Hans Pfitzner

Gesammelte Schriften

Band I



Augsburg 1926

Dr. Benno Filser-Verlag G. m. b. H.

Inhaltsverzeichnis

I. Bühnen-Tradition 5

1. Einleitung 7
2. Melot der Verruchte 21
3. Bart und Bühne 41

II. Romantiſches 53

1. E. T. A. Hoffmann's Undine 55
2. Weber's Freiſchütz 77
3. Was iſt uns Weber? 85
4. Zu meiner Heiling-Inſzenierung am Dresdner Staatstheater 109
5. Marſchner's Vampyr 125
6. Der Parſifal-Stoff und ſeine Geſtaltungen 145

III. Futuriſtengefahr 185

III. Futuriſtengefahr

Behüte Gott! Wie ſonſt das Zeugen Mode war
Erklären wir für eitel Poſſen

Ferruccio Buſoni, der bewunderungswürdige Klaviervirtuoſe und höchſt bewegliche Geiſt, iſt jüngſt mit einem „Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt“ an die Öffentlichkeit getreten. Da das Schriftchen, welches dieſen ſtolzen Titel führt, bloß 48 Druckſeiten Oktav hat und billig zu haben iſt (es iſt in der 50-Pfennig-Sammlung des Inſelverlages erſchienen), und ſowohl Autor als Verlag in Deutſchland berühmt und beliebt ſind, darf ich wohl die Bekanntſchaft mit den dort vorgetragenen Ideen bei den meiſten Leſern vorausſetzen, welche meinen hier folgenden Ausführungen ihre Aufmerkſamkeit ſchenken wollen und ich kann mich wohl ohne weiteres auf jene Broſchüre beziehen.

Es iſt mir ſelbſt nicht leicht, herauszufinden, weshalb ich mich überhaupt dazu äußern will. Letzten Grundes wird es wohl darauf hinauskommen, daß ich es eben gerne möchte. An ſich iſt ein Ideenaustauſch als Selbſtzweck gewiß ein Genuß, aber doch nur auf der Baſis einer gewiſſen Übereinſtimmung im weſentlichen und auch hauptſächlich nur dann, wenn dieſer geiſtige Verkehr mündlich gepflogen wird und ſich von ungefähr in guter Stimmung zwiſchen geiſtig intereſſierten Menſchen entwickelt. Um dieſen ſeltenen Genuß handelt es ſich aber hier nicht. Wenn ich ſomit gleich zum Eingang eingeſtehe, daß ich mit dem Inhalt des Buſoniſchen Schriftchens nicht ſympathiſierte, ſo darf

man aber durchaus daraus nicht ſchließen, daß ich nun etwa eine Entgegnung oder Widerlegung beabſichtigte. Aus mancherlei Gründen nicht; es kommt bei äſthetiſchen Streitfragen doch nie etwas heraus; und warum ſollte man ſich denn ſonſt in ſolche einlaſſen (wenigſtens in dieſer Form der Schrift), wenn nicht mit der Ausſicht auf irgend welches praktiſche Reſultat? Auch bietet das Streitobjekt gar keine Gelegenheit zu eigentlichen Widerlegungen oder Gegenbeweiſen, weil Aufſtellungen poſitiver Natur fehlen. Was man in ſeinem Buch ſozuſagen greifen kann, wobei man einhaken kann, ſind nur zahlreiche Nebenſächlichkeiten, die kaum zu dem Problem, welches er gleich auf der erſten Seite „ein größtes“ nennt, und „mit ſcheinbarer Unbefangenheit“ aufſtellt, gehören. Im übrigen zerfallen ſeine Ausführungen in Prophezeiungen und Träume von noch nicht vorhandenen Entwicklungen, in Ankündigungen ebenfalls zukünftiger muſikaliſcher Theorien, die zu dieſen führen ſollen und, davon natürlich unzertrennlich, eine mehr angedeutete als ausgeſprochene Negierung alles bisher Dageweſenen. Ich zweifle nicht, daß Buſoni der Sprecher einer großen Anzahl moderner Menſchen iſt, die mit ſeinen Ideen und Anſchauungen ſympathiſieren. Ich tue dieſes aber ganz und gar nicht, erhoffe mir auch nicht, auch nur einen einzigen dieſer Menſchen etwa umzuſtimmen oder zu überzeugen, wenn ich eine andere Gedankenwelt vertrete. Im tiefſten Grunde ſind das alles Sympathiefragen, und Menſchen laſſen ſich, wenn ihre *Neigungen* nicht mitmachen, ſelbſt bei einfacheren Problemen ſelten überzeugen, ſelten ſelbſt von eigenen Erfahrungen, Tatſachen und Beobachtungen, faſt niemals durch vorgetragene Gründe. *Andere* Gewalten als der menſchliche Geiſt ſchreiben der Welt ihre Bahn vor. Nun glaube ich aber auch, daß es viele Leute gibt, denen *meine* Anſchauung der von Buſoni

angeregten Fragen näher liegt. Ihnen wird es vielleicht nicht unwillkommen ſein, etwas in ihrer Richtung Liegendes zu vernehmen. Vielleicht täuſche ich mich auch hier; allein ich will. Das läßt ſich hören.

Der Geſamteindruck, den man von der Lektüre des Büchleins hat, iſt zunächſt der, daß in der Muſik ſolange die Welt ſteht, noch nichts geleiſtet iſt. Erſt eine viel fernere Zukunft, die wir alle nicht mehr erleben werden, bringt möglicherweiſe eine Blüte, „vielleicht die erſte in der Muſikgeſchichte der Menſchheit“ (wörtlich S. 35 unten, 36 oben). Vorläufig haben wir alle geſtammelt, arme Barbaren der Steinzeit in öder, primitiver Welt; und zwar ſind wir nicht etwa nur eine Vorſtufe, auf der ſich die künftige ungeahnte Herrlichkeit der muſikaliſchen Entwicklung aufbauen wird, ſondern im Gegenteil: erſt wenn ſo ziemlich alles mit Stumpf und Stiel vernichtet und abraſiert iſt, was wir bisher errungen haben, unſer Muſikſyſtem, unſere Muſikformen, das Gedächtnis an unſere Meiſter, unſere Muſikinſtrumente, dann erſt iſt überhaupt eine Hoffnung, daß ein Anfang kommt. Wie das Künftige nun etwa auch nur ungefähr ausſehen mag, darüber ſteht natürlich gar nichts in dem Buch. Man kann höchſtens zwiſchen den Zeilen des Buches oder über dasſelbe hinaus nach Kenntnis der Perſönlichkeit Buſonis im übrigen herausfühlen, in welcher Richtung ungefähr ſeine Sympathie geht. Es findet ſich alſo auf den ganzen 48 Seiten nicht eine greifbare Theſe oder ſonſt etwas wie ein äſthetiſches Geſetz, kurz in dieſer Richtung nichts Poſitives. Auf den letzten Seiten von 36—46 kommt etwas wie die Aufſtellung einer neuen Tonartentheorie, die aber auch nicht mehr wie eine Anregung ſein kann und will. Dazwiſchen ſind bunt durcheinander Themata angeſchlagen, die wenig oder nichts mit dem erwähnten „größten Problem“ zu tun haben, welches der Verfaſſer offenbar als den Haupt-

inhalt ſeiner Aufzeichnungen (die, wie er ſelbſt zugibt, „der literariſchen Geſtaltung nach recht locker aneinandergefügt“ ſind) empfindet. Wenn demnach in den folgenden Blättern nun näher auf dieſen „Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt“ eingegangen werden ſoll, ſo kann es am beſten geſchehen, indem wir dem Autor auf ſeinen Sprüngen und Zickzackwegen folgen.

Schon ob der eben erwähnte Titel des Buches richtig gewählt iſt, ob er ſeinem Inhalt entſpricht, iſt fraglich, wenn auch meinethalben nebenſächlich; denn mir ſcheint, wenn ſich das verwirklichte, wovon Buſoni träumt, ſo iſt das keine neue Äſthetik der Tonkunſt, ſondern eine ganz neue Kunſt; wenn nämlich das eine Kunſt ſein ſollte, die mit dem, was wir bis jetzt Muſik oder Tonkunſt genannt haben, außer Schwingungen der Luft gar nichts mehr, aber auch nicht mehr das Geringſte zu tun haben würde. Unter Äſthetik verſtehe ich eine Lehre vom Schönen. Die Begriffe dieſer Lehre müſſen doch von etwas Vorhandenem oder wenigſtens von etwas Vorſtellbarem abgezogen ſein. Wie ſchon geſagt, findet ſich aber — abgeſehen von kleinen Nebenthemata — in dem Buch von Poſitivem nur die Negierung — man kann ſagen der ganzen bisherigen Muſikübung in Bauſch und Bogen; was übrig bleibt, iſt die Ankündigung eines zukünftigen unbekannten X. Wie dieſes X etwa beſchaffen ſein könnte, davon auch nur andeutungsweiſe eine greifbare Vorſtellung zu erwecken, wird gar nicht der Verſuch gemacht. Einzig auf Seite 28 wird etwas geſchildert, was vielleicht von der „Neuen Äſthetik“ einen Begriff geben ſoll. Hier wird unterſchieden: „Gefühl als Geſchmack, als Stil, als Ökonomie“ und dann fortgefahren: „Jedes ein Ganzes und jedes ein Drittel des „Ganzen. In ihnen und über ihnen waltet eine ſubjektive Dreieinig„keit: das Temperament, die Intelligenz und der Inſtinkt des Gleich-

„gewichts. Dieſe ſechs führen einen Reigen von ſo ſubtiler Anordnung „der Paarung und der Verſchlingung, des Tragens und des Getra„genwerdens, des Vortretens und Niederbückens, des Bewegens und „des Stillſtehens, wie kein kunſtvollerer erdenkbar iſt.“ Ich habe ehrlich verſucht, nachdem ich der erſten Anwandlung von Schwindlichkeit Herr geworden war, mir eine Vorſtellung von dieſer Rechnung und dieſem Vorgang zu machen; es iſt mir leider nicht gelungen; jedenfalls gäbe ich für dieſen verſprochenen Reigen aus unſerm Muſikſchatze nicht einen Walzer von Lanner. Ich verlangte da realere Garantien. Ebenſowenig zur Äſthetik im engeren Sinne kann man die auf den letzten Seiten befindlichen Anſätze zu neuen Tonſyſtemen rechnen. Dieſe gehören der Muſiktheorie an.

