für Sie Fortsetzung

Theo.

München. Nov. 1916

DÄUBLER · LUCIDARIUM

THEODOR DÄUBLER

LUCIDARIUM IN ARTE MUSICÆ

DES RICCIOTTO CANUDO

AUS GIOJA DEL COLLE

HELLERAU 1917
HELLERAUER VERLAG
JAKOB HEGNER

Gedruckt bei E. Haberland in Leipzig

RICCIOTTO, OB DU ÜBERHAUPT LEBST?

Ich erfuhr, daß du deinem Familiengewissen treu, deinem Taufnamen alle Ehre machen wolltest und als Garibaldiner in den Argonnen fochtest.

Ricciotto, wir trafen uns zum erstenmal in einer Faschingsnacht in der Taverne Lorraine auf dem Boulevard der jungen Leute aller Länder.

Wir waren Freunde geworden, als von dir zum erstenmal das Wort Nietzsche ausgesprochen wurde. Derart glänzten deine Augen.

Wir blieben die ganze Nacht beisammen, in den Straßen um Notre-Dame. Leibniz, Fichte, Schopenhauer sollten unter uns sein, damit die Begeisterung bis zum Morgenanbruch dauern könnte. Schließlich fings an zu schneien: wir sprachen über Kant. Ich glaube wenigstens, es verhielt sich so, denn wie könnte ich sonst dieses Buch mit dir zusammen schreiben?

Ricciotto, durch dich empfing ich die Weihen im Tempel der deutschen Musik zum erstenmal: in der freigebigen Hauptstadt Paris.

Dann sahn wir uns in Florenz wieder, in Forte dei Marmi. Einmal bei D'Annunzio. Er las uns die herrliche Hymne ans Adriatische Meer, den Prolog zu seiner Nave vor. Es stellte sich dabei heraus, daß wir alle drei an der blauwogigsten See, am allerbittersten Meer, wie D'Annunzio die Adria nennt, geboren sind. Du in Apulien, der Meister in den Abruzzen, ich ganz oben, im letzten Eck.

Etwas sehr Verwandtschaftliches verband uns, ich fühl es besonders jetzt, da ich nicht mehr weiß, ob du lebst.

Berlin, im Jahr 1916. T. D.

UNSRER ERDE WUNSCH ZUR MUSIK, DER Aufwand der ganzen Natur, die vereinzelten Geschöpfe wieder zu binden, durch übersinnliche Ketten in der Orgie zu rhythmisieren, war zur Tatsache geworden. Der Feuergang des Planeten zur Uranuslust, zur einstigen Einheit, hatte seinen Ausdruck im Sommersang der Bäume, im Gebrüll der Tiere und sogar schon in der Gedankenklarheit aus Menschenmund gefunden. Kaiserlich und ins Unermessne ausgreifend, war nach der Not der Vereinzelten und der stumm tanzbaren Vereinigung nunmehr durch die Musik eine erste Wirklichkeit, die furchtbare, grenzenwitternde Formgebung geworden. Unsre Ursprünglichkeit war wieder unter uns.

Tanz und Klang waren wie zwei ausgebreitete Schwingen, die alle tagtäglichen Besorgungen des Menschengeschlechts zusammenfassen und zum Himmel tragen sollten. Sie zuckten auf bei Hochzeit und Geburt, sie schatteten einen Augenblick

lang zusammen bei Krankheit und Tod. Sie zuckten sofort wieder auf.

*

Die Menschen waren durch die Liebe auf den Haß gekommen. Eine große Eroberungslust hatte die Seelen eingenommen. Nachdem der Kampf gegen die Elemente den Menschen nicht mehr ganz in Anspruch nahm, richtete sich die Tatenlust gegen den Feind, der erfunden wurde. Auf einmal gegen das Unbekannte, das einfach vorhanden sein mußte.

Ein Volk brach auf, denn es sehnte sich nach dem Abendrot. Vom Tagesanfang suchte es bloß das Abendrot. So war das Volk weit nach Westen gekommen. Das Abendrot ist seine herrschende Vorstellung geworden. Es kränkelte an seinem Gott, den es im Fieber sah, mit sich fortschleppte.

Wenn dieser Stamm ein Volk ausgekundschaftet hatte, das es überrumpeln konnte, so fing es an, seinem Kriegsgott nachzutanzen. Wenn es aber keinen Feind

ausfindig machen konnte, so fingen die Weiber in den Zelten an zu klatschen, und es ging das Tanzen dennoch los. Etwas anders: aber Tanz und Klang mußten unter Menschen umgehn.

*

Der Läufer von Marathon.

