt bestehen, weshalb ihr auch im Sinne der künstlerischen Aesthetik mit immer schärferen Augen ins Angesicht geschaut werden muß. In dem kindlichen Vertrauen, das die Tonkunst ihrer sie nährenden größeren Schwester entgegenbrachte, sehe ich den eigentlichen Grund, daß die Tonkunst allmählich zu eigenen Kräften kam, sich selbst in wichtigsten Beziehungen zu entdecken begann, weiterhin auch den Grund, warum die griechische Tonkunst nicht mehr eigentlich weiterkam und niemals zu den entscheidenden Entdeckungen der mittelalterlichen Musik gekommen wäre. Der griechische Kulturmensch stand auf einer schon viel zu bewußten geistigen Stufe, er hatte sein Verhältnis zum Wort zu einem hohen Bewußtsein erhoben, dessen Resultat eine doch vorzugsweise deklamatorische, rhythmisch bis ins Feinste verästelte Gesangsmelodie war, die aber gerade für weitere musikalische Entdeckungen steril blieb und steril bleiben mußte.

Ganz anders aber das dumpf triebmäßige Mittelalter. Ich sage denn auch: Wie der Mensch im allgemeinen, der Künstler aber im besondern und von allen Künstlern der Musiker am ausgeprägtesten, auch in seinem späteren Leben etwas vom Kinde in sich haben muß, weil in einem kindlichen Vertrauen ein solches zu seiner innersten, angestammten Natur steckt, so ist und wird das mittelalterliche Verhältnis der Tonkunst zur Dichtkunst symbolisch bleiben und in irgend einer Art immer durchschimmern müssen, soll, nochmals gesagt, das Verhältnis der beiden Faktoren natürlich und gesund sein.

Hat die erste Phase der Entwicklung darin bestanden, daß die Musik durch Hilfe der Dichtkunst zur Tonkunst sich erhob,

die zweite darin, daß das geschilderte Verhältnis der beiden Künste zu fundamentalen musikalischen Entdeckungen führte und die Tonkunst in zäher Arbeit gesetzmäßige Kräfte sammelte, so tritt nun in der dritten Phase der Mensch an Hand der erstarkten Tonkunst hervor und geht daran, das im Worte, in Dichtungen vorhandene Kapital an Gefühlen und Vorstellungen zu tonkünstlerischem Ausdruck zu bringen, oder mit andern Worten, der Musiker tritt im Sinne eines *erwachsenen Menschen* der Dichtkunst gegenüber, und das gibt, wie man sich ohne weiteres vorstellen kann, dem ganzen Verhältnis eine andere, für die Tonkunst entscheidende Richtung. Es ist das ganz gleiche Verhältnis zwischen früher und jetzt, wie im Menschenleben überhaupt, wenn nämlich ein innerlicher Mensch, der sich sowohl seelisch wie geistig langsam entwickelt hat, entweder allmählich oder auch etwa fast plötzlich die Entdeckung seiner selbst macht und nun imstande ist, die Leiden und Freuden der Welt als solche zu fühlen und durchzukosten, was eben erst dann möglich ist, wenn er die Knabenschuhe abgestreift hat und als Mensch, der an allem teilhaben kann, vor uns steht. Ein etwa zwölfjähriger Knabe, der sich vielleicht später als ein Mann von tiefstem Gefühl erweist, kann in diesem Alter noch keineswegs einen ihn niederdrückenden Schmerz selbst über den Verlust seiner Eltern empfinden, wie es etwa sechs Jahre später der Fall wäre; aus keinem anderen Grunde, als weil seine seelischen Fähigkeiten noch nicht genügend entwickelt sind. Oder, um ein Beispiel zu wählen, das unmittelbar das Verhältnis von Dichtkunst und Tonkunst in der früheren und der späteren Zeit spiegelt: ein derartiger Knabe kann wohl etwa das Schicksal der Maria Stuart, wie es Schiller in seinem Drama schildert, soweit *verstehen*, niemals aber noch erfassen, er wird auch nicht wirklich ergriffen werden, wie er es später sein kann. Weiterhin wird er zwar manches, das er einigermaßen von innen heraus begreifen kann, ganz gut und eindringlich mir vorlesen können,

ließe ich ihn aber eigentliche Schicksalsstellen, nachdem ich sie ihm mit der ganzen Wucht eines starken Erlebnisses vorgesprochen habe, nachsprechen, so käme er, wollte er es mir gleich tun, über eine unnatürliche und ungläubwürdige Nachahmung nicht hinaus.