Das, was auf den erſten zwei Seiten über die Künſte geſagt iſt, iſt nicht neu und ſchon oft geſagt und geſchrieben worden. Daß die Muſik allen anderen Künſten gegenüber eine Sonderſtellung einnimmt und hier ein Problem vorliegt, welches unausgeſetzt alle denkenden Kunſtfreunde beſchäftigt, liegt auf der Hand. Trotzdem man im allgemeinen der dort ausgeſprochenen Formulierung, welches die Stoffe und Aufgaben der anderen Künſte ſeien, zuſtimmen kann, ſei hier übrigens nebenbei bemerkt, daß unſere Zeit, die in merkwürdiger Ungenügſamkeit die Grenzen der einzelnen Künſte zu verwiſchen und zu überſpringen trachtet, auch Anſichten hervorbringt, die jene Definitionen verwirft, welche die Malerei und Dichtung (um nur dieſe beiden zu nennen) in ihrem Verhältnis zur Natur, der Muſik gegenüberſtellen: mit anderen Worten: Die Buſonis der Malerei und Dichtung werden die dieſen Künſten dort gezogenen Grenzen auch leugnen. „Ihnen (den anderen Künſten) gegenüber“, fährt der Verfaſſer fort, „iſt die Tonkunſt das Kind.“ Zwar ein Wunderkind, aber doch ein recht klei-

nes Kind, das das eigentliche Leben erſt vor ſich hat. Wagner vergleicht einmal (Oper und Drama) ſehr ausführlich die Muſik mit einem Weibe. Die beiden Vergleiche enthüllen ſo recht den Abſtand von hiſtoriſcher Betrachtung (Buſoni) und philoſophiſcher (Wagner). Folgen wir aber hier Ferruccio Buſoni und ſehen zu, was aus dieſem Kinde werden ſoll. Wenn Buſoni (auf Seite 7) die abendländiſche Muſik ein Wunderkind nennt, ſo ſagt er da eigentlich für ſeine Anſchauung noch zu wenig. Es müßte heißen: ein Zauberkind. „Das „Kind — es ſchwebt. Es berührt nicht die Erde mit ſeinen Füßen. „Es iſt nicht der Schwere unterworfen. Es iſt faſt unkörperlich. Seine „Materie iſt durchſichtig. Es iſt tönende Luft. Es iſt faſt die Natur „ſelbſt. Es iſt frei.“ Das iſt alles ſehr ſchön; aber nun folgert Buſoni aus dieſen Eigenſchaften des Zauberweſens, welches er uns vorführt, daß es bisher ganz falſch behandelt worden iſt. Willig wollen wir ſeinen Vergleich aufnehmen. Er nennt es ein Kind, ein Wunderkind; aber ſelbſt Wunderkinder müſſen etwas Gediegenes lernen, ſonſt wird nichts aus ihnen. Nun findet aber Buſoni, daß dem Kinde bis jetzt ungebührlicher Zwang und Gewalt angetan worden iſt. Es hätten nie Regeln formuliert, nie Prinzipien aufgeſtellt werden ſollen, ſie beeinträchtigen die freigeborene Kunſt. Die Programmuſik haben ſchon viele abgelehnt, aber hier wird auch das abgelehnt, was man bisher „abſolute Muſik“ nannte. Die Form, die Architektonik, die Symmetrie, ſollen aus der Muſik verſchwinden, alles, was bisher ſozuſagen den L e i b dieſer Kunſt ausmachte, ſoll verſchwinden. Die Entwicklung, nur die Entwicklung, das Ziel, irgend ein fernes Ziel, intereſſiert ihn. Die Wege, die bisher beſchritten ſind, führen „zwar in ſchöne Weiten, aber nicht — nach oben“. (Was heißt das?) „Die Entfal„tung der Tonkunſt ſcheitert an unſeren Muſikinſtrumenten, die Ent-

„faltung der Komponiſten an dem Studium der Partituren.“ Was nun in dieſen 400 Jahren — ſo alt etwa bezeichnet Buſoni die abendländiſche Kunſtmuſik — mit dem Zauberkinde hätte angeſtellt werden ſollen, ſucht man vergebens zu erfahren. Man vernimmt nur, daß das Kind gefeſſelt und gemartert worden iſt, und zwar von einer ganz beſonders ſchlimmen und gefährlichen Kaſte, den „Geſetzgebern“. Mir hatte ſich die Entwicklung und Erziehung des Kindes Muſik im ganzen anders dargeſtellt. Ich habe immer mit Befriedigung und Bewunderung auf den Erziehungsgang des ſchönen Kindes geblickt. Nachdem es bei ſeiner niederländiſchen Amme zu einem bewundernswürdig großen, ſtrammen und geſunden Baby aufgewachſen war, verbrachte es ſelige Zeiten in der italieniſchen Penſion und iſt jetzt ſeit 150 Jahren als ſchöner und ſtarker Jüngling in unſerm Deutſchland zu Hauſe, wo er hoffentlich ſich noch lange wohl fühlen wird.

Was ſich übrigens Buſoni unter den „Geſetzgebern“ vorſtellt, iſt nicht leicht zu erſehen. Sind es die Äſthetiker, ſind es die Theoretiker, ſind es die Lehrer, ſind es die Meiſter? Nicht weniger als elfmal auf 48 Oktavſeiten ſpricht er von „Geſetzgebern“ und „Geſetzbüchern“, und zwar in dem Sinne, als handelte es ſich um beſchränkte Philiſter, die alle ſegenvolle Entwicklung verhindert haben. Hier muß doch nun erinnert werden, daß es wohl kein muſikaliſch-theoretiſches Werk, keine Regel gibt, die willkürlich aufgeſtellt wären, ſo wie man im Staat ein Geſetz aufſtellt, das zu einem ganz beſtimmten Zweck dienen ſoll, der meiſtenteils nur einer beſtimmten Gruppe Vorteil bringt, ſondern daß alle muſikaliſchen „Geſetze und Geſetzbücher“, — wenn man nämlich ſämtliche Leiſtungen der muſikaliſchen Theorie mit dieſem ironiſch wegwerfenden Ausdruck zu bezeichnen für gut findet, — auf ähnliche Weiſe entſtanden ſind, wie etwa botaniſche oder zoologiſche Werke,

nämlich durch Beſchreibung und Beobachtung des Vorhandenen in der Natur, woraus ſich Reſultate ergeben, die aus den vielfachen und verſchiedenen Formen des Wahrnehmbaren das Gemeinſame und Geſetzmäßige desſelben in Regel und überſichtliche Ordnung bringen, die man dann Geſetze nennt. Mir ſcheint es ein ehrwürdiges und dankenswertes Verfahren, an das die beſten muſikaliſchen Geiſter aller gebildeten Nationen ihre Mühe gewandt haben. Auch der von Buſoni als „Werkmeiſter der Kunſt" verhöhnte alte Andreas Werkmeiſter ſchob nicht von heute auf morgen aus philiſtröſer Bosheit einen Riegel vor die freie Entwicklung der Kunſt, ſondern tat den letzten Schritt auf längſt betretener Bahn, der ſonſt ſicher von einem anderen getan worden wäre. Syſteme, Regeln, Formen in der Muſik wachſen ebenſo von ſelbſt wie Tierſpezies und Pflanzengattungen in der Natur; manche ſterben da wie dort aus; viele erhalten ſich. Das Quintenverbot hat ſeine ewige Richtigkeit, wie jeder echte Muſiker fühlt, trotzdem ſich kein vernünftiger Komponiſt heute ſcheuen wird, mit Bewußtſein Quintenfolgen zu ſchreiben, wann er will. Ich habe in meinem Aufſatze: Zur Grundfrage der Operndichtung, Teil I, 3. Abſchnitt (Vom muſikaliſchen Drama, S. 110) die Formen der Muſik im Gegenſatz zu dem Weſentlichen, dem muſikaliſchen Einfall, der Urzelle, und im andern Gegenſatz zu den Formen der Dichtkunſt akzidenziell genannt; aber dennoch ſind ſie nicht willkürlich ausgedacht, ſondern dem Weſen dieſer Kunſt abgelauſcht, die zu gewiſſen, gleichſam kriſtalliſierenden Bildungen neigt. Es kann hier nicht näher auf dieſe intereſſante Frage eingegangen werden. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, wie in jeder anderen Wiſſenſchaft auch in der Muſikwiſſenſchaft Errungenſchaften überholt und verbeſſert worden ſind; das gehört zum Weſen unſerer unvollkommenen Welt. Daß aber der Muſik und

ihrer Entwicklung durch das bisher Geleiſtete irgendein Schaden entſtanden, daß das Weſen der Muſik durch 400 Jahre lang gröblich verkannt worden ſei, werde ich erſt dann glauben, wenn mir auch nur der Schimmer von etwas poſitiv Neuem gezeigt würde, was ſchöner iſt, als das immerhin recht Erkleckliche, was die Muſik bisher hervorgebracht.

Es ſei ſehr fern von mir, irgendwelche ernſtgemeinte Kritik an Größen der Vergangenheit nicht als das Recht eines jeden anzuſehen; ja, ich kenne nichts Kleineres als durch ein leichtes und billiges Sichſtützen auf das Gewicht eines großen Namens ein unbefangenes Urteil lächerlich zu machen; aber wie Buſoni mit unſeren Klaſſikern umgeht, reizt doch diejenigen zum Widerſpruch, denen jene etwas anderes bedeuten, als eine dreiviertels überſchrittene, abgetretene Vorſtufe zu einem unbekannten, tief verhangenen Raum, in dem angeblich das Allerheiligſte ſich befindet. Bach und Beethoven ſollen „als ein Anfang aufzufaſſen“ ſein, „und nicht als unzuübertreffende Abgeſchloſſenheiten“. Hier zeigt ſich am allerunverhülltеſten dieſe gewiſſe Zielſtrebigkeit, die ich von je als allem Weſen der Kunſt feindlich und entgegengeſetzt empfunden habe. Wenn man von der Zielloſigkeit des Lebens im abſoluten Sinne, der ganz allgemeinen Eigenſchaft der an die unendliche Zeit gebundenen Welt abſieht: daß jedes Ziel überholt wird und ſich alles ins Unendliche entwickelt; und man ſich auf einen relativen Standpunkt zurückzieht, ſo hat es beiſpielsweiſe noch einen Sinn, wenn man von einem Ziel der Wiſſenſchaft ſpricht, denn dieſe dient ganz beſtimmten Zwecken und erzeugt nützliche Reſultate. Wenn alſo etwa die mediziniſche Wiſſenſchaft ein Mittel gegen den Krebs finden würde, ſo war das ein feſtes Ziel; und ſo viele Reſultate auch vorher erreicht ſind, hätte man doch ein Recht, ſich von den bis-