Der Pelasger kam vom Schneegebirge Hochasiens nach den blaubelächelten Sonnenküsten Hellas. Er brachte in männlicher Priesterhand den Segen der Himmlischen, in priesterlicher Manneshand den Samen für die Sehnsucht der Unterirdischen. Der Pelasger befruchtete und starb. Wie ein junger Stier hatte sich der Achäer auf den toten Zauberer gestürzt. Das Fieberrot war in ihm, er glaubte es aber draußen vorhanden und unterjochte sich Hellas. Der Pelasger hinterließ ihm dafür den Schrecken des Laufens. Die Nemesis, die Furien, Rachegöttinnen lauerten auf den Sieger: der Peloponnes ist die Halbinsel der Panik.

Der Schrecken des Laufenmüssens ge-

bar das Sichausrasen zu Olympia. Es war ein Davonkeuchen vor dem Gewissen. Das Rachegespenst des Pelasgers hat den Griechen zur Gerechtigkeit zwingen wollen.

Hellas Musik war orphisch: sie sprach zu den Tieren, sie wollte Pan anrufen und überhören. Milde sprach der Grieche zu den Lämmern, furchtbar zum Stier: er wollte ihn mit wildem Rot erstaunen oder aufbringen. Der griechische Jüngling hat den Wald verlockt, ihm ins Totenreich zu folgen. Der Wald gebar die Mänaden, um sich zu rächen und sich zu retten. Arkadien ist aber trotzdem kahl geworden.

*

Das Pelasgerschicksal war somit unter Hellas Sonne Notwendigkeit geworden. Not zu handeln, geheiligte Unabwendbarkeit der Rache. Freiheit im Siege. Hellas Götter waren Sterbliche, denen der Sieg verblieb. Achilles aber war ihr Held. Er war nordischer Herkunft.

Die Notwendigkeit zu handeln, war Hellas Europäertum; es erbrannte in Herz

und Hirn, überstieg den Rücken der Meere, raste durchs Gebirge, verlief sich zum Indus.

Alexander wollte Hellas der Welt schenken; und selber, als Asiat, in des Dionysos Gefolgschaft gotthaft werden. Er war der letzte Bezwinger und bereits der erste Eroberer.

*

Thalassa, Thalassa!

Des Menschen Seele ist ein Flug; unser Leib aber noch nicht flügge. Wir sind auf Erden, um uns hier zu unterrichten. Die Fliegbarkeit ist somit ein Überfluß, den wir zu verwerten haben. Aus diesem ungenützten Vermögen brandet unsre Reichhaltigkeit: so wird Geist. Überdies begegnen dem Vogel nicht so viel Hindernisse wie dem Wandrer im Menschen. Der Vogel ist da, damit Richtungswittern und Luftdurchwiegen sei; uns Westwärtsern sind Waldfragen, Feldbestimmungen, Wüstenaufgaben auferlegt worden. So weit reichen wir als Erdgeburt. Ein-

mal aber kam der Phönizier, ein homo novus. Den erfaßte das Meererlebnis. Eine Steigerung an Beseeltheit, eine Flughaftigkeit mehr hatte der Mensch erobert. Der Sidonier holte bloß den selbstleuchtenden Bernstein, trug aber unerhofft die Entscheidung zu einer Wickingerzukunft ins Land unterm Großen Bären. Ob Segelschwäne nisten können? Jedenfalls sind Totenschädel vergrabne Eier.

Der Hellene flog nicht über See, er beackerte, bestellte, überrechnete als erster das Meer. Homer war sein Dichter. Der Meermensch ist Grieche.

*

Die Hellenen waren nicht das Volk der Sinnlichkeit, sondern der Wollust. Sie hatten in sich den Asiaten untergekriegt. Der Grieche mußte sich von Triebhaftigkeiten befrein, um die Leiblichkeit wieder zu gewinnen: er sollte Selbstbesieger und Plastiker werden. Der Orientale blieb ausschweifend oder Asket; der Grieche lehnte sich gegen das Fleisch auf, damit

es ihm beschieden wäre. Hellas ist die Heimat der Liebe.

*

Der Hellene erkannte auch die Freude. Asiaten wußten bloß vom Genuß und von der Ekstase. Er, der Inselmensch, wandte sich an den Delphin, den Gassenjungen auf den Wasserstraßen. Nach der morgenländischen Aphrodite erschien zur Mittagswende die schöne Galathea. Der Frohsinn des Griechen war der Delphin, den des Sängers Zauberlied zwischen den Schäumen erhoben hält. Nie ist der Delphin unter Orpheus niedergetaucht, er trug ihn als Frohgemüt durch die Mänaden in die Unterwelt und verjüngt empor. Der Delphin ist das Tier, das leicht verschwinden und wieder erscheinen kann.

Auch Christus ist niedergestiegen, um wieder aufzuerstehn: sein Sinnbild ist der Fisch. Des Heilands Beherztheit hat seine Vorläuferschaft in des Orpheus Frohgesinnung gehabt.

Da der Jonier Läufer und Seefahrer war, so mußte er sich die Gottheit aus dem Koloß herauswälzen. Das Dioskurenroß ist der Sprung in die eherne Beweglichkeit. Vor Ilion zimmerte der Hellene noch ein Asiatenpferd; doch es spie bereits Männer aus. Dann brachte bald das Schicksal im Verhängnislauf den Plexyppos hervor: der Pferdebändiger trat in den Mythos über. Ein vom Fleisch Abgewandter war Rossetummler gewesen.