Wir haben sehr wenig dramatische Werke, in denen die Entwicklung vom Knabenalter in das des erwachenden Menschen eine Darstellung gefunden hat; gewöhnlich vollzieht sich diese auch derart allmählich, daß der Uebergang gar nicht bewußt aufgezeigt werden kann. Ich möchte Ihnen aber dasjenige Werk nennen, bei dem dies der Fall ist und wo uns sichtbar und in verschiedenen Stadien gezeigt wird, wie ein junger Mensch sich seiner, seines eigentlichen Gefühls und Wesens bewußt wird, ein Vorgang, den wir in der Entwicklung der Tonkunst und sonderlich in ihrem Verhältnis zur Dichtkunst in einer ähnlichen Weise beobachten können. Das ist der Parsifal von Wagner, ein nach dieser Seite hin ganz einzig dastehendes Werk. Aehnlich wie der Knabe Parsifal Schwäne herunterschießt und sich nicht im geringsten bewußt ist, daß er unnütz Leben zerstört, nun aber, von Gurnemanz über seine Tat aufgeklärt, zum erstenmal sich seines eigenen, noch völlig schlummernden Mitleidgeföhles bewußt wird, ähnlich, sage ich, geht es mit der Tonkunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und mit sichtbarer, plötzlicher Betätigung des zum Bewußtsein erwachten Geföhlslebens um die Wende jenes Jahrhunderts. Wenn die früheren Messenkomponisten Stellen wie das Crucifixus in Dreiklängen ohne jeglichen Schmerz gegeben hatten, so gleicht dies dem Vorgehen des jungen Parsifal, der scheinbar geföhllös über den Schmerz hinwegsieht. Und nun lassen Sie mich gleich ein Beispiel von dem neuen oder besser erwachsenen, erwachten Menschen geben, das uns dann allerlei klar machen kann, den Anfang von Monteverdis Ariannen-Klage von 1608. Ich wähle das Beispiel auch deshalb, weil das Stück an dieser Stelle vor

einem Jahr Ihnen von einer sonst trefflichen Sängerin vorgetragen worden ist, aber ganz ohne den nötigen dramatischen Hochdruck pathetischer Art, der das Stück im 17. Jahrhundert so berühmt gemacht hat. Hier der Anfang:



Sie sehen, es kommt auf *zweierlei* an, nicht nur auf den Komponisten allein, sondern auch auf den *Vortrag*, und daß das zweite Moment gerade so gut entdeckt werden mußte wie das erste, sehen Sie hier an einem konkreten Beispiel. Ich kann Ihnen diese paar entscheidenden Töne ganz gut auch mit dem Ausdruck des früheren, „kindlichen“ Zeitalters vortragen, und dann werden Sie mit Recht sagen, so Sie die frühere Tonkunst einigermaßen kennen, daß in diesem Monteverdischen Ausruf und weiterhin dem neuen Stil überhaupt gar nichts Besonderes sei, ein Standpunkt, den heute die Musikwissenschaft in verschiedensten Variationen vertritt, seit sie immer mehr Beispiele einer früheren monodischen Kunst gefunden hat und nun eigentlich nicht weiß, warum die sogenannten Hellenisten ein so großes Aufhebens von der neuen Kunst gemacht haben. Und das ist nicht das Einzige: Man trifft in der früheren Tonkunst gar manches, was sich „dramatisch“ vortragen läßt und sich in seinem musikalischen Aussehen gar nicht so sehr von dem neuen Stil unterscheidet, wofür vor allem die Madrigale und gerade auch die des jungen Monteverdi gute Beispiele geben. Auch manche Monodien aus der früheren Zeit lassen sich, von unserem Gefühlsleben aus, mit gesteigertem Ausdruck, mit Affekt geben. Aber davon wußte man um 1300 und 1500 nichts, die Leute trugen derartiges vor wie jene heutigen Sänger, die ebenfalls den dramatischen Affekt bei einer ihnen unbekanntem, echt dramatischen Musik wie von Monte-

verdi nicht herausspüren, so ihnen nicht, wie dem jungen Parsifal, ein Gurnemann zur Seite steht und sie darauf aufmerksam macht, welchen Explosivstoff sie in ihren unschuldigen Händen gehabt haben. Aber wir brauchen gar nicht so weit zu gehen, sondern können die Gegensätze an Beispielen klar machen, die Ihnen von Kindesbeinen vertraut sind, so etwa an Figaros Arie: Will einst das Gräflein ein Tänzchen wagen.