herigen Errungenſchaften unbefriedigt zu fühlen und bei Erreichung jenes Zieles die Wiſſenſchaft als vervollkommnet und auf einer höheren Stufe angelangt zu empfinden. Oder wenn ein Menſchenfreund ſich zum Ziele ſetzt, etwa ſein Volk, ſeine Mitmenſchen zu beſſern und hofft durch Bildungsanſtalten, Schriften, Schulen und dergl. die nächſte Generation zu beſſeren Menſchen zu entwickeln, ſo kann man, gleichviel, ob man prinzipiell derartige Hoffnungen für Schimäre hält oder nicht, das Streben nach einem ſolchen Ziel durchaus vernünftig finden, weil es einen deutlichen Zweck verfolgt, der wenigſtens in der I d e e einen Fortſchritt zu denken ermöglicht. Dagegen iſt es geradezu unlogiſch, von Zielen der Kunſt überhaupt zu ſprechen. Sie hat keine Zwecke und keine Ziele. Ein jedes Kunſtwerk iſt eine Welt für ſich; iſt es das Werk eines Genies, iſt es g e l u n g e n, erhebt es, beglückt es, ſo iſt es durch nichts zu überholen; es hat den einzigen „Zweck", das einzige „Ziel" erreicht, von dem man vernünftigerweiſe bei ihm reden kann. Nicht die Kunſt: der K ü n ſ t l e r hat ein Ziel, nämlich ſeine ihm verliehene Begabung in möglichſt vollkommene Leiſtungen umzuſetzen. Kunſt hat Eigenſchaften, Kräfte, Wirkungen. Kunſt entſteht und iſt da, und hat die Eigenſchaft, Luſtgefühle zu erregen, von dem behaglichen Genuß, dem ſpieleriſchen Vergnügen an bis zu dem erhabenſten Entzücken, den gewaltigſten Erſchütterungen und Erhebungen. Das kann ſie leiſten und hat ſie noch immer geleiſtet und wenn irgendwo an einem Ort oder zu einer Zeit ſie nicht da war oder nichts geleiſtet hat, ſo lag es nicht an der Unzulänglichkeit der vorhandenen Mittel, die etwa das dort geborene Genie nicht zur Verfügung hatte, ſondern daran, daß überhaupt die Umſtände in ihrer Geſamtheit einem Entſtehen und Gedeihen der Kunſt hinderlich waren. Die Größe und Vollkommenheit der Kunſt hängt nicht von der Größe und

Vollkommenheit der Mittel, ſondern von der des Künſtlers ab. Ich glaube, daß noch niemals ein Genie ſich deshalb nicht hat entwickeln können, weil ſeine Zeit noch nicht auf der Höhe der zu ſeinem Werk erforderlichen Werkzeuge war; und wenn etwas daran wirklich fehlte, ſo hat eben dieſes Genie das Fehlende beſchafft vermöge der Gewalt ſeiner Konzeption, die dann dieſes Mittel aus dem Boden ſtampfte. Dieſen Gedanken drückt das Gedicht „Kolumbus“ von Schiller ſehr ſchön aus, zumal zum Schluß: „Mit dem Genius ſteht die Natur im ewigen Bunde. Was der eine verſpricht, leiſtet die andere gewiß.“ *Dieſes* iſt der Weg, nicht umgekehrt. Das „Verſprechen“ des Genies baſiert auf Gewißheit; die Natur, gegenüber ihm, iſt ſtets zu allem bereit, wie ein gehorſamer Diener; ſie hat ſich nicht vorher zu beleben. Wahrhaft bietet ſie ihre Gaben, und freiwillig, wenn der Genius es braucht („wär' ſie noch nicht — ſie ſtieg' aus den Fluten empor“!). Nicht daß man aus Unzufriedenheit mit dem Vorhandenen Materie neu beſchafft, die man für beſſer hält in der Hoffnung, es werde dann ungefähr jeder, der damit umgeht, Unerhörtes leiſten und die Genies werden, angelockt von ſolcher Vollkommenheit des Materials, ſcharenweiſe an ſolch geſegnetem Ort auf die Welt kommen und ein goldenes Zeitalter der Kunſt anbrechen. Es dürfte ſolchen Theoretikern unter Umſtänden ſo gehen, wie übereifrigen Arbeitern, die zu dem Bau einer Kirche, ohne den Plan zu kennen und den Baumeiſter gefragt zu haben, Stein auf Stein herbeiſchleppen, und der Baumeiſter kommt endlich dazu und kann nichts davon brauchen; denn *er* beſtimmt die Steine, die zu ſeinem Entwurfe gehören, wie alles andere.

Aber nicht nur, daß dieſe ganze Anſchauung von der Kunſt als Entwicklungsding in ſich falſch iſt, ſie erzeugt vor allem auch die falſcheſten

Urteile. Wer in der Meinung lebt, daß das alles jetzt eigentlich noch gar nichts iſt, wer an die Beurteilung ſeiner Zeit mit dem Vorurteil herantritt: „Wir haben hier keinen bleibenden Komponiſten, ſondern den zukünftigen ſuchen wir," dem können die Mozarts und Beethovens vor der Naſe herumlaufen, er wird ſie unmöglich erkennen können. Was aber faſt noch ſchlimmer iſt, er müßte alle diejenigen ſchon für produktive Genies halten, die nur in ſeiner Richtung ſchnuppern, die die Forderung der vollſtändigen Vorausſetzungsloſigkeit erfüllen, die Buſoni in ſeinem Buche (beſonders auf Seite 35 ff.) ausſpricht und die, wenn man ſie aus den einzelnen Stellen in einen zuſammenhängenden Satz konzentrieren würde, den vollſtändigſten Umſturz von allem bedeuten würden, was bisher in unſerer Kunſt gelehrt, getrieben und geleiſtet wurde; denn wenn Buſoni ſchon die Muſikinſtrumente, die Architektonik und Symmetrie der Form, die Harmonielehre, das Tonſyſtem vernichtet wiſſen will, ſo iſt eines noch nicht ganz ausgeſprochen, aber es guckt zwiſchen den Zeilen allzudeutlich hervor, das iſt die Verbannung des muſikaliſchen Themas, des Motivs, des muſikaliſchen Einfalls. Wer ſich alſo vom Neuaufbau auf dem radikalen Umſturz einzig etwas erhofft und in dieſem Sinne gewagte Anfänge als ſchöpferiſche Kunſt begrüßt, der muß dazu kommen — reden wir deutſch — den greulichſten Kitſch hoch zu preiſen. Zu allen Zeiten iſt irgend ein Kitſch obenauf. Wir haben und hatten den ausländiſchen, den trivialen, den glänzenden Orcheſterkitſch, den Salon- und andere Kitſcharten; unſerer Generation iſt es vorbehalten, dem *futuriſtiſchen* Kitſch in unſerer Mitte aufgenommen zu haben. Dieſer unterſcheidet ſich von ſeinen Bruderſorten dadurch, daß er keinem Menſchen Vergnügen macht, auch den Futuriſten nicht. Die ſchlechte italieniſche Oper, der Salonſchmarren, die Kinooperette, die Muſikführer-Mu-

ſik, ſie haben alle ihr ehrliches Publikum, von dem ſie leben. Die Futuriſten dagegen leben von einem in mehrfacher Hinſicht unehrlichen Publikum, in der Hauptſache aber voneinander. Vergnügen, Genuß oder Höheres haben dieſe Armen nicht von ihrem Treiben, denn ſie faſſen Kunſt überhaupt nicht als ein zu Genießendes auf. Unentwegt, keinen Spaß verſtehend, im Schweiße ihres Angeſichtes ſchleppen dieſe armen Kärrner das Material herbei für zukünftige Schöpfungen, zukünftige Schöpfer, von denen ſie nichts wiſſen.

Selbſtverſtändlich, daß ein ſo Urteilender und Empfindender auch keinem einzigen vorhandenen Kunſtwerk gerecht werden kann. Dem wirklich nach Kunſtgenuß Verlangenden, dem Kunſtverſtändigen, Kunſtliebenden, deſſen H e r z e n Meiſterwerke etwas ſagen, dem wird die Unzulänglichkeit der Materie doch nur dann auffallen oder überhaupt zum Bewußtſein kommen, wenn das Werk ſelbſt, ſein künſtleriſcher Gehalt, minderwertig iſt. Wen, der irgend vorgibt, Muſik zu verſtehen, ſtören bei Beethovens VIII. Symphonie die alte Form, die einfache Inſtrumentation, die Tonika und Dominante? Oder anders ausgedrückt, wer darf Beethoven nennen und ihn bekennen, welchen beim Anhören ſeiner VIII. Symphonie es ſtört, daß ſie nicht die gigantiſchen Formen der Götterdämmerung oder die farbige Klangpracht eines hochmodernen Werkes aufweiſt? Das jedesmalige Voll-Aufgehen-Können in einem Werke iſt eine jener Kräfte, die nur die K u n ſt dem Menſchen verleihen kann, allerdings dem ihr verwandten Menſchen. „Wo ein Begeiſterter ſteht, da iſt der Gipfel der Welt," ſagt einmal Eichendorff. Dieſer Ausſpruch iſt nicht nur ſehr ſchön ſondern er iſt auch ſozuſagen wörtlich richtig, freilich iſt unter dem Begeiſterten nicht der Jüngling zu verſtehen, der mit Autographenalbum und Füllfederhalter nach dem Konzert ins Künſtlerzimmer

geſtürzt kommt, ſondern ein Inſpirierter, ein vom Geiſt Erfüllter, ſei es im ſchöpferiſchen, ſei es im genießenden Sinne. So ein Gipfel kann nicht „überholt werden“. Aber in meines Vaters Hauſe ſind viele Wohnungen.