*

Das Schicksal, das verfolgt, Plexyppos, wurde zum „Wahren", zum Theos aristos. Und das Schauerliche bei seinen rauschhaften Rachegelüsten brachte Freude nach Hellas.

*

Elelö! Elelelö! Der Kriegs- und Schmerzensruf erscholl. Dionysos erschien: sein breiter Asiatenmund lachte; lachte ungeheuerlich gotthaft. Das Becherfest Kenophore wurde gefeiert. Die unbeweglichen Nymphen kamen aus den Grotten-

gängen hervor; Pans listiges Lächeln verlor sein melodisches Gefaßtsein. Vom Logeion aus hielt Dionysos eine Ansprache an Bäume und Nesthocker. Korybanten und Korybantinnen gliederten sich symmetrisch um ihre Koriphäen. Vor der Thymele begann der verheißende Tanzumgang. Die Koriphäen nannten den Gott und nannten seine Gebote. Die Chöre antworteten rhythmisch auftaktend: die geheiligten Worte wurden eingetanzt, an die Altäre angetanzt, damit sie niemals vergessen würden. Alle waren Festesbeteiligte: es gab bloß eine Satzgemeinschaft, Sprungbeseligung.

*

Das Mienenspiel hatte versagt: Der Sang brach schmerzhaft durch. Immer unbezwingbarer. Die panische Mimik, nach ihrer Erstarrung, und der dionysisch rasende Reigen gebaren miteinander die orphische Ode. Die Korybanten beruhigten ihr Tanzgewoge im symmetrischen Auf und Nieder ihrer Strophe und Gegen-

strophe und betonten Stillstand durch die feierliche Pause der Epode.

Der Dithyrambensprecher blieb hinter der Thymele seiner Gottheit verborgen und gab der geheimnisreichen Beseeltheit des Festes einen Rahmen von Sagbarem und stürzte plötzlich die Bewegtheit des szenischen Vorgangs in leichtfüßig gebundne trochäische Tetrameter.

Ein Schäferspiel gabs nicht mehr. Um Dionysos war das Gluten der Orgie emporgedämmert: die Manie erfaßte seine Gemeinschaft.

Die Feiern zu Ehren Demeters zogen sich zurück in die Erinnerung der Menschen. Die Anmut ihrer Blütenfeste, der Antheaterien, war verduftet. Aischylos schrie auf: „Demeter, Amme meiner Seele, könnte ich würdig befunden werden, die Weihe deiner Mysterien zu empfangen!“ Aber Demeter blieb still. Ihr Heiligtum gehörte den Schweigsamen unter ihren Priestern; und die Göttin beweinte den Verlust der Tochter Persephone.

Verscheucht war der Syrinx Klageton auf der Flöte. Ein ganzer Zug mit Sturminstrumenten trat auf. Ein Spieler befiebert mit den Fingern den Bombyx in seiner Hand: und die frenetische Note funkt auf, die Note, die das Feuer des Führers anglimmt. Ein andrer entzückt der Zimbel in der Rechten seine eigne Verblendung. Das Theater wird geboren. Die Mauern sind bestürzt. Das Dach wird vom Taumel erfaßt.

Der Chor singt nicht länger unaufhörliche Monodien. Die Dazwischensprecher unterbrechen ihn. Die Dazwischensprecher, die Hellas Helden anrufen durften. Epigenes ließ die Götter zurücktreten und hat sie durch Adrast, einen Menschen, dessen Abenteuerlichkeit das ganze Volk mitreißen konnte, ersetzt. Phrynichos brach die Monotonie um die vereinzelte Mannesgestalt und hat damit die Aufnahme des Weibes mit seiner Grazie, Listigkeit und Zauberkraft auf der Szene angezettelt.

Der Tanz, das Orchester für die ersten Gesänge, trat seinen Platz dem tönenden Holz und dem schwirbelnden Metall ab. Die stumme, tief unterweltliche Sprache des Tanzgefüges tauchte nimmer auf: der Hymnus bricht hervor: berauschend bewegt sich das machtvolle Alala. Die Götter sterben, der Mensch feiert seine eigne Tat; bei der Bloßstellung des Leibes enthüllt sich ihm in der Orgie das unvorhergesehene Ich in der Seele.

Hellas entsagt der abstrakten Anbetung seiner Götter. In der Einsfassung der menschlichen Wunschsetzung mit eigner heldischer Handlungsweise gebiert sich die uranische Freude wieder.

*

Das Holztheater zu Athen zittert in einsamer Sternennacht. Wird der herrliche Orgiophant erscheinen? Die orgiastische Weisheit ist zur Welt gekommen. Musik und naive Orgie werden durch Meister der Rhythmik und Gelehrte des Musikgefüges zueinander gebunden.