Man hört das Stück fast nie anders als „rokokoartig“, mit Grazie und Leichtigkeit, wirklich so als Tänzleinmelodie. Nun stellen Sie sich aber einmal vor, wer Figaro wirklich ist und in welcher Situation er dieses: *Se vuol ballare, Signor contino* singt. Soeben hat ihm Susanne ein Licht darüber aufgesteckt, in welcher Art ihm, Figaro, vom Grafen Hörner aufgesetzt werden sollen. Figaro, allein, überlegt — man muß hier auch das sehr bewegte, mit scharfen Bässen arbeitende kleine Seccorezitativ kennen —, findet Susannens Vermutung bestätigt; die Vorstellung, Hahnrei zu werden, wird in ihm immer mächtiger, es fängt an in ihm zu kochen und nun — singen Sie die Melodie mit geballten Fäusten, scharf und konzentriert, ja nicht explosiv, was der ganzen Melodie mit ihrer zunächst in einen Ton gedrängten Kraft und Mozarts Wesen widerspräche, singen Sie die Melodie in dieser Art und Sie erkennen sie ihrem eigentlichen Wesen nach. Glauben Sie mir, daß Mozart in allem derartigen noch miserabel verstanden wird.

Auch aus diesem Beispiel ersehen Sie, daß die heutigen Sänger, auch wenn sie keiner mittelalterlichen Musik, sondern voll entwickelter gegenüberstehen, sie trotzdem vielfach sehr *kindlich* anfassen und dann das Eigentliche natürlich durchaus schuldig bleiben. Sie können es mir auch glauben und ersehen es schon aus diesen paar Beispielen, daß Vokalmusik eigentlich eher schwerer zu erkennen ist als reine Instrumentalmusik. Aber daß die neue Zeit zweierlei zugleich brachte, was gar nicht eigentlich voneinander getrennt werden kann, nämlich mit dem

im genannten Sinn erwachsenen Komponisten den entsprechenden Vortragenden, das halten Sie fest, sonst ist es Ihnen einfach unmöglich, das Wesen dieser *Nuove musiche*, die sie in Wirklichkeit waren, von innen heraus zu begreifen. Erst dann können Sie auch wissen, wessen das Wort in der Hand des neuen Tonkünstlers fähig ist.

Dieser Frage können wir nun auch vor allem ins Gesicht sehen. Der sonstigen Fragen wären es allerdings eine ganze Anzahl, was gerade darin liegt, daß die Tonkunst jetzt menschlich und künstlerisch sich zu einem erwachsenen Menschen entwickelt hat und deshalb in der Lage ist, zur Dichtkunst auch eine gewissermaßen selbständige Stellung einzunehmen. Wir könnten da also fragen: Welche Stellung *kann* die Tonkunst einnehmen, was der rein ästhetischen Fragestellung entspräche, zweitens aber: Welche Stellung *hat* die Tonkunst im allgemeinen wie im besonderen, nämlich die einzelnen Komponisten betreffend, eingenommen; drittens könnte die Untersuchung den Nachdruck darauf legen, welche Stellung die Tonkunst in den einzelnen Gattungen der Vokalmusik einnimmt, also im Lied, in der Oper, dem Oratorium, der Messe usw., oder auch hinsichtlich der Einzelprinzipien, der verschiedenen Arten des Rezitativs, dem ariosen, dem freien Stil usw., was uns unmittelbar in das Gebiet der eigentlichen Kompositionsfragen führen würde.

Es wären dies alles sehr langwierige Untersuchungen, wir müssen aber einen Brennpunkt ins Auge fassen und fragen, wie schon eben bemerkt: *Wessen kann das Wort in der Hand des in unserem Sinn erwachsenen Tonkünstlers fähig sein und unter welchen Umständen werden hier die höchsten Leistungen erzielt werden können?* Wenn ich Sie darauf hinweise, daß über diese zweite Frage zwei Meinungen sich diametral gegenüberstehen, so werden wir uns der Bedeutung der Frage sofort bewußt werden. Die eine Auffassung geht dahin, daß der Musiker dem Worte dienen, die andere, daß er herrschen soll. Ich will die beiden Auf-

fassungen nicht näher beleuchten, sondern sage gleich, daß jede von ihnen einseitig ist; ich könnte aber ausführen, daß in der Synthese dieser beiden Auffassungen das Wahre liegt, nämlich im Dienen und Herrschen zugleich. Ich führe aber einen ganz anderen Ausdruck ein, der uns zugleich mit dem mittelalterlichen Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst wieder in Beziehung bringt, und sage: Der Musiker soll *erkennen*, und zwar liebend erkennen, auf daß ein Text jedweder Art seinem Wesen nach erfüllet werde.