Um bei den Klaſſikern zu bleiben, ſo erkennt Buſoni dem Richard Wagner allerlei Schönes zu, hält ihn aber für eine Art Sackgaſſe, in der man nicht weiter kommt. Wir wollen das auf ſich beruhen laſſen, und nur eine Stelle herausgreifen, eine von den erwähnten Nebenſächlichkeiten, bei der man kaum begreift, daß ſie den Platz in einer kaum 48 Seiten langen Äſthetik hat finden können. Die Stelle ſteht auf Seite 32 und 33. Wagner beklagt ſich in einem intimen Freundſchaftsbriefe an Liſzt, daß er mit der Kompoſition des Triſtan nicht weiterkomme und ſchiebt dies auf ſeinen Mangel an Routine. Buſoni will ihn hier bei einer Selbſttäuſchung ertappen und glaubt ihn umgekehrt als Routinier entlarven zu ſollen, trotz ſeinem Glauben, daß alle wahre Freiheit des Komponierens, alſo alles Gegenteil von Routine erſt dann anfangen kann, wenn alles das umgeſtürzt iſt, was Wagner noch ſtehen ließ. Von Wagner heißt es dann wörtlich: „Er „hatte *zuviel* Routine und ſeine Kompoſitionsmaſchinerie blieb „ſtecken, ſobald der Knoten in ihr entſtand, der nur mit Inſpiration „zu löſen war.“ (Nebenbei geſagt kann ein Knoten in einer *Maſchinerie* nie entſtehen, ſondern *nur* in einem Gewebe.) „Der Satz,“ ſchließt Buſoni ſeine Beweisführung, „iſt ein Meiſterſtück „der inſtinktiven Schlauheit des Erhaltungstriebes, beweiſt uns aber „— die Geringheit der Routine im Schaffen.“ (Buſoni meint wohl den *geringen Wert* der Routine im Schaffen.) Ich habe dieſe Stelle nur angeführt, um zu zeigen, wie Buſoni ſeinen Theorien zuliebe vor nichts halt macht, nicht vor dem Geiſt, nicht vor dem Herzen

unſerer Größten. Seine Beweisführung hört ſich rieſig ſchlau und ſpitzfindig an, iſt aber keineswegs überzeugend. Wenn man den ſelbſtgeſchaffenen Stil Wagners, den er ſich, geſtützt von der ganzen Kraft ſeiner außerordentlichen Begabung, durch ſchweres Ringen, fortwährendes Arbeiten und Höherſtreben erworben hatte und den er nun mit einer gewiſſen Sicherheit handhabte, wobei nicht zu vergeſſen iſt, daß innerhalb dieſes Stils wieder jedes ſeiner Werke eine ganz andere Ausdruckswelt vorſtellt, alſo eigentlich wieder jedes einzelne ſeinen ihm eigentümlichen Stil hat: wenn man das Routine nennen will, ſo iſt das ein Wort und weiter nichts. Aber Wagner mit „zu viel Routine" noch dazu der des Triſtan — eine Behauptung, die ich „ihrer Seltenheit wegen vergebe". Was Wagner meinte — und was er w i r k l i ch meinte, nicht nur bewußt, ſondern auch inſtinktiv (inſtinktive Ehrlichkeit beläßt ihm ja Buſoni), das wird etwa dadurch beleuchtet, was Wagner einmal über Mozart ſagt: Daß Mozart nämlich ein ſolcher Muſikmenſch war, daß er immer und unter jeden Umſtänden Muſik machen könne, aber ſolche wie zum Don Juan doch nur, wenn er inſpiriert ſei, als Dramatiker durch einen Opernſtoff, der ihm etwas ſagte. Ich für meinen Teil zweifle weder an der bewußten, noch an der unbewußten Ehrlichkeit, wenn Wagner, der primär Dichter war, ſich gegenüber Muſikernaturen wie Mozart als gewiſſermaßen der Sprache der Muſik nicht ſo in jedem Augenblicke mächtig empfand.

Noch einer unſerer Klaſſiker kommt bei Buſoni ſchlecht weg: Robert Schumann. Zwar ſteht in dem Buch nichts eigentlich ſehr Belaſtendes über ihn, er iſt nur zweimal kurz erwähnt; aber es iſt kein Geheimnis, wie Buſoni über Schumann denkt, und, im Zuſammenhange mit der aus allen Poren der Schrift dringenden Verſtändnisloſigkeit

gegenüber dem deutſchen in der Muſik, möchte ich dieſe Stellen nicht unter den Tiſch ſchieben. Auch aus dem Grunde nicht, weil ich keine Gelegenheit vorübergehen laſſe, der in deutſchen Landen längſt Mode gewordenen Züchtung der Schumann-Verachtung entgegenzutreten. Was mich an der radikalen Ablehnung Schumanns ſeitens Buſoni (ich habe ſie mündlich von ihm) ſo beſonders wundert, iſt, daß gerade ihm Schumann beſonders liegen müßte. Wenn man ſich nämlich bei dem etwas denken ſoll, was Buſoni von einem wahrhaft Schaffenden verlangt: Vollſtändige Vorausſetzungsloſigkeit, kein Studium fremder Partituren, eine ganz neue Tonſprache, keine „Durchführungen und Kodas", Unabhängigkeit von Inſtrumenteneigentümlichkeiten, höchſte Originalität in allem — und man ſucht nach einem Beiſpiel — ſo drängt ſich einem ein einziges auf: Schumann. Buſoni ſpricht von ihm gegenüber Beethoven als dem „viel Kleineren"; das iſt gewiß nicht auffallend, da Hunderttauſende von Muſikern auch ſo denken; ich will auch ſolche Größen und Werte nicht mit der Elle meſſen; aber, — ohne im geringſten wertmeſſeriſche Folgen daraus ziehen zu wollen, — ich bitte hier nicht flüchtig zu leſen und mich nicht falſch zu verſtehen — muß doch hier einmal eine ſchwer zu beſtreitende Tatſache ausgeſprochen werden, nämlich, daß nicht Beethoven und nicht Mozart, nicht Bach und nicht Wagner noch ſonſt ein Komponiſt mit ſolcher Meiſterſchaft, ſolcher Originalität, ſolcher Vollendung in ſich, *bei ſeinem Schaffen eingeſetzt hat*, wie Robert Schumann. Unzählige Nachahmer hat dieſe ſeine erſte Schaffensperiode gefunden, aber nicht einen einzigen Vorläufer gehabt. Warum der ſpätere Schumann ein anderer wurde, warum Schumanns Produktion ein abſteigendes Bild bietet, das iſt ein noch nie erſchöpfend und tief behandeltes Problem, über welches ein dickes Buch zu ſchreiben

wäre, und welches Fragen anrührt, welche weit über das Fachintereſſe hinausgehen und in die verſchiedenſten Gebiete übergreifen. Es muß daher hier abgebrochen werden.

Deutſche Muſik iſt nicht bloß Gehirnſport, ſondern auch Herzenskunſt; und wenn ein Geiſt unſrer Großen uns erſcheinen will, ſo ſoll man ihm geziemend begegnen, ihn „Fürſt, Vater" nennen können, und nicht gar mit der Hellebarde nach ihm ſchlagen wollen; ſonſt redet er nicht zu einem.

Berlioz und Liſzt werden von Buſoni — und leider auch von einer großen Partei — für große Komponiſten gehalten. Aber erſt die Futuriſten ſprechen die wahre Formel dafür aus. In tiefſtem Grunde verſteckt ſich unter der ſonſt unbegreiflichen Schätzung dieſer beiden ſeitens ausgezeichneter, ehrlicher und kenntnisreicher Muſiker, die jedes Urteil und jeden direkten Eindruck verfälſchende Erwägung: „es waren Neuerer". Nicht was ſie geleiſtet haben, ſondern was ſie angeſtrebt haben, wird ihnen gutgeſchrieben; ſie ſind aber Spiritus ohne Traube; ſie halten ſich lange, aber ſchmecken nie. Der wahre Neuerer jedoch „will" nichts Neues, ſondern leiſtet etwas Neues. Er ſagt mit Brand:

„Nach bloßem Neuen ſtreb' ich nicht,
Aufs Ew'ge leg' ich nur Gewicht."

Die Schumannſchen Klavierwerke der erſten Periode (ich nenne als Beiſpiel Opus 6, Opus 11, Opus 12, Opus 16, Opus 17, ich könnte noch andere nennen) waren zu ihrer Zeit etwas unerhört Neues in jeder Beziehung und ſind jetzt etwas Selbſtverſtändliches, tief Vertrautes. Ich muß offen geſtehen, daß ich gegen die Äſthetik desjenigen unüberwindliches Mißtrauen habe, dem dieſe genialen Schöpfungen

nichts zu ſagen vermögen, der dagegen offenbar von Liſzt als Schaffendem unendlich viel hält und Berlioz einen großen Komponiſten nennt (S. 26). Wie kommt es denn, daß dieſe beiden, trotzdem ſie unaufhörlich und ſorgfältig aufgeführt, propagiert und hochgeprieſen werden, niemals wahrhaft populär werden, nicht ein einziges ihrer Themen von Mund zu Mund geht, wie es doch bei dem größten, wie bei dem geringſten Komponiſten von Berühmtheit der Fall iſt? Ich verweiſe auch hier auf mein Buch: „Vom muſikaliſchen Drama", (Grundfrage der Operndichtung, Teil I). Die Muſik ſpricht eben hier nicht ihre Sprache, dies fühlt man und dies wird man immer fühlen müſſen, trotz allem, was der irrende Intellekt dagegen vorbringen mag. Auch hier bleibt die „herz- und ſeelenergreifende Wirkung" aus, von der Wagner (Judentum in der Muſik) ſpricht, die wir alle „zahllos oft empfunden haben, ſobald ein Heros unſerer Kunſt ſozuſagen nur den Mund auftat, um zu uns zu ſprechen". Wagners Lobgeſang auf Liſzt als Komponiſten iſt eine der verhängnisvollſten Fälſchungen der Muſikgeſchichte.

Daß die Neuerung in der Muſik nicht in neuen Formen beruhen muß, davon war Hans von Bülow durchdrungen, als er einmal in ſeiner Brahms-Periode ein neues Werk dieſes innerlichen Komponiſten mit ausgeſprochen retroſpektiver Tendenz Franz Liſzt am Klavier vorführte. Liſzt, der nach ein paar Seiten eine „Durchführung" oder einen ähnlichen Teil der alten Form kommen ſah, blätterte ihm gelangweilt die Seiten um mit einem verächtlichen „etcetera, etcetera", als wollte er ſagen: „Ich weiß ſchon was kommt, indem ich weiß, daß die Durchführung kommt", Bülow jedoch, von der tieferen Einſicht erfüllt, daß eine Muſik neu ſein kann auch in hergebrachter Form,

blätterte energiſch wieder zurück und zwang Liſzt mit einem wütenden „Gar nichts etcetera“ das Stück zu Ende zu hören.

Warum doch führt wohl Buſoni die Stelle von Nietzſche an, wo er vor der deutſchen Muſik warnt? Weil ihr der „galliſche Sprung nicht glückte“? Von dieſem Nietzſche, der in bezug auf Muſik nun einmal ganz ſicher nicht ernſt zu nehmen iſt; ſein Abfall von Wagner beweiſt nur in bezug auf den Abfallenden etwas, nämlich, daß er die Hauptſache, das Tiefſte und Schönſte bei Wagner nie verſtanden hat. Wenn man nun gar an ſeine Wendung zu Peter Gaſt und an ſeine dilettantiſchen Kompoſitionsverſuche denkt, ſo wird man faſt von einem Gefühl des Mitleides beſchlichen. Die Stelle hier mit der „überdeutſchen Muſik“, der „übereuropäiſchen Muſik“, deren „Seele mit der Palme verwandt“ iſt, mit dem „Schifferheimweh“ und den „goldenen Schatten“ uſw. iſt ganz ſchön von einem Bohemien am Nachmittag im Kaffeehaus bei Kognak und Zigarette vorgebracht, hat aber mit einer ernſten Äſthetik der Tonkunſt nichts zu tun.