Als der Mensch noch die Gottheit anbetete, verwandelte er sich in einer glutreichen Fieberhitze. Er beblitzte dabei seine allereigensten Ichbesinnungen und reinigte sich von tierhaften Trieblichkeiten. Er fand Augenblicke uranischer Raserei. Seine Seele traf Mutterschaften und Vorfahren im innereigensten Frühersein: rein wurde er und naiv, denn er hatte das Vergessne durch die Ursprünglichkeit wieder gewonnen: so war dem Frommen am natürlichsten zumute.

Von nun an beginnt dieser Zustand der Freude, unbeweglich in der Höchstspannung innerer Bewegtheiten, sich in Schattengestalten und Lichtgesamtheit aufzulösen.

Bloß das Schicksal läßt nicht ab, die Seele des Hellenen an den Wagen der Begeisterung, der über die Wolken dahinrollt, angekettet zu halten. Noch gibt es Rache zu üben, Taten der Rache zu verhimmeln. Der reine und einfache Vollzug des Einswerdens mit der Natur wird

durch das Zugegensein des herrschsüchtigen Menschen unterbunden. Der Herr aber will schließlich sein eigner Herr werden.

Pindar ist in Thebens Nähe geboren. Aber wer wird den höchsten Archimandriten ankündigen? Hellas erwartet ihn.

Eine Seele, wunderfähig wie keine zuvor, zieht im Holztheater zu Athen ein. Sie besetzt das Logeion. Sie erblickt ein Volk, das über die Szene dahin nachtwandelt. Zuerst bewegt sie sich von rechts nach links, wie in der Strophe, dann bewegt sie sich von links nach rechts, wie in der Antistrophe, nun bleibt sie in der Mitte stehn, wie in der Epode: und die Seele sieht sich als Koriphäe Unsichtbarer. Bei Eleusis, in Attika, erblickt Aischylos das Licht der Welt.

*

Das Geschick hat dem Menschen ein Feuerbündel aufgepackt und gesprochen: In alle Ewigkeit trag es und zieh los. Nun ist der Mensch für immer soeben dabei,

zu tun, was ihm geboten. Oft ruht er sich aus: ganz nah bei den Quellen. Dann wieder steht er auf und wandelt auf Wüstenwegen, bloß noch mit den Füßen hier bei uns; eigentlich schon eingesternt. O, wie ihn das Feuerbündel brennt! Einmal trug ers über See und gelangte von Hellas nach Ausonien. Dort setzte sich der Schwerbeladne zu Kühen und Kälbern und ruhte wieder ein wenig ganz nah bei seinem heimatlichen Wald aus. Er brachte bereits die Tragödie mit. Alle nur irgend möglichen Stimmen in den Dingen sind der Laut zu einem Tier geworden. Jedes Insekt kleidet ein Knistern ein. Alle Pflanzlichkeit hat sich durch den Menschen zu einer Einstimmigkeit bekannt. Dafür haben wir die Natur durchlauscht. So entstand Musik. Damals wußte das der Mann. Aber seine letzte Wanderung übers Meer hatte er sich noch nicht erklärt. Zu einer neuen Verstiegenheit sollte sich die Seele bekehren lassen.

Der wilde Gurgelschrei von Freude und Furcht war ins gesetzte Wort der Tragik umgeschlagen. So wie die erstlichen Rhythmen des Körpers beim Tanzen die Notwendigkeit eingeben, das Gewiege durchs Wort zu verdeutlichen, so splitterte das Wort in den Vers hinüber und gipfelte in der Dichtung wieder als Sinn empor. Aber auch die Dichtung wird vielfältig: durch die Ursprünglichkeit einer Musik. Das Sinnwort sollte nur die Frucht auf dem Gewächs des Dargestellten sein. Rhythmen wie Gezweige, Töne wie Farbigkeiten des Laubes sind eigentlich bereits das Ausschlaggebende. Die Musik wird eine Rückkehr zur Natur, wo das Wörtliche schon in Prägungen eingegeistet vorliegt.

Erstaunt, wach geworden durch das Erlebthaben des Tragischen, zaghaft, fromm begann der Mensch die Wissenschaft in der Musik zu begreifen. Er befand sich in der neuen Heimat des Pythagoras.

*

Mit uranischer Wucht war das Wort verleiblicht worden. Der Schöpfer kehrte in die Geschöpfe ein. Neue Sterne waren über Asien aufgegangen. Ein andrer Sang begann den Jordan entlang. Die Menschen pilgerten zu den Quellen: sie fanden einen Feuersprudel. Und er war in ihnen. Mit blutenden Herzbächen war der Künder des Ursprungs von Engaddi herabgestiegen. Benjamin, Ephraim, Manasse und Samaria und Zabulon in Galiläa sahn, wie er bleich wurde. Bleicher als seine irdische Einschleierung als Hochgeweihter des Herrn.