Im Mittelalter bestand, wie wir sahen, ein kindliches Verhältnis zwischen Wort und Ton, liebend vertrauend. Der erwachsene Mensch, der zum Bewußtsein gelangte Komponist soll dies ebenfalls sein, weshalb er denn auch keine unwürdige Wahl unter den Worten, die er zur Komposition wählt, treffen wird, denn sonst ist er, in dieser oder jener Art, früher oder später, wie einer, der eine schlechte Person heiratet, angeschmiert. Aber er soll noch ein weiteres, er soll auch erkennen, also liebend erkennen. Hierin, in *Vertrauen, Lieben, Erkennen*, liegt das Lösungswort für den Vokalkomponisten im menschlichen Sinn, und lassen Sie mich dies immerhin noch mit ein paar Worten ausführen. Vertraut er dem Worte nicht, so wird er einmal auch zu sich selbst, seiner Musik, kein Zutrauen haben können; liebt er seinen Text nicht, so wird er auch nicht sein Bestes in den Gegenstand legen können; erkennt er aber nicht, liebt er kritiklos, so wird sich ihm der Text auch nicht erschließen, sich ihm in seiner tiefsten Bedeutung offenbaren. Ich gebe Ihnen hier zunächst ein ebenso einfaches wie tiefsinniges Beispiel, das Sie alle kennen, aber doch vielleicht in seiner ganzen Bedeutung sich nicht klar gemacht haben, die Worte: *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, in der Fassung Händels.

Die Hauptmelodie besteht, genau der Syntax entsprechend, aus zwei Teilen, aus: Ich weiß, und: daß mein Erlöser lebt. Mit welcher felsenicherer Bestimmtheit Händel die zwei ersten Worte

gegeben hat, ist oft bewundert worden; der Quartenschritt zum Grundton aufwärts ist nun eben in der Sprache der Musik der Ausdruck höchster Bestimmtheit. Händel hat hier in zwei Noten seinen unbedingten Glauben an Jesu Erlösertum den denkbar sichersten Ausdruck gegeben, mithin gerade den innern Sinn der Worte erkennend erfüllt. Die zweite Satzhälfte charakterisiert sich durch zunächst demütiges Sichsenken in den unteren Grundton, mit Ergreifen der großen Sexte und dem Halt auf den Tönen zu dem Wort Erlöser überkommt uns geradezu ein seliges Glücksgefühl, und nimmt man noch die Instrumentalmelodie mit ihren Seligkeitsstraßen besonders in dem Vorspiel hinzu, so erkennen nunmehr auch wir, was Händel von sich aus hinzutat: Zur objektiven Bestimmtheit des Satzes gibt er noch das persönliche Gefühl innigsten Glücksempfindens. Daß dies alles auch ganz anders gegeben werden konnte, ersehen Sie z. B. aus einer Kantate gleichen Textumfanges in der Gesamtausgabe der Werke Bachs. Hier fehlt alles, was wir bei Händel finden. Die Kantate — obwohl neulich von der Neuen Bachgesellschaft höchst unnötigerweise neu herausgegeben, ist auch keineswegs von Bach, sondern von einem in jeder Beziehung wenig bedeutenden Zeitgenossen.

An einem derartigen Beispiel erkennen Sie ohne weiteres, was durch Glaube, Liebe und Erkennen aus ein paar bedeutungsvollen Worten geholt werden kann. Eine ganze Welt, ein tiefes Glaubensbekenntnis liegt darin. Auf A. B. Marx, den trefflichen Theoretiker, machte dieses bestimmte: *Ich weiß* einen derartigen Eindruck, daß er vom jüdischen zum christlichen Glaubensbekenntnis übertrat. Händel hat sowohl ausgelegt wie von sich hineingelegt, mit andern Worten: Händel dient den Worten sowohl als er zugleich über sie herrscht.

Ich will Ihnen nun ein Beispiel geben, wo Sie den Musiker in ausgeprägter Art erkennen schon in dem Sinn, daß er eigentlich die ganze Auffassung von sich aus in die Worte hinein-

legt: Bach in seinen Evangelisten-Rezitativen, von denen ich die kleine Stelle *Aber am ersten Tage des süßen Brot traten die Jünger zu Jesus und sprachen zu ihm*. In welcher Art die Jünger zu Jesus herantraten, davon sagt der Satz nicht das geringste; es konnte in dieser oder jener Gemütsverfassung geschehen, nicht zum mindesten in ängstlicher, da die Jünger wußten, daß an Ostern der Wendepunkt im Leben ihres Herrn und Meisters eintreten werde. Bach sieht ganz anders, für ihn sind die Jünger naive Menschen, die sich darauf freuen, ein Fest feiern und das Osterlamm essen zu können. In freudiger Feststimmung und mit geradezu kindlicher Erwartungslust wenden sie sich an Jesus. Und so singt der Evangelist — ich gebe Ihnen nunmehr die Stelle ohne Worte, rein ihrer musikalisch-seelischen Bedeutung nach, als „absolute“ Musik:



Der Daktylen-Rhythmus ist der eigentlich fröhliche, lebendige Festrhythmus, wenn er in leichter Art und in ausgeprägtem Dur einer hellen Tonart zur Verwendung gelangt. All das hat Bach von sich aus in die Worte gelegt, die Auffassung ist sein persönliches Eigentum, mit leichter Mühe zwingt er die Worte in diesen Rhythmus, so weit er ihn mit seinem feinen Ohr nicht aus ihnen gehört hatte.¹