Weiter im Inſelbüchlein. Die Auseinanderſetzungen über Programmuſik, Ausdrucksmöglichkeiten der Muſik, und Theatermuſik kann ich übergehen; ſie hängen ebenfalls nur ganz oberflächlich mit dem Hauptthema des Buches zuſammen und es würde zu weit führen, das Für und Wider an dieſer Stelle zu entwickeln. Bedeutſam und äußerſt charakteriſtiſch für des Verfaſſers Kunſtanſchauungsweiſe und ſeine Ziele und Ideale iſt jedoch das, was er über die reproduktive Seite der Muſik ſagt (auf S. 20—24 oben). Hier war es dem Interpreten Buſoni offenbar ganz beſonders um die Reklamierung der allerhöchſten und unbeſchränkteſten Freiheit zu tun. Nicht weniger wie fünfmal auf drei Seiten kommt der verächtliche Begriff „Geſetzgeber“ vor. Nun, wenn ich ihm hier in ſehr beſtimmtem Sinne wider-

ſpreche, wird er mich vielleicht auch zu den „Geſetzgebern“ rechnen, nicht aber derjenige, welcher mit Ernſt und aufmerkſam das geleſen hat, was ich über dieſes Thema geſchrieben habe, ſchon vor längerer Zeit (1903). Wenn auch nicht erſchöpfend, ſo doch ſehr eingehend und ausführlich ſind dort („vom muſikaliſchen Drama“) alle die von Buſoni auf S. 20 bis 24 aufgeworfenen Fragen behandelt, zumal auch diejenige von dem Weg, den die Konzeption von dem Gehirn bis zu dem Papier zurücklegt. (Es iſt hauptſächlich niedergelegt in dem Artikel „Bühnentradition“, I. Einleitung [1905] und auch am Schluſſe des III. Teils [Bart und Bühne, 1913] finden ſich dieſe Themen berührenden Sätze.) Aber ich komme zu ganz anderen Reſultaten. *Gerade darum, weil* eine Genauigkeit, eine abſolute Treue nicht möglich iſt, gerade darum iſt es die doppelte Pflicht, ja das allererſte Gebot der Wiedergabe, mit allen erdenklichen Kräften nach der Treue zu ſtreben. Dieſes Gebot ſcheint mir künſtleriſch ſo ſelbſtverſtändlich, daß ich es eigentlich ſchon dem Gebiete der Moral überweiſen möchte. Wenn dieſe Entſcheidung: daß es nicht etwa nur ſehr ſchwer iſt, den richtigen Vortrag eines Werkes zu treffen, ſondern daß es gar nicht nötig iſt, es zu wollen, ja eher nach dem Gegenteil zu ſtreben, welches erſt das richtige geniale Verfahren ſei, Gültigkeit bekäme, dann wäre das Chaos da. Nein und ewig nein! Die Grenzen der Mitteilungsmöglichkeiten alles Geiſtigen in jeder Hinſicht zugegeben, man darf nicht dieſe feinen und ſchwierigen Probleme freventlich dazu benützen, jeder Willkür, jeder Entſtellung, jeder Subjektivität, die in den meiſten Fällen kleinliche Eitelkeit iſt, Tür und Tor zu öffnen. Soviel man auch darum herumpolemiſiert: *es gibt eine Treue gegen das Kunſtwerk*, die jeder anerkennen muß und der ſich jeder zu befleißigen hat. Jedes Geiſteswerk von bleibendem

Wert iſt — Notation hin, Notation her — mit einer ſolchen Summe von Anſtrengung, peinlichſter Auswahl der Mittel zur Überlieferung für ſpätere Geſchlechter, meiſt mit einer ſolchen Fülle von Herzblut und der Hoffnung geſchrieben, daß Tauſende und Abertauſende es nun ſo verſtehen werden und es ſo zu ihnen dringt, wie der Schöpfer es vor ſeinem inneren Blicke geſehen, daß es nicht dazu dienen darf, daß es ſich jeder nach ſeinem eigenen Gebrauch verändert, am wenigſten derjenige, der ſich dazu berechtigt fühlt, es anderen vorzuführen. Kunſtwerke ſind keine Barbierſtühle, die daraufhin gebaut ſind, für alle zu paſſen, indem ſie ſich jeder fremden Beſchaffenheit fügen, und deren diesbezügliches Lob ich in Shakeſpeares „Ende gut, alles gut“ (II, 2) nachzuleſen bitte. Der tiefgefühlte Widerſtreit zwiſchen dem Geiſtig-Ewigen, Freien und dem körperlich Gebundenen, Begrenzten, der auch den Fragen der Notation, Übermittelung des Individuellen uſw. zugrunde liegt, iſt wohl niemals ſchöner und tiefer behandelt und verſöhnt worden als in dem Goetheſchen Gedicht: „Bei Betrachtung von Schillers Schädel.“

Auf Seite 24 macht der Verfaſſer wieder einen Seitenſprung, wirft ſich auf ein Wort und benutzt drei volle Seiten (bis S. 27 oben), um den Verſuch zu machen, uns einen häufig angewandten und durch kein anderes Wort zu erſetzenden Begriff zu nehmen. Es iſt der Begriff „muſikaliſch“. Hören wir, was er ſagt: „‚Muſikaliſch‘ iſt ein Be„griff, der den Deutſchen angehört und die Anwendung des Wortes „ſelbſt findet ſich in dieſer Sinnübertragung in keiner anderen Sprache. „Es iſt ein Begriff, der den Deutſchen angehört und „nicht der allgemeinen Kultur und ſeine Bezeichnung „iſt falſch und unüberſetzbar. ‚Muſikaliſch‘ iſt von Muſik hergeleitet, „wie poetiſch von Poeſie und phyſikaliſch von Phyſik. Wenn ich ſage:

„Schubert war einer der ‚muſikaliſtiſchen‘ Menſchen, ſo iſt das das„ſelbe, als ob ich ſagte, Helmholtz war einer der ‚phyſikaliſtiſchſten‘.“ Und fernerhin: „Nur in Deutſchland macht man eine „Ehrenſache daraus ‚muſikaliſch‘ zu ſein, „d. h. nicht „nur Liebe zur Muſik zu empfinden ſondern hauptſächlich ſie in ihren „techniſchen Ausdrucksmitteln zu verſtehen und deren Geſetze einzuhalten.“

So, ſo! Alſo da haben wir dummen Deutſchen, gebildete wie ungebildete, einige Jahrhunderte lang ein ganz falſches Wort gebraucht und es gar nicht gemerkt, bis Buſoni kam, der uns ſo im Vorbeigehen auf dieſen Nationalſchnitzer aufmerkſam macht. Nun, dieſe große Freundlichkeit iſt wohl einer eingehenden Betrachtung wert. Greifen wir das Beiſpiel mit Schubert und Helmholtz auf. Buſoni belegt durch dieſen Satz die Anſicht, als ob die Endſilbe („aliſch“) die Bedeutung des Stammes im Worte beſtimme. Er ſagt ſich: aliſch = aliſch, alſo: wenn „aliſch“ bei „muſikaliſch“ muſikaliſch begabt heißt, ſo muß es auch bei phyſikaliſch der Fall ſein, alſo begabt für die Wiſſenſchaft der Phyſik; und da ein phyſikaliſcher Helmholtz ein Unſinn iſt, muß ein muſikaliſcher Schubert auch ein Unſinn ſein. Die Sache iſt aber doch die, daß natürlich der Stamm die Bedeutung der Endſilbe im Worte beſtimmt. Nun iſt aber der Stamm ſchon bei „muſikaliſch“ nicht muſik, ſondern „mus“, „ik“ iſt ſchon Endſilbe, „aliſch“ ſind ſtreng genommen auch ſchon zwei Endſilben, ſo daß das Wort „muſikaliſch“ eigentlich drei Endſilben hat. „ik“ vom griechiſchen, „al“ vom lateiniſchen und „iſch“ vom deutſchen. Reduziert man nun alſo dieſe beiden Eigenſchaftsworte auf Stamm und eine Endſilbe, ſo kommt man der Sache ſchon näher und es erhellt ſofort, daß der Un-

terſchied zwiſchen einem „muſiſchen“ und „phyſiſchen“ Weſen ein analoger iſt wie zwiſchen einem muſikaliſchen und phyſikaliſchen Weſen. Der Stamm des Wortes „muſiſch“ iſt die Muſe; der Bedeutung, dem Sinn des Begriffes „Muſe“ entſpricht es, daß etwas Muſiſches etwa das bedeutet, was wir poetiſch ausdrücken: „Er iſt von der Muſe geküßt“; unter einem muſiſchen Menſchen, wenn wir dieſen ungewöhnlichen Ausdruck anwenden würden, würden wir höchſtwahrſcheinlich einen Menſchen verſtehen, der durch und durch in jeder Faſer ſeines Weſens künſtleriſch veranlagt und intereſſiert iſt. Jede hinzukommende adjektiviſche Silbe würde dieſen Begriff gewiſſermaßen verengern und verkleinern; ähnlich wie „genialiſch“ (wenigſtens heute) mehr das äußere Gebaren bedeutet, alſo w e n i g e r iſt als „genial“ und die Bezeichnung „genial“ wiederum weniger, als wenn man von einem Menſchen ſagt ſchlechtweg: „Er iſt ein Genie.“ Muſikaliſch iſt demnach ein Menſch, der von der Muſe für ihre erwählte Kunſt, die Tonkunſt, bevorzugt und begabt worden iſt. Die Anwendung auf „phyſiſch“ und „phyſikaliſch“ ergibt ſich nun von ſelbſt. Da der Stamm „phys“ etwas ganz anderes bedeutet, als der Stamm „mus“, hat ſelbſtverſtändlich und logiſcherweiſe die Endſilbe auch eine andere, dem Sinn des Stammes entſprechende Bedeutung. „Phyſiſch“ und „phyſikaliſch“ kann alſo niemals ſo und ſo b e g a b t heißen, weil der Stamm „phys“ nicht Begabung verleihenden Sinn hat, ebenſowenig, als „ein ſehr lateiniſcher Schüler“ ein für dieſe Sprache begabter Schüler heißt uſw. Ich brauche wohl dieſen Beweis nun nicht weiter auszuführen.