*

Am Tage, da Er starb, war die Mission der Urbs erschöpft.

Die griechische Tragödie schrumpfte zu einer grotesken Pantomime Sterbensgeweihter zusammen. Niobe brütete nach über den Tod ihrer Kinder.

Rom lag lachend in den letzten Zügen. Noch immer war es blutdurstig.

Rom verblutete unter Lachen und

Schreien. Totenstille beschlich die Campagna. Skelette rankten sich empor, um zu tanzen. Sie sind so tanzgeschwind. Schon damals die Groteske!

Bäche von Menschenblut rannen aus dem Rachen der Wüstenbestien. Löwen waren Schicksalsvollstrecker geworden. Tiger ersetzten die Erinnyen. Was Herakles totgeschlagen hatte, war wieder da und zerfleischte die Heldenmäßigen.

Lange, schlangenlange Monodien zogen sich unter der Hauptstadt durch die Katakomben. Sie waren so langgestrahlt, damit sie an die Zukunft anbeißen konnten. Über diesem unterirdischen Gesinge tanzten die Heiden im Sonnenschein ihren Totentanz.

*

Das Blut der Großorgie floß nicht mehr. Der Heiland hatte das Lamm auf den Schoß genommen, und es bat inständig, mit fast menschlichen Augen, für die ganze Schöpfung. Von nun an sollten

nur Menschen an Menschen Vergeltung üben; keine Bestien wurden mehr als Rachevollstrecker aufs Opfer gehetzt. Aus dem Zeichen des Stiers, aus der Hekatombenepoche war die Menschheit ins Bild des Widders getreten. Und das Opfer ist unblutig geworden. Im Lamm, damit einst der Fisch komme: dann bereitet sich die Auferstehung des Leibes vor.

Schon zu Anfang der Christenheit hatte der Mensch das Opfergeheimnis in Herz und Hand. Die tragische Musik, das Gewitter dröhnender Leidenschaft verzog sich, eine unerhörte Stille stieg aus der Seele des Menschen in die Welt. Die christlichen Mysterien sollten Frieden verkünden.

*

Die römische Pantomime war lasziv geworden. Der triste Pylades, der lärmend frohe Batilla feierten mit grotesken Verkrampfungen ihrer Soldatenleiber letzte Triumphe vor einem zusammengewürfelten Soldatenpublikum.

Die Christen tanzten nicht. Der Körper sollte seinen rhythmischen Ausdruck einbüßen. Eine innerste Weihe mußte das Ich zur Ruhe führen. Musik war kein Ausbruch mehr, sondern aus dem Lärm der Welt sollte sie, auf die Stille zu, Einkehr bringen. Statt der Rache übte man Vergebung. Die uranische Orgie krampfhaft verschlungner Körper fand ihre Festigung in Unbewegtheit des Vollgesangs. Der Tanz verzuckte in der Regungslosigkeit der Ekstase.

*

Die Unheimlichkeit des Heimwärtshörens, des der Ruhe Zuströmens, bekam in Ambrosius und Gregorius kenntnisreiche Meister. Ein Mönch ließ das gesamte Friedensaufsuchen der Christenheit zusammentönen in den Worten:

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve solluti labii reatum
Sancte Johanne.

*

Die langsam feierlichen Monodien enthielten auf einer Leiter von fünf distonischen Tönen die Vorgeburt einer ganzen Welt von Beklommenheit und Hoffnung.

Die Seele, die das Fleisch bezwungen hatte, nahm das Fleisch wieder in ihren Bereich; erhob es zur Seligkeit und verlangte nun von ihrem einstigen Zwingherrn Freudigkeit und Schöpferkraft. Die verchristlichte Heidenseele des kämpferischen Katholiken entfesselte immer mehr im metallischen Hochwald ihrer Orgeln das Unwetter und das taktische Einsetzen der Berauschung einer „ars mesurabilis“.

Der heidnischen Seele im Judäo-Christen verlangte es nach der Tragödie. Sie trug sie ja in der Erinnerung durch die Jahrhunderte.

Die bildende Kunst wagte es wieder, den Olymp auf hohen Wänden darzustellen. Nach den Passionsspielen vermenschlichte sich abermals die Tragik der Götter. Das Fleisch erwachte. Die

Musik begleitete den Vorgang, trug selber dazu bei, war davon durchdrungen.

Das Manichäertum irrwischte aus dem Orient zu uns herüber nach Europa. Eine Phalanx von Mystagogen, die von der Kirche verfolgt wurden, trug, unterm Namen der „Troubadours“, die Kunde ihrer häretischen Lehre ins Volk. Diese Herolde einer fernsten, längsterstarrten Metaphysik riefen Götter und Helden Galliens und Toskanas aus ihren Gräbern.

Das Ketzerlied war geboren. Die orientalische Baukunst wurde in der Gotik gut orthodox, nicht aber die östliche Musik, die Roms Kathedralen erschütterte.