Wie Sie sehen, führen derart echte Vokalkomponisten alles Prinzipielle mit der *Vokalstimme* aus, und hier wären wir gleich wieder bei einer neuen, fundamentalen Frage angelangt: *Was vermag man mit der Vokalstimme zum Ausdruck zu bringen?* Sie sahen, der eigentliche Vokalkomponist stellt seine Sache auf

¹ Im mündlichen Vortrag wurden noch weitere Proben gegeben, auf die aber an dieser Stelle verzichtet sei.

das Wort, d. h. die aus dem Wort hervorgegangene Hauptstimme (auf diesem Gebiet in allererster Linie) erweisen sich für ihn seine seelisch-geistigen wie künstlerisch-musikalischen Fähigkeiten. So Außerordentliches er den Instrumenten, der „Begleitung“ jedweder Art verdanken kann, er weiß und handelt danach, daß in der oder den Vokalstimmen die Quintessenz der Verbindung von Wort und Ton liegt, oder, mit andern Worten, er *vertraut dem Wort*, das er zugleich mit den Mitteln des echten, absoluten Musikers zu erfüllen vermag, und in diesem Vertrauen blickt uns wieder der mittelalterlich-kindliche Musiker mit vollem Ausdruck an. Und Sie dürfen es mir glauben, daß die Arbeit, dem Wort in der genannten Art gerecht zu werden, außerordentlich schwer war, sowie aber auch, daß diese Arbeit noch keineswegs zu Ende geführt, an dieser Aufgabe seit etwa 100 Jahren eigentlich gar nicht mehr ordentlich weitergearbeitet worden ist, man vielmehr eine Unmenge des Erreichten durch die immer einseitigere Pflege des Instrumentalen innerhalb der Vokalmusik eingebüßt hat, ebenso wie das Vertrauen, die Liebe und das Erkennen dem Worte gegenüber immer geringer geworden ist. Auf diesem und jenem Gebiet bricht die Entwicklung schon mit Mozart geradezu plötzlich ab. Ich will Ihnen ein solches, das für das dramatische Fach besonders in Frage kommt, nennen: die Fähigkeit, äußerst bewegliche Worte mit fortwährend wechselnden Ausdrücken in dem Sinne zu besiegen, daß alles Wesentliche in die Vokalstimme gebannt wird, so daß der Musiker seinerseits einen vollen Begriff vom Wesen dieser Worte gibt. Denken Sie an die Registerarie Mozarts, in der jeder der einzelnen zahlreichen Ausdrücke aufs Korn genommen und — getroffen ist. Etwas Derartiges finden Sie im ganzen 19. Jahrhundert nicht mehr, es fehlt den Komponisten sozusagen an allem, nicht nur an unseren Faktoren, sondern auch an der inneren wie äußeren Technik, sowie an der nötigen Phantasie, Worte *musikalisch zu sehen*. Zudem hat der

immer schwerer werdende Panzer der Instrumentalpartie die Vokalstimme, das Wort, förmlich zu Boden gedrückt.

Ich verfolge einen bestimmten Zweck, wenn ich Ihnen einen derartigen Text mitteile, ein solcher, der allerdings noch über die Worte der Registerarie hinausgeht, zumal das Ganze, dem Charakter der die Worte singenden Person entsprechend, ein bedeutend rascheres Tempo verlangen würde als dies gerade der zweite Teil der Registerarie aufweist. Es ist Goethes:

DER NARR EPILOGIERT.

Manch gutes Werk hab' ich verricht't!
Ihr nehmt das Lob, mich kränkt das nicht!
Ich denke, daß sich in der Welt
Alles wieder ins Gleiche stellt.
Lobt man mich, weil ich was Dummes gemacht,
Dann mir das Herz im Leibe lacht;
Schilt man mich, weil ich was Gutes getan,
So nehm' ich's ganz gemächlich an.
Schlägt mich ein Mächtger, daß es schmerzt,
So tu ich, als hätt' er nur gescherzt.
Doch ist es einer von meinesgleichen,
Den weiß ich wacker durchzustreichen.
Hebt mich das Glück, so bin ich froh
Und sing' in dulci júbilo.
Senkt sich das Rad und quetscht mich nieder,
So denk' ich, nun es hebt sich wieder.
Grüble nicht beim Sommersonnenschein,
Daß es wieder werde Winter sein.
Und kommen die weißen Flockenscharen,
Da lieb ich mir das Schlittenfahren.
Ich mag mich stellen, wie ich will,
Die Sonne hält mir doch nicht still,
Und immer gehts den alten Gang
Das liebe lange Leben lang.
Der Knecht so wie der Herr vom Haus
Ziehen sich täglich an und aus;

Sie mögen sich hoch oder niedrig messen,
Müssen wachen, schlafen, trinken, essen,
Drum trag ich über nichts ein Leid:
Machts, wie der Narr, so seid ihr gescheit.