Nun wird aber das Wort „muſikaliſch“ nicht nur in dieſem engeren Sinne in Deutſchland gebraucht, ſondern ebenfalls in dem ganz allgemeinen, freien, den wir allen Adjektiven mit „iſch“ zulegen und der

kaum mehr heißt als — irgendwie auf das und das bezüglich. Wir ſprechen von einem muſikaliſchen Tee, von einer muſikaliſchen Regel, von einem muſikaliſchen Einfall, von einer muſikaliſchen Anſtalt, ja, von einem muſikaliſchen Rindvieh. Es iſt klar, daß da „muſikaliſch“ jedesmal einen andern Sinn hat. Im allgemeinen nur den der Beziehung auf Muſik. Man umſchreibe (Aufgabe für Grammatikſchüler) die Ableitungen: närriſch, himmliſch, portugieſiſch, zänkiſch. Ganz verbannen tut ja aber auch Buſoni dieſes Wort nicht aus der Sprache, auf Seite 25 dekretiert er. „Muſikaliſch iſt, was in Rhythmen und „Intervallen tönt. Ein Schrank kann muſikaliſch ſein, wenn er ein „Spielwerk enthält. Im vergleichenden Sinne kann muſikaliſch „allenfalls noch wohllautend bedeuten.“ Genau genommen — und ſo ſtrenge Unterſcheidungen muß man ja genau nehmen — könnte man nach dieſer Definition das Epitheton „muſikaliſch“ nur pleonaſtiſch gebrauchen, für Sachen die ſchon klingen, alſo eine muſikaliſche Symphonie, eine muſikaliſche Tonleiter uſw., demnach ſind wohlweislich alle Beiſpiele, die Buſoni für ſeinen Begriff von muſikaliſch anführt, bildlicher Natur oder ſtellen Ausnahmsfälle dar: der „muſikaliſche“ Schrank, die „muſikaliſchen“ Verſe, die „muſikaliſch“ ſchwebenden Geiſter Edgar Poes, der „muſikaliſche“ Clown, der durch einen Trick Töne von ſich gibt, der „muſikaliſche“ Sänger, der deshalb muſikaliſch iſt, weil er ſelbſt erklingt. Nicht ein einziges Beiſpiel entſpricht ernſtlich ſeiner Definition, weil die meiſten Pleonasmen wären. Dagegen kommt man in der deutſchen Sprache faſt gar nicht aus, ohne ſich des freieren Begriffs muſikaliſch immerwährend zu bedienen. So z. B. leſe ich eben ein Buch: den „Entwurf einer neuen Aſthetik der Tonkunſt“ von Buſoni. Da ſteht auf Seite 26: „In einem Lande „wie Italien, wo der Sinn für muſikaliſche Freuden all-

„gemein iſt, wird dieſe Unterſcheidung überflüſſig und das Wort da„für iſt in der Sprache nicht vorhanden.“ Die *Freuden* klingen doch nicht in Rhythmen und Intervallen, ſondern der Spektakel, der dieſe Freuden verurſacht. Eine bildliche Übertragung im Sinne von „muſikaliſchem Lachen“ iſt dieſer Satz auch nicht. Fernerhin auf Seite 35 ſteht in ſeinem Buche: „Der zum Schaffen Geborene wird zuerſt die negative, die verantwortlich große Aufgabe haben, von allem Gelernten, Gehörten und *ſcheinbar Muſikaliſchen* ſich zu befreien.“ Unter „ſcheinbar Muſikaliſchem“ iſt hier offenbar nicht verſtanden, was ſcheinbar in Rhythmen und Intervallen tönt, ſondern ohne jeden Zweifel etwas, was einen Gehalt zu haben vorgibt, der gerade in einem tieferen Sinne als bloß dem des allgemeinen Klingens wahre Muſik genannt werden darf. Buſoni hat viel zu lange in Deutſchland gelebt, um ſich nicht ganz unwillkürlich des Vorteils unſerer Sprache zu bedienen. Geſetzt übrigens, meine Erklärung, die Ableitung des Wortes „muſikaliſch“ im Sinne von „für Muſik begabt“ wäre falſch, ſo würde das noch gar nichts daran ändern, daß der Gebrauch eines Wortes in eben dieſem Sinne dennoch durchaus richtig wäre. Denn der Sprach*gebrauch* hat auch ein Recht und wenn wir in dieſem Falle für einen ſo häufig vorkommenden Begriff wie „für Muſik veranlagt“ nur ein einziges Wort zur Verfügung ſteht, ſo kann man ſich nur freuen, daß unſere Sprache über ein ſolches Wort verfügt. Es fällt uns alſo gar nicht ein, den Reichtum der deutſchen Sprache gegen die Armut der romaniſchen Sprachen einzutauſchen und da langweilige Umſchreibungen zu machen, wie es die Franzoſen und Italiener machen müſſen, wo wir ein einziges deutliches und gutes Wort ſetzen können. Wenn daher die Italiener (ſiehe obigen Satz mit den muſikaliſchen Freuden) das Wort nicht haben und wei-

terhin Buſoni erzählt: „In Frankreich, wo die Empfindung für Mu„ſik nicht im Volke lebt, gibt es Muſiker und Nichtmuſiker, von den „übrigen einige ‚aiment beaucoup la musique‘ oder ‚ils ne l'aiment „pas‘“, ſo überlaſſen wir gerne dieſen beiden Völkern ihre Umſchreibungen, freuen uns unſeres Reichtums und werden nach wie vor mit gutem Grund und richtigſtem Sprachgefühl Schubert einen der muſikaliſchſten Menſchen nennen, Helmholtz dagegen einen für die Wiſſenſchaft der Phyſik beſonders veranlagten; und im übrigen wundern wir uns nur, daß ein ſo kluger Kopf wie Buſoni einem Leſerkreiſe von Gebildeten, den er doch annehmen muß, eine ſolche Torheit auftiſcht. Ach, warum will uns denn Buſoni durchaus deutſchen Unterricht geben! Auf Seite 29 hat er ſchon wieder ein deutſches Wort gefunden, was wir falſch anwenden! Er ſchreibt: „Die Apoſtel der IX. Symphonie erſannen in der Muſik den Begriff der Tiefe, er ſteht noch in vollem Werte, zumal im germaniſchen Land.“ Dann verbreitet er ſich beinahe eineinhalb Seiten über den Begriff der Tiefe, definiert den Begriff der Tiefe des Gefühls mit dem erſchöpfenden Gefühl, unterſcheidet die literariſche Gedankentiefe von der muſikaliſchen Gefühlstiefe, findet eine Tiefe, die zur Breite wird uſw. Solche Geiſtreichigkeiten ſind ja ganz hübſch, warum aber alles von unterſt zu oberſt kehren? Im Kaffeehaus bei Kognak und Zigarette will ich gerne beweiſen, daß eigentlich leicht ſchwer und ſchwer leicht iſt, aber warum darf man denn durchaus eine Muſik, die einen gewiſſermaßen „tief ſtimmt“ oder zu tiefen Gedanken und Betrachtungen anregt, nicht tief nennen, wohl aber das Champagnerlied aus Don Juan? Es ſträubt ſich die direkte Empfindung gegen dieſe neuen Benennungen; die Muſik des Champagnerliedes quirlt wie die Blaſen dieſes Getränks ſelbſt empor und ſchäumt und ſprudelt; ich würde das Gefühl,

das ich dabei habe, niemals ein tiefes nennen können, die Gedanken aber und die Gefühle, die in mir die IX. Symphonie, namentlich deren erſter Satz erweckt, würde ich wohl tief nennen; es iſt ein müßiger Streit mit Worten. Wer ſind denn übrigens die „Apoſtel der IX. Symphonie“? Hoffentlich doch alle muſikaliſchen, künſtleriſchen und geiſtigen Leute der ganzen gebildeten Welt?! Oder meint Buſoni nur ſolche, die große ſymphoniſche Werke ſchreiben, bei denen zum Schluß ein Chor dazukommt, wie z. B. Guſtav Mahler? Dann hätten wir ja auch die Freude, Ferruccio Buſoni, der ein größeres Klavierkonzert mit Orcheſter geſchrieben hat, bei deſſen fünftem Satz ein Chor dazukommt, unter dieſen engeren Apoſteln zu begrüßen.

Wenden wir uns wieder zu den das Problem wahrhaft berührenden Teilen, die man ſich freilich unter dem immerwährend Nebenſächlichen, Unterbrechenden herausſuchen und zuſammenſtellen muß. Buſoni alſo verhofft ſich, wie wir ſchon ſahen, alles von Realitäten, die von außen herkommen, das Beſtehende ſtört ihn, die Formen, die Werkzeuge; am meiſten wohl aber das Tonſyſtem. Iſt dieſes erſt umgeſtürzt, vervollkommnet, verfeinert, dann erſt kann man, wie er meint, erhoffen, daß die Muſik die ihrer würdigen Ausdrucksmöglichkeiten findet. „Denn ſeht,“ ſagt er, „die Millionen Weiſen, die einſt „ertönen werden, ſie ſind ſeit Anfang vorhanden, bereit, ſchwebend im „Äther und mit ihnen andere Millionen, die niemals gehört werden. „Ihr braucht nur zu greifen und ihr haltet eine Blüte, einen Hauch „des Meeresatems, einen Sonnenſtrahl in der Hand.“ Das klingt alles ſehr ſchön und verlockend; und wir ſelbſt ſind durch den jahrhundertelangen verkehrten Aufbau unſeres Muſikſyſtems uſw. ſchuld, daß wir nicht vielleicht ſchon mitten im Genuſſe dieſer phantaſtiſchen Herrlichkeiten ſind! Und weiter: „So eng geworden iſt unſer Ton-
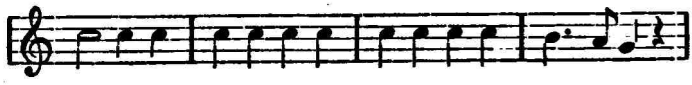
kreis, ſo ſtereotyp ſeine Ausdrucksformen, daß es zur Zeit nicht ein bekanntes Motiv gibt, auf das nicht ein anderes bekanntes Motiv paßte (!!), ſo daß es zu gleicher Zeit mit dem erſten geſpielt werden könnte." Und nun erzählt er, wie er einmal ſcherzeshalber feſtſtellte, daß nach dem Schema (wohl dem harmoniſchen) des zweiten Themas im Adagio der IX. Symphonie gegen 15 verbreitete Muſikſtücke gebildet waren. Daraus folgert alſo Buſoni die Enge unſeres Ton-Spielraums, die ungenügenden Vorausſetzungen zur Entfaltung der melodiſchen Möglichkeiten; ich folgere daraus die Unendlichkeit derſelben. Mir enthüllt ſich hier das große und unbegreifliche Wunder des muſikaliſchen Einfalls. Ein Beiſpiel:



Wenn man dieſen Baß an hunderttauſend Muſiker aller Zeiten und Völker gibt, ſo wird jeder eine andere Oberſtimme dazu ſchreiben; viele derſelben werden ſich gewiß ähneln, aber man könnte dieſe hunderttauſend multiplizieren mit welcher Zahl man wollte, nur ein einziges Mal und nie wieder würde die Melodie des Jungfernkranzes darauf entſtehen; aber verſucht's einmal, ihr gelehrteſten Muſiker aller Zeiten, ihr phantaſiereichſten Komponiſten, mit allem Fleiß und allem Scharfſinn dieſe Melodie, ehe ſie entſtand, zu finden, mit Hilfe dieſes Baſſes ſie aus dem All herzulocken, es wird keinem von euch gelingen! So wenig hat ſie als muſikaliſcher Einfall mit dieſem primitivſten aller Schemas eines muſikaliſchen Baſſes zu tun, und ebenſowenig mit den hunderttauſend guten oder ſchlechten Melodien, die auf denſelben Baß paſſen. Und dieſe Melodie iſt in ein paar Jahren ein Jahrhundert alt, hat die Runde um die Welt gemacht, und

Menſchen vieler Generationen ergriffen, gerührt und beglückt! „Die „Unerſchöpflichkeit möglicher Melodien entſpricht der Unerſchöpflich„keit der Natur an Verſchiedenheit der Individuen, Phyſiognomien und Lebensläufen," ſagt der große und einfache Schopenhauer. Ein anderes Beiſpiel. Die Ganztöne und die Halbtöne genügen Buſoni nicht, er meint, wenn Drittel- oder Sechſteltöne kämen, werde das in entſprechender Potenzierung verfeinerte und ausdrucksvollere Gebilde geben. Ich bin der ganz umgekehrten Anſicht und finde, daß der Komponiſt alles iſt und ſein Muſikſyſtem immer zur Stelle iſt. Die Möglichkeit, mit möglichſt kleingeſpaltenen Tönen entſprechend mehr Melodien zu erzeugen, ſcheint ſehr einleuchtend. Ich erlaſſe dem Muſikſyſtem die an dasſelbe geſtellte Forderung und ſtelle jetzt einmal eine ganz abſurd erſcheinende Forderung an einen K o m p o n i ſ t e n. Ich will einmal ſagen, ich verlangte, daß ein Thema, das aus 14 Tönen beſtehen ſoll, bei den erſten elf Noten nicht von ein und demſelben Tone heruntergehen ſoll, ſondern denſelben elfmal nacheinander anſchlagen. Ohne Zweifel wird das jedem ſofort als eine Unmöglichkeit erſcheinen, auf dieſe Weiſe nur ein halbwegs brauchbares, irgendwie ausdrucksvolles oder gar ſchön zu nennendes Motiv zu erfinden. Allenfalls indem dieſe elf Töne vielleicht ſo durch die Harmonie zugleich mit Feinheiten des Rhythmus intereſſant gemacht werden, daß das melodiſche Manko gar nicht zum Bewußtſein kommt; denn ein ſolches Gebilde entſpräche ja noch nicht einmal dem B e g r i f f einer Melodie, unter der man ſich doch im weſentlichen eine auf- und abſteigende Linie vorſtellt; und doch iſt eine der allerpopulärſten Melodien der deutſchen Opernmuſik ſo gebaut, ſogar ohne jede harmoniſche Ausdeutung und rhythmiſch faſt gänzlich gleichförmig. Eine Melodie, die ohne weiteres von jedem, der nur halbwegs muſikempfänglich iſt, ver-

ſtanden wird, die bald drei Viertel Jahrhundert alt iſt und die an Eingänglichkeit, an Charakteriſtik, kurz an höchſter Genialität der Erfindung ihresgleichen ſucht. Ich ſetze ſie hierher; ſie iſt von dem ſeinerzeit in Deutſchland verhungerten und jetzt über die Achſel angeſehenen Lortzing:



Wenn ich einen Entwurf zu einer Äſthetik der Tonkunſt ſchreiben würde, ich würde von dieſer Melodie ausgehen, daran eine Lehre über das Weſen des muſikaliſchen Einfalls knüpfen und von dem Verſtändnis für dieſe Lehre einzig eine gedeihliche Zukunft der Muſik erhoffen. Ein ganz kraſſes Beiſpiel davon, wie Buſoni das, was nach innen gehört, nach außen ſetzt, iſt, daß er — man traut ſeinen Augen nicht — die Notation, unſere Taktarten und Tonarten uſw. verantwortlich dafür macht, daß E. T. A. Hoffmann kein ſo großer Komponiſt war, als er Dichter war. Dieſer ganz indiskutabeln Begründung zuliebe ſieht er den auf der Hand liegenden Umſtand nicht, daß Hoffmanns ſchöpferiſche Begabung für Muſik ſeiner ſchwärmeriſchen Liebe zu dieſer Kunſt halt eben nicht gleich kam. Auch hier kann ich nur auf meinen Artikel: „E. T. A. Hoffmanns Undine“ (Vom muſikaliſchen Drama) verweiſen, in welchem dieſe Fragen mehrfach berührt werden. Die ſchöne Stelle vom „waltenden Weltgeiſt“ (ſie ſteht im II. Bande der Serapionsbrüder im Anfang des vierten Abſchnittes) verſteht unſer Futuriſt ganz falſch. Nicht eine neue Muſik mit neuen Ausdrucksmitteln ſehnt ſich Hoffmann-Cyprian herbei, ſondern ein neues „frommes“ Leben, in welchem die Muſik erſt wieder recht vernommen wird. Vor allem aber iſt die Empfin-

dung eine der Buſoniſchen entgegengeſetzte, indem an dieſer Stelle gerade eine warme Liebe zu dem Alten durchbricht.

Wir kommen zu dem anfangs erwähnten ausgeſprochen muſiktheoretiſchen Teil. Daß hier der polemiſierende Plauderer hinter dem Fachmann verſchwindet, der uns etwas zu ſagen hat, gibt ſich erfreulich dadurch kund, daß an dieſer Stelle endlich einmal 10 Seiten lang von ein und demſelben geredet wird und die Abſchweifung bloß einmal ſtattfindet (bei der Stelle von dem Reformator und der Natur, und der Notwendigkeit, die Anhänger von Dur und Moll zu peitſchen, daß ſie ſpringen [S. 40]). Seine Bemühungen und Beſtrebungen, ſeine Verſuche und Experimente wollen wir mit dem größten Ernſt aufnehmen; daß ich perſönlich mich für muſiktheoretiſche Probleme nur wenig intereſſiere und daß ich von Umwälzungen auf dieſem Gebiet nur wenig Erſprießliches erwarte, hindert mich nicht, fernere Möglichkeiten zuzugeben und die Berechtigung zu deren Aufſuchung anzuerkennen. Jeder an ſeinem Platze; und wo ein Intereſſe ſich regt, da iſt auch das Recht für ſeine Betätigung. So würden gewiß ausgereifte und verwendungsfähige Reſultate auf jenem Gebiete in der muſikaliſchen Welt von vielen freudig begrüßt und von allen mit Ernſt aufgenommen werden; von ſolchen Reſultaten iſt aber natürlich jetzt noch nicht die Rede. Darum iſt auch nur wenig darüber zu ſagen. Wir hören von Drittel- und Sechſteltönen, von 113 neu zu gewinnenden Skalen, vor allem aber von einem elektriſchen Rieſenapparat, der ausſieht „wie ein Maſchinenraum", der alle Inſtrumente und alle Tonſyſteme zugleich erſetzt durch die Fähigkeit, alle Natur- und Obertöne zu erzeugen und der von Dr. Thaddäus Cahill in Amerika erfunden iſt. Im übrigen erfüllt auch dieſen Teil des Büchleins eine ſchier grenzenloſe Skepſis — man muß ſchon ſagen: Negierung alles

Beſtehenden. Merkwürdig! An das Vorhandene glaubt er nicht, an das Nichtvorhandene glaubt er! Wenn man das in ſtreng philoſophiſchem Sinne von der ganzen Welt ſagt, die Idealität derſelben meinend, ſo hat das einen Sinn; auf Dinge dieſer Welt bezogen, iſt es ungereimt. Er negiert die Notationszeichen, die Intervallenlehre, will Dur und Moll abgeſchafft haben, verwirft alle Inſtrumente, von der Harmonielehre ſagt er: „Was für ein gewaltſam beſchränk„tes Syſtem dieſe erſte Verworrenheit ergab, ſteht in den Geſetz„büchern zu leſen; wir wollen es nicht hier wiederholen“ (S. 37). Unſere Tonarten leugnet er als ſolche ab; es ſeien Transpoſitionen. (Gut, dieſes Faktum kann man zugeben — ein Wortſtreit —, nicht aber deſſen Unwert.) Dem allem kann ich nur das ſchlichte Bekenntnis entgegenſetzen, daß ich den Bau unſeres Tonſyſtems, das Werden desſelben und das, was dadurch und darin geleiſtet worden iſt, aufrichtig bewundere und ich mich in dieſen Errungenſchaften durchaus wohl fühle. Was Dur und Moll betrifft, ſo ſtaune ich dieſe Entdeckung geradezu an als epochale; und ich halte es mit dem Nichtmuſiker Schopenhauer, welcher ſagt: „Aber wie wundervoll iſt die Wirkung von Moll und Dur! Wie erſtaunlich, daß der Wechſel eines halben Tones, der Eintritt der kleinen Terz ſtatt der großen uns ſogleich und unausbleiblich ein banges, peinliches Gefühl aufdrängt, von welchem uns das Dur wieder ebenſo augenblicklich erlöſt.“ (W. a. W. Bd. 1, Buch 3.) Wenn Buſoni ſagt: „Einen Trauermarſch kann man heute nicht mehr komponieren, denn er iſt ein für allemal ſchon vorhanden,“ ſo ſagt er damit, daß er beim Trauermarſch nur das Moll hört und nicht den Trauermarſch, nur das Tonelement, nicht die Kompoſition, nur den *Laut*, nicht die *Sprache* der Muſik, woraus ohne weiteres zu ſchließen iſt, daß, wenn ihm einer umgekehrt nur ein