Johanneertum ging um auf Erden. Johanneertum im Sinne des Vorläufers, nicht des Lieblings. Später schlich es sich in Albi ein, wurde dann das Urvertrauen der Freimaurer, der Schotten nach der Vernichtung der Albigenser unter Philipp dem Schönen, König von Frankreich.

Herrlich sangen die Troubadours. Ihre kränklichen Finger griffen in die Saiten des Psalterions, um sich an die Stimmen ihrer Triebhaftigkeit heranzutasten. Sie riefen die Ursprünglichkeit in Mensch und Pflanze wieder wach. Oft kamen sie vom Norden herunter ans Mittelmeer. Wo sie einander trafen, gaben sie sich in mystischer Brüderlichkeit zu erkennen. Sie wußten viel: sie zogen als Erwecker durch das Rhônetal und hinauf bis nach Paris, hinab zum Ebro, ostwärts bis an das adriatische Meer. Vielfältig erglühte ihre Gaya Scienza.

Die Taten der Vorwelt wurden besungen, die Traurigkeit beim Liebesabenteuer, die Lust des Fleisches, das Verzücktsein im Heile. Ein Weiser hatte Melodie an Melodie gefügt: die Lehre von der Harmonie kam auf. Das Denkmal des Kontrapunktes wurde errichtet. In Flandern verjüngte sich die Musik der Weltseele.

*

Die Kirchen schrieen mit Steinwürfen zum Himmel: in Gallien und Magna waren die Dome an den Strömen zugleich schrecklich und lebendig grotesk: ein schmerzhaftes Ringen in Stein ums Unerfahrbare.

In Italien, bei Papst und Sonne, lockerte sich das Ritual des Christenglaubens in seiner ernsten Abgeschlossenheit. Arme öffneten sich, die Freudigkeit in den Bereich der Kirche zu ziehn.

In den Kathedralen sang die Koriphäe eine mystische Strophe nach dem gregorianischen Vollgesang, und ein Chor von Unsichtbaren und von Menschen komponierte dazu den Diskant mit breiter Melodie in feierlichem Wortkleid.

Der Heiland, die Muttergottes, alle Heiligen traten wieder in ihrer Menschlichkeit auf, kamen dem Volk verständnisinnig näher. Nun trennten sie ja viele Jahrhunderte vom christlichen Volk von damals. Früher freilich, zu Beginn des christlichen Glaubens, mußten sie, aus

ihrer Menschlichkeit gehoben, in einen abstrakten Himmel entrückt werden. Damals erfüllte Byzanz diese kunstmetaphysische Aufgabe. Nach dem Jahr Tausend zogen aber die Überirdischen wieder menschliche Gewandung an, wandelten abermals unter Menschen, standen fest hier auf Erden. Im Garten Toskana wurde der Auferstandne wiederum sichtbar und erschien erfaßbar der Magdalena. Fein und zart wurden die Madonnen: Guido da Siena sah sie zuerst lyrisch. Cimabue erblickte sie bereits menschlich. Dann kam Duccio di Buoninsegna: hier winkt die Himmelsmutter die Kinder des Heiles in ihre Nähe. Giottos Sonnenhallen füllten sich mit heldischen Menschen, die Heilige wurden.

*

Der Chor der christlichen Tragödie, den uns die heilige Messe symbolisiert, der Chorus, der hinterm Hauptaltar im Verborgnen blüht, in dem des Aischylos tragischer Geist erhalten blieb, forderte

für seine still heitere Feierlichkeit eine Umgebung von Wunderwerken aus Marmor, Holzarbeit und Malerei: Wie eine große Goldsonne glüht die Monstranz zwischen den sechs Kerzen in Metallleuchtern, die Planeten darstellen.

*

Mein herrliches San Miniato! Fünf Marmorscheiben in deinen Tempelfenstern stammen aus dem Osten. Sie werden durchscheinend und daher blutig überloht, wenn die Sonne über Florenz emporsteigt. Flammen zucken auf im Stein, die Menschenhände berühren, Lippen küssen können. Flammen so süß und blutwarm, dennoch marmorkühl, wie das jugendliche Fleisch eines geliebten Menschen. Eine unbändig ästhetisch gesteigerte Sinnlichkeit beströmte die heldisch-erotischen Geschlechter, aus denen die neugeborne alte Welt genommen wurde.

*

Damals begann der musikalische Erfolg des Buckligen von Arras. Das Spiel

von „Robin und Marion“ des Troubadours Adam de la Halle wurde aufgeführt.

Im Jahre 1285 wurde zu Neapel die Oper geboren.

*

Als der heilige Franz von Assisi sein eignes Leben wie ein herrliches Gedicht der Freude durch das Leid komponierte, sagte von ihm Dante: eine Sonne wurde der Welt geboren.