Kennen Sie einen heutigen Komponisten, der diese Worte in unserem Sinne zu fassen vermöchte? Jeder der verschiedenen Ausdrücke müßte, und zwar eben vokal, scharf und prägnant gefaßt sein, wobei das Ganze ohne Aufenthalt in fliegender Eile und doch eben mit konkreter Deutlichkeit an uns vorbeizieht, ja nicht etwa rezitativartig, sondern, wie mein Ausdruck für Derartiges heißt, als dramatische Vollmusik. Und daß man den überlegenen Geist des „Narren“, der kein anderer als Goethe in besonderer Ausprägung selbst ist, ohne weiteres fühlt, sei immerhin noch bemerkt. An diesem einen Beispiel können Sie ersehen, wie viel der heutige Vokalstil eingebüßt, er insbesondere an Schlagfertigkeit verloren hat. Richard Strauß hat in der Zerbinetta-Partie seiner „Ariadne auf Naxos“ einigermaßen Aehnliches, doch viel Leichteres versucht, aber wie klebrig ist das ausgefallen. Die kommende Vokalmusik muß gerade auch wieder an die Bewältigung derartiger geistiger Aufgaben denken, sie sieht dann zunächst einmal, was ihr fehlt und wo der Hebel anzusetzen ist.

Wir haben nun aber auch noch das Verhältnis der (reinen) Instrumentalmusik zur Dichtkunst einer Betrachtung zu unterziehen, vor allem auch deshalb, weil bei diesem Verhältnis das Wesen der als solche nun ganz getrennten Künste noch viel klarer sich zeigen wird oder doch zeigen kann, als bei der Vokalmusik, wo Wort und Ton eine unmittelbare Verbindung eingehen. Jene Instrumentalmusik zwar, die in dem Sinn aus Werken der Dichtkunst hervorgeht, daß diese den Komponisten unmittelbar zum Produzieren anregen und ihn ein Werk schreiben lassen, das als ein feiner musikalischer Niederschlag seiner Lektüre zu betrachten ist, diese Instrumentalmusik werden wir

nicht näher betrachten. Und zwar deshalb nicht, weil hier das Verhältnis zur Dichtkunst unverbindlich ist, ein dichterisches Werk gelegentlich eine Musik auslöst, die der Komponist selbst in keinen näheren Zusammenhang zu dem Gelesenen bringen könnte und möchte.

Jene Instrumentalmusik aber betrachten wir, bei der es der Komponist unternimmt, einen dichterischen Vorwurf seinerseits mit den Mitteln seiner Kunst zu behandeln. Hieher gehört ein großer Teil der Programmmusik vor allem des 19. Jahrhunderts, wie überhaupt dieses Zeitalter ein im stärksten Grade von der Dichtkunst befruchtetes gewesen ist und sofort die Frage erheben lassen sollte, ob es der außerordentlichen Anregungen, die auf die Musiker dieser Zeit einströmten, Herr geworden ist. Um diese Frage zu entscheiden, werden wir uns nun über das Grundwesen der beiden Künste klar werden müssen. Wie stellt, um einen Hauptvorwurf der Dichtkunst, der zugleich für die Tonkunst in erster Linie in Betracht kommt, zu nennen, wie stellt die Dichtkunst einen Menschen, einen Charakter dar, handle es sich um einen Julius Cäsar, einen Faust, einen Coriolan, eine Medea oder sonst wen? Dadurch, daß der Dichter, schreibe er ein Drama, ein Epos oder ein Gedicht, den betreffenden Mann leibhaftig auftreten läßt, ihn uns in seiner Umgebung, in seinem Tun und Handeln zeigt, wobei wir, so es sich um eine tragische Figur handelt, gewahr werden, wie er seinem Verhängnis, der Katastrophe unweigerlich zueilt. Wir erleben also ein *Nacheinander* von in sich greifenden Verwicklungen; ganz allmählich werden wir — ähnlich wie es im Leben der Fall ist — mit den für ihn charakteristischen Zügen seines Wesens bekannt gemacht. Die Summe dieser Einzelzüge nennt der Philosoph den *empirischen*, erfahrungsgemäßen Charakter. Nur diesen vermag der Dichter zu geben und er will auch keinen andern geben, wenn er lebenswahr bleiben und nicht — abstrakt werden will. Der empirische Charakter gründet sich nun aber auf den abso-

luten oder, wie Kant ihn nennt, den intelligiblen Charakter, der, kurz gesagt, sich daraus ergibt, daß man die Summe aller empirischen Aeüßerungen auf einen unteilbaren Punkt zurückzuführen sucht, gewissermaßen zu unsichtbaren Wurzeln dringt. Es ist keinem möglich, sich in aller Kürze über diese fundamentalen Fragen auszusprechen, da sie mit den tiefsten Fragen des Menschen zusammenhängen. Nirgends läßt sich aber das Intelligible klarer machen als in der Tonkunst, die ihrem eigentlichsten Wesen nach eine intelligente Kunst ist. Treiben wir auch hier gleich wieder praktische Aesthetik.