neues Tonelement und keine neue Kompoſition böte, Buſoni ſchon eine Kompoſition zu hören glauben würde. Wenn er ferner ſagt: „Seltſam, daß man Dur und Moll als Gegenſatz empfindet," ſo iſt mir zunächſt dieſer Satz immer wieder von neuem unverſtändlich. Bemühe ich mich aber, mein Gehirn dahin zu zwingen, dieſe Grenzen als verwiſcht zu empfinden, Moll und Dur nicht mehr zu unterſcheiden, unſere Tonarten zugunſten von Drittel- und Sechſteltönen nicht mehr zu kennen — ſo habe ich nicht etwa ein Gefühl, als redete trunken die Ferne wie von künftigem großem Glück, ſondern als ſollte ich umlernen, um die Muſik eines wilden Volksſtammes zu verſtehen oder die Tonſprache vergangener Jahrtauſende. Die Eskimos, Papuas und Suahelineger unterſcheiden wahrſcheinlich auch nicht Moll und Dur. Die Tonſyſteme der Inder und Araber waren mehrſtufiger als unſeres iſt. Die Neumen waren eine ungenaue, vermutlich jede Schattierung der Tonhöhe geſtattende Notation. „Neues — hat die Sonne nie geſehen." Wenn ich Dur und Moll nicht mehr empfinde, verſtehe ich z. B. das Lied „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus" von Schubert nicht mehr mit ſeinem ſo ergreifenden Moll-Durwechſel. Und für den ganzen Apparat von Dr. Cahill gebe ich dies eine Lied nicht heraus. Was müßte man nicht alles hergeben, was für einen unendlichen überſchwenglichen Reichtum an Herrlichkeiten, wenn wir unſer Tonſyſtem, unſere Inſtrumente uſw. hergäben?! Und was iſt nicht alles innerhalb unſeres, in jenem Büchlein ſo arg geſchmähten Tonſyſtems möglich! Selbſt die auf S. 41 vorgeſchlagenen harmoniſch-melodiſchen Bildungen ſind — ſo ſehr unſerm Muſikſinne dieſe Tonfolgen auf dieſen Akkorden widerſtreben — ſehr wohl möglich im Laufe einer Arbeit, bedingt und motiviert durch melodiſche, motiviſche, kontrapunktiſche oder auch poetiſche Notwendigkeiten und

Beziehungen. Sie ſind in der Tat häufiger da, als man denkt. Daher das Phänomen, daß man, je nachdem *wie* ein Zuſammenklang auftritt, ihn ſo oder ſo hört; alſo unter Umſtänden ihn als Wohllaut oder wenigſtens charakteriſtiſche Eigentümlichkeit empfindet und verſteht, der, losgelöſt vom Fluß des Ganzen und frei angeſchlagen, eine ſinnloſe Kakophonie wäre. Die moderne Orcheſterpartitur liefert hiervon unzählige Beiſpiele.

Das Büchlein nähert ſich der letzten Seite und auch ich ſchließe. Der Geſamteindruck desſelben, mit ſeinen tranſzendentalen Verſprechungen und andrerſeits Sechſteltönen erinnert an Romane von Jules Verne, der einen zur Reiſe nach dem Mond einlädt und das Gelingen durch trockene Zahlen und Berechnungen glaubhaft machen will, wovon ſich weder der wiſſenſchaftliche Belehrung Suchende, noch der künſtleriſchen Genuß Erwartende wahrhaft befriedigt fühlen wird; es bleibt nur eine unterhaltende Anregung übrig. Die letzten Seiten führen von der Erfindung Miſter Cahills zur tranſzendentalen Hoffnung für die Muſik, dann über die Nietzſcheſche Ablehnung deutſcher Muſik, nach einem Tolſtoiſchen Zitat zu der Hoffnung auf die Erreichung des Nirwana durch die neue futuriſtiſche Muſik, offenbar mit Hilfe des Dr. Cahillſchen „tranſzendentalen Tonerzeugers“ (S. 44), geſtützt durch einen Brief Vincent d'Indys.

Nun, wir wollen dem waltenden Weltgeiſt nicht in den Arm fallen; was kommen muß, komme. Ob das, was kommt, ſchön iſt, iſt eine andere Frage; und ob es ſchöner ſein wird, als das, was wir ſchon haben, eine *uns bewegende Frage*. Wenn aus Buſoni wirklich der Geiſt der Muſik ſpricht und ſie mit ihren Formen uſw. nicht zufrieden iſt, — ob es ihr nicht ergehen wird, wie dem Pferd in der Leſſing'ſchen Fabel: „Zeus und das Pferd?“ Buſoni erhofft ſich

von der Zukunft alles für die abendländiſche Muſik und faßt die Gegenwart und Vergangenheit auf als einen ſtammelnden Anfang, als die Vorbereitung. Wie aber, wenn es anders wäre? Wenn wir uns auf einem Höhepunkt befänden oder gar der Höhepunkt ſchon überſchritten wäre? Wenn unſer letztes Jahrhundert oder unſere letzten anderthalb Jahrhunderte die Blütezeit der abendländiſchen Muſik bezeichneten, die Höhe, die eigentliche Glanzperiode, die nie wiederkehren wird und der ſich ein Verfall, eine Dekadenz anſchlöſſe, wie die nach der Blütezeit der griechiſchen Tragödie? Mein Gefühl neigt vielmehr zu dieſer Anſicht. Schon Rubinſtein hat ernſtlich von einem „Finis musicae“ geſprochen. Ob nicht die Aufgabe unſerer Zeit anſtatt die Sechſteltöne zu ſuchen, in raſendem Tempo vorwärtsſtürmen zu wollen, jedes Errungene einem Neuen zuliebe vernichten zu wollen — ob nicht vielmehr die Aufgabe unſerer Zeit eine liebevolle Beſinnung wünſchenswert erſcheinen ließe auf das, was entſtanden iſt und was gegenwärtig entſteht und zwar nicht nur auf das, was an der Oberfläche ſchwimmt? Der Irrtum herrſcht zu jeder Zeit vor, aber er hat immer eine andere Färbung. Die Signatur der vorangegangenen Zeitepoche mag Philiſterei geweſen ſein, die Signatur der heutigen iſt ſie nicht, viel eher das Gegenteil. Die vorhergehende Zeit fragte bei allem Neuen: Iſt mir das bequem und verſtändlich? Die gegenwärtige frägt: Werde ich mich nicht als rückſtändig blamieren? Das iſt der ganze Unterſchied.

Wenn wirklich die Zeitſpanne Bach—Beethoven—Wagner—Gegenwart eine höchſte Höhe der Entwicklung unſerer geliebten Kunſt darſtellt, ſo haben wir das zum Teil auch der jahrhundertelangen treuen und zum Teil genialen Arbeitsleiſtung der Theoretiker und Lehrer zu verdanken. Viel eher als dieſe hochbedürftigen Meiſter

könnte man — Buſoni einen „Geſetzgeber“ nennen; er iſt der futuriſtiſche Moſes, der ſeinen Adepten das gelobte Land zeigt und wenn er den Inhalt ſeiner muſikaliſchen Äſthetik auf die ehrlichſte und kürzeſte Formel bringen wollte, ſo hätten wir die negative Ausdrucksform des Dekalogs: „Du ſollſt nicht.“ Du ſollſt nicht in hergebrachten Formen ſchreiben! Ich bin Miſter Thaddäus Cahills Dynamophone, du ſollſt keine Muſikinſtrumente haben neben mir! Laß dich nicht gelüſten nach Dur- und Molltonleitern uſw.!

Buſoni iſt zwar außerordentlich muſikaliſch, aber „il n'aime pas la musique“, wenigſtens unſere nicht. Man könnte nämlich den eigentlichen Inhalt ſeiner Schrift ablehnen und doch könnte ſie einem ſehr ſympathiſch ſein, wenn die Sache ſo wäre, daß der Autor derſelben den ganzen Muſikreichtum unſerer Zeit in ſich aufgenommen hätte und, ein Schwärmer, im Überſchwang der Beglückung nach mehr verlangte, im Genuß nach Begierde verſchmachtete und nun nach den Sternen griffe, um dort das Grenzenloſe zu finden. Aber ſolche ſchwärmeriſche Sehnſucht (Sehnſucht — ein Begriff, den die romaniſchen Völker nicht kennen und für den ihrer Sprache demgemäß das Wort fehlt) iſt unſerm Geſetzgeber fremd. Er iſt ein kühler, fluktuierender Geiſt. Kunſt iſt ihm mehr Sache des Intellekts als des Herzens, wie denn überhaupt die Muſik des Nordens wärmer iſt als die des Südens. Er hat mit ſeiner außergewöhnlichen Begabung alle techniſchen Möglichkeiten durchſchritten, nun langweilt ihn das Bezwungene und von dieſer Seite her ſtören ihn die Grenzen. Er ſitzt am Klavier. Wie eigenſinnig von den Taſten, daß zwiſchen dem h und c da nicht ein ſanfter Übergang möglich iſt. Dieſe Grenzen müſſen fort! Er hört ein Orcheſter: das iſt ja noch beinahe dieſelbe Klarinette und Trompete und Violine, die ſchon zu Beethovens und Wagners Zeit

im Orcheſter figuriert hat. Wie langweilig ſind dieſe Grenzen! Er ſchlägt Noten auf: was fällt dem tyranniſchen und pedantiſchen Komponiſten da ein, von mir zu verlangen, hundert Takte lang in demſelben Zeitmaß zu ſpielen? Länger als acht Takte halte ich das nicht aus! Das unterbindet meine Freiheit! Und die ſchwarzen Punkte, Striche und Linien da, das ſoll dasſelbe ſein, wie die hohen Gedanken des Menſchen? Fort mit dieſen Begrenzungen! Und der Violinſchlüſſel und der Baßſchlüſſel da vorn, die ſind ihm nun ganz beſonders verdächtig! Ich kann mir wohl denken, daß ſolche Empfindungen bei jedem Menſchen und zwar in bezug auf ſich ſelbſt, ſein ganzes Daſein und Fühlen, einmal Platz greifen; daß man bei ſchlechter ſeeliſcher und körperlicher Dispoſition es ſeltſam und unerträglich findet, daß man ſich, ſolange man lebt, jeden Tag des Morgens anzieht und des Abends auszieht; daß der Körper im Raume immer denſelben Platz wegnimmt; daß man jede Minute ſeines Lebens mit einem Atemzug erkaufen muß; daß man es höchſt langweilig findet, immer dieſelbe Naſe im Geſicht zu haben. Werden ſolche Zuſtände bleibend, ſo hängt man ſich eines Tages auf. So will unſer Äſthetiker auch, daß unſere Muſik Selbſtmord begehe, und es wird ſich zeigen, ob ſie geſund genug iſt, es nicht zu tun.

Aber wahrlich, wenn wir lernten, mit ſeinen Augen zu ſehen, ſo könnte ſie nichts Beſſeres tun, als ganz verſchwinden. Denn ſo ſieht er ſie: ein ungepflegter Landſtrich, mit verwildertem und langweiligem Kraut auf ungepflügtem Boden, einige halbverwitterte Steine auf Heldengräbern, dazwiſchen ein paar hölzerne Wegweiſer, die ins Blaue zeigen.

. . . . . .

Und ringsumher liegt ſchöne grüne Weide.