Ein unerhörter Seelenausbruch bereitete sich in den Völkern der Christenheit vor. Es war abermals das Wort des Nazareners, das da sprach. Aber der Gregorianische Gesang konnte es nicht mehr aus seinen Herzenswurzeln zu dem Lungengeblätter, zu den Blütenlippen emportragen. Die menschlichen Kehlen stimmten auf einmal ganz neu an, und zwar geschahs im grünen Umbrien, in der Nähe von des Heiligen Krippe, die alle Hinterwäldler herbeilockte, daß Mysterien begangen und gesungen wurden.

Aus ihnen ging dann das italienische Theater hervor.

Der Dichter Paraklet war blaß und fühlte bereits sein Dahinsterben. Durch alle Länder war er gezogen, und zu tausenden von Menschen hatte er gesprochen, ja sogar zu Tieren und Pflanzen. Man erzählte sich aber auch, er habe zu Steinen, Kaisern und Päpsten geredet. Nun fühlte er den Tod und sprach mit ihm. Unter seinen geliebten Clarissinnen, in holder Klosterabgeschiedenheit, fiel er dem Tod in die Arme. Und da entstand noch sein Seufzer:

> Altissimo Omnipotente Bon Signore
> tue so' le laudi e la gloria e l' onore
> et ogni beneditione . . .

*

War König David im Tempel Israels, inmitten des Stimmensturms und Instrumentalgewispers der Leviten jemals feierlicher gewesen? Niemals. Der Heilige Franz erhob seine Stimme über einem unsichtbaren Orchester gotterhobner fei-

erlich schweigsamer Seelen. Er segnete das Leidertragen und das Sterben. Er nannte sie Geschwister. — Die Sonne war seine Schwester, die Quelle seine keusche Schwester, der Tod sein Bruder. Der pantheistische Schrei, der große Freudenschrei, den er inmitten seiner Schmerzen hervorstieß, kam über seine Flammenseele aus den Eingeweiden der Erde. Eine kosmische Geschwisterschaft, ein Sternenparadies, eine Blumenbesternung war aus seinem Taumund hervorgebrochen. Er war der große Heidenchrist. In der Ekstase hatte er den Sang der Katakomben verjüngt, für die Westlichkeit den Tempel im Geist aufgerichtet.

*

Den größten musikalischen Eingriff ins Leben brachte Dante. Denn Musik ist eine Besinnung seiner Sternenabkunft im Menschen, ist die Sehnsucht nach einem Sterne im Geiste, der durch und über uns hinaustönend das All erleuchten soll. Der Mensch nennt diese Zuflucht

ins zukünftige Ich sein Paradies. Und die höchste Lichtgeburt im Menschen, von der wir wissen, war der Dichter der Göttlichen Komödie. Propheten sind Umgeburten, Religionsstifter Neugeborne. Große Künstler hingegen erlösen, beleuchten die vorhandenen Sinnlichkeiten, die gegebenen Triebe, ohne sie auszumerzen, und schaffen dadurch den eigentlichen Kernmenschen: darum verbleibt auch ihre Seele leicht im Heidnischen; selbst dann, wenn sie innerlich Lunge, Herz und Leber zu christdienlichen Organen gemacht haben. Sie bewahren sich jedoch den geistigen Aufstieg, die ungeheuerliche Lotrechte, weil sie wachsen, nicht aber umgebogen, aus sich herausgeboren werden.

Dante war der größte Gotiker: zugleich ein sehr klarer Symphoniker. Sein Werk baut sich aus drei Stockwerken wie die Kathedrale von Notre Dame auf. Dreistöckig ist auch noch die Vorderansicht des Straßburger Münsters. Endlich aber

wollte die Gotik die dreifache Einteilung überwinden: im Wiener Stephansturm steht die Symphonie in Stein vor unsern Augen. Sie ist von unten bis oben ein Wurf. Alle Motive sind sofort gegeben, steigen vom Boden empor und verwurzeln sich im Grau oder Blau des Himmels. Der schönste Turm der Welt ist ein Riese: frühere Türme, zumal in Frankreich, sind oft drei Zwerge übereinander.

Bei Dante ist die Übereinkunft der Dreiteilung dadurch aufgehoben, daß ein Stockwerk Kellerraum, unterirdischer Felsbau mit Katakomben und Nischen wurde. Die beiden andern Stockwerke, die über die Erde emporragen, fließen ineinander über. Die Zweiteilung wurde aber bewußt erhalten, damit wir uns ständig des Unterbaues bewußt bleiben.

Über Dante hinaus sternt die Symphonie.

*

Die Herzen waren alle noch berückt vom jugendlichen Wünschen einfacher Gemüter.

Ein kühn verliebtes Siebengestirn von Minnesängern sang seinen mystischen Heldengesang. Sie blieben aber zwischen ihren Nebeln in den Fichtenwäldern, die geistlichen Meister; am Mittelmeer hätte man sie nicht verstehn können. Ein anderes Heidentum gebar sich wieder im Schatten der Alpen.