Wir fragen einmal, wer ist der empirische und wer der intelligente Don Juan? Der erstere ist, den Sie in der Oper leibhaftig sehen, der die Donna Anna verführt hat, den Komtur im Zweikampf tötet, mit Zerline anbändelt, „Reich mir die Hand“ singt, die Elvira zum Narren hält usw. Der intelligente aber, wer ist dieser? Ich zeige Ihnen diesen mit ein paar Tönen.

(Der Vortragende spielt den Anfang des Allegros der Don Juan-Ouverture.)

Ich beschränke mich auf eine kurze Erklärung des berühmten *Dis*, das, zum *D* des Basses erklingend, anders als eine Verletzung der Tonart, mithin der natürlichen Schranken, als ein Uebergriß in ein selbst dem freiesten Manne nicht erlaubtes Gebiet nicht aufzufassen ist. Aus diesem Anfang, diesem frevelhaften Untergrund, erhebt sich dann das weitere Thema, die von stärkster Energie erfüllten, aufstrebenden Synkopen der folgenden Takte usw. Das *Dis* ist das neben den andern allgemeinen menschlichen Eigenschaften ganz Individuelle in Don Juans Charakter, ein nur ihm Zugehöriges, worüber man nun einmal — man mag das Thema erklären wie man will — nicht hinwegkommt. Das Frevelhafte sitzt in der innersten Natur Don Juans, in seinem Intelligiblen, in der Oper selbst erleben wir die empirischen Auswirkungen, wobei Mozart von allen Verletzungen musikalischer Gesetze Abstand nimmt, was einen

tiefen, hier weiter nicht zu erörternden Grund hat. Das *Dis* ist im eigentlichsten Sinn intelligibel.

Ein Kant würde sagen, jetzt brauche ich eigentlich nichts mehr, ich habe hier alles, was ich für meine Zwecke brauche. Was im einzelnen Don Juan auf Grund dieses seines intelligiblen Charakters anstellt, ist mir gleichgültig, interessiert mich nicht. Lediglich interessieren könnte mich noch, welches Ende dieser Charakter findet, natürlich oder übernatürlich. Und Mozart gäbe nur dem Orchester ein Zeichen und wir hören den schicksalsmäßigen Geisteranfang. Danke, sagte Kant, so mußte es kommen; der Kerl mit seinem die Natur verletzenden *Dis* im Charakter dürfte nicht auf gewöhnliche Art das Leben quittieren.

Ich habe mit Absicht das Beispiel eines Komponisten gewählt, den man nicht leicht unter die Musiker-Philosophen zählt und den die heutige Komponistengeneration zum mindesten als musikalischen Denker längst überwunden zu haben glaubt. Ich will mich auch im einzelnen über diese Frage gar nicht auslassen, sondern sage: Der wahre Musiker, der ein Stück verkörperter Musik und Tonkunst ist, betrachtet ohne weiteres intelligibel, weil eben das Intelligible das Grundwesen der Instrumentalmusik ausmacht. Begnügen Sie sich mit diesen paar Worten der Erklärung, da wir noch die Gegenprobe zu machen haben und zwar aus dem 19. Jahrhundert, das sich auf seine Bildung nicht wenig zugute getan hat. Und zwar wähle ich als Beispiel Liszts Faust-Sinfonie, eines der bedeutsamsten Werke dieser Art sinfonischer Musik. Da werden im ersten Satz zur Charakterisierung von Fausts Natur vier Themen aufgestellt: das erste zeigt den grüblerischen, in seinem Gram sich ergehenden, übermäßig gespannten Faust, das zweite den ringenden, aktiv strebenden, das dritte den liebesuchenden und schließlich den in Tatkraft siegenden Faust. Ist das intelligibel, musikalisch gesehen? Keineswegs, sondern dichterisch. Das

grübelnde, pessimistische Anfangsthema, das zugleich das Hauptthema ist, leitet sich von der ersten Szene des Goetheschen Werkes her; dieser Faust aber, der seine berühmten Verse spricht, ist einzig und allein ein empirischer Ausschnitt des eigentlichen Faust und zwar ein solcher, der vorübergeht und nie wiederkehrt, sofern Faust in seinem Grundwesen durchaus kein Pessimist ist, sondern gerade das Gegenteil. Sie sehen, gleich die erste Note dieses als solches bedeutenden Werkes ist „falsch“, Sie erkennen nun den Grund: der unmittelbare Anschluß des Musikers an den Dichter, der gezwungen ist, vollkommen anders, empirisch vorzugehen, ist schuld, oder die Unfähigkeit des Musikers, wirklich musikalisch, d. h. intelligibel, philosophisch zu sehen. Ohne weiteres verstehen Sie nun auch Beethovens berühmten, so oft mißverstandenen oder überhaupt nicht verstandenen Ausspruch: der Musiker müsse über dem Dichter stehen. Er muß es nicht deshalb, weil der Musiker als solcher über dem Dichter steht — derartigen Unsinn wolle man einem Beethoven, der gerade vor dem dichterischen Geist außerordentlich Respekt hatte, nicht zuschreiben —, sondern weil die Dichtkunst eine empirische, die Tonkunst eine intelligible Kunst ist und die intelligible Betrachtung über der andern steht, der Musiker aber dem Wesen seiner Kunst gemäß intelligibel verfahren muß, wenn er wirklich „Musiker“ sein will.

Und gehen Sie nun von Liszt einen Schritt weiter, wobei Sie in unsere glorreiche Zeit gelangen. Betrachten Sie von dem hier gewonnenen Standpunkt aus die Tondichtungen von Richard Strauß. Da gelangen Sie zu einem musikalischen Geschichtenerzähler, zu einem Musiker, der eine empirische Einzelheit an die andere reiht, nur niemals in der Lage ist, uns ein absolutes, intelligibles Bild von einer Person zu geben und dadurch natürlich zeigt, daß er im Grunde genommen gar kein *Musiker* ist, ein Musiker eben im Grundsinn seiner Kunst. Er muß den Charakter in Bestandteile auflösen; in der Sinfonie „Domestica“

zum Beispiel sehen wir zuerst den jovialen, humorvollen Mann, dann den träumerisch sinnenden, dann den mürrischen. Sein Held im Heldenleben ist, wie eine Maschine, aus etwa einem halben Dutzend „Funktionen“ zusammengesetzt, mit denen uns der Komponist wie ein erklärender Ingenieur nacheinander bekannt macht. Sein Bestes ist noch der „Eulenspiegel“, in dessen Thema etwas Intelligibles aufblitzt, vermutlich wegen innerer Verwandtschaft der beiden Naturen. Immer tiefer ist dann Strauß im Laufe der Jahre als Instrumentalkomponist gesunken und in seiner Alpen- oder besser Touristensinfonie bei der musikalischen Filmdarstellung angelangt.

Das soll uns indessen weiter nicht kümmern; ich hoffe aber, daß Sie nunmehr sehen, worin der Grundfehler aller derartigen dichterischen Programmmusik beruht, nämlich, kurz gesagt, in einer Verwechslung des Wesens von Dichtkunst und Tonkunst. Und nun werden Sie auch meine eingangs aufgestellte Behauptung verstehen, daß eine Schrift wie Lessings *Laokoon*, aber über das Wesen der Dichtkunst und Tonkunst, wäre sie so etwa 1850 geschrieben worden, sehr viel Unheil hätte verhüten können, indem sie eben den Musikern klar gezeigt hätte, wo das Grundwesen der einen und das der andern Kunst liegt. Heute weniger denn jemals ist man sich darüber klar; seit über 50 Jahren zum Beispiel streitet man sich über Liszt, und weiß der ganzen Richtung mit wirklichen Gründen nicht beizukommen, und vor allem, man komponiert in einem stärksten Durcheinander von musikalischen und dichterischen Prinzipien, wobei das Dichterische bis zum Journalistischen, zum Leitartikel heruntergedrückt ist. Von einer wahren Programmmusik im Sinne der großen Musiker sind wir heute weiter denn je entfernt, nicht zuletzt deshalb, weil zur Erkennung des Intelligiblen ganz andere geistige, erkennende Kräfte nötig sind, als sie dem heutigen Musiker- und Komponistengeschlecht zur Verfügung stehen. Wir aber blicken noch-

mals zurück, um klar zu sehen, was die Tonkunst in ihrem Verhältnis zur Dichtkunst groß hat werden lassen, und das sind: *Kindliches Vertrauen* und *liebendes, männlich starkes Erkennen*. Und treten auch Sie Ihrerseits, jeder nach seinen Kräften, mit dieser Zauberformel an echte Werke der Tonkunst heran, die aus der Verbindung mit der Dichtkunst entstanden sind, dann werden Sie — das glaube ich Ihnen sicher sagen zu können — aus dieser Beschäftigung reichsten und innersten Gewinn davontragen. Das bei Ihnen anzuregen, war denn auch der Hauptzweck dieser Ausführungen.