In Italien lehrten Doktoren zu Bologna, in Paris, an der Sorbonne, die liebenswerte Kunst der liebeergebnen Seele. Friedrich von Hohenstaufen, der blonde König auf Sizilien, schrieb traurig verliebte Sonette, heroisch und freudvoll gings bei Hofe zu. Man lachte und sang, starb und liebte in kindhafter Einfalt.

*

Florentiner und Römer gruben, in ihrer Verstümmlung, tragisch und herrlich gewordne Bildwerke aus: parischer Marmor funkelte an der Sonne. Neue Geschlechter standen vor den Gräbern von Marmorgottheiten und richteten sie wie-

der auf. Tempel wurden gebaut, Altäre geweiht.

Plato erreichte die Seelen und sprach zum Geist. Ein neues Theater erweckte Begeisterung. Das Abendland durchfegte der Göttersturm im Menschenblut.

Uranische Weisheit im Christengeschlecht erkannte die Gemeinsamkeit aller Bekenntnisse: zu den Propheten traten gleichberechtigt die Sibyllen.

Johanneisch, im Sinne des Lieblings, bekannte sich Leonardo zum Heiland. Die Idee zum Menschen, in der es weder Mann noch Weib gibt, sollte abermals ins Dasein eingreifen. Ein neuer Mythos mußte eine neue Form hervorbringen. Johannes, der Vorläufer in der Wüste, wird Dionysos, dem Vorläufer in der Wildnis, gleichgesetzt. In der Darstellung beteppichen gynandrische Pflanzen den Boden unter beiden. Die gotische Symbolik ist tot und die graeco-italische wird kristallisch. Die Beständigkeit der Idee bestätigt sich im Raum: man ist

unhistorisch. Plato löst Aristoteles ab. Keine Entwicklung mehr: fern vom mystischen Werden mythisches Aufsichberuhn. Anstatt katholischer Überlieferung glaubhaftes Urvorhandensein. Der Herr der Heerscharen hat seinen Thron schon lange eingenommen: selbst das Bäuerlein merkt auf seinen Zügen ein Lächeln wie beim indischen Dionysos. Die streitbare Kirche will sich nicht so sehr nach außen verwirklichen als innerlich sich vereinfachen. Die Messe wird abgekürzt. Soll auch dieses Opfer einmal ganz verschwinden? Durch geniale Nachlässigkeit werde der Beweis erbracht, was sterblich ist, was ewig dauert. Wissenschaft und Mechanik müssen in die Weltseele einziehn, vieles, was sicherstes Glauben war, sich von innen heraus wandeln: dabei werde früher Glaubensberechtigtes zum Aberglauben, der poetisch und bildnerisch wirken mag oder sofort absterbe! Die Sonne muß damals besonders rätselhaft über Italien geleuchtet haben.

Luther konnte das nicht verstehn. Der Augustiner in ihm zerstörte die römische Reformation, die eine Moderne in der Siebenhügelstadt vorbereitete.

Pico della Mirandola war zu schwach, um dem hyperboräischen Tempo standzuhalten. Leonardo wußte zu viel und zog sich auf sich selbst zurück. Das war allerdings noch mit Bewegung verbunden, mit einem Rückgang zu sich selber. Sein Auftauchen an der Loire ist bloß die begleitende Geste seines Innentums. Wenn er unbeweglich geblieben wäre wie die Idee . . .

*

Der Untergang des Griechentums und der Renaissance liegt in ihrer Beweglichkeit, in ihrer Aussprache begründet.

Leonardo schuf in seinen Figuren Welten, die zusammenbrechen, die sich wie Sternbilder zu einem Schicksalsmal beugen, damit Geist werde. In ihnen ist der Abend: der Heiland wird von dannen gehn, damit sein Geist in Menschenhut

ersternen könne. Die Kleinen verstanden aber Leonardo nicht und schufen Gelenkigkeiten. Raffael jedoch blieb besonders in den Madonnen ein Heimgang in die Stille. Michelangelos Barock war eine Verzweiflung, daß die Elemente entfesselt wurden und damit ein Leben als Schöpfung begann.

Kleinliches Angelegenseinlassen, viel Lärm spricht aus den Manieristen. Theatralik. Das Theater mußte angehn, wo der Abweg vom hieratisch Byzantinischen sich rasch verwirklicht hatte. Der Schauspieler ergänzte bald den Maler.

*

Die stillen Madonnen mit heiligen Mondaugen gingen verloren. Schon Giotto war beinah unter sein Volk getreten. Es ist inzwischen römisch geworden. Der Sturm im Italierblut hatte das Sarazenentum zurückgedonnert, das Germanische weggefegt. Gradlinig mag kein Quirite mehr von den alten Weltbeherrschern abgestammt haben: aber Rom war auch

als Volkstum wieder da. Ramnes, Luceres, Terties gab es nämlich noch immer, und die zogen als Bauern, wie dereinst aus Toskana, den Sabinerbergen, dem Volskergebirge hinab in die Stadt am Tiber. Roms ursprüngliches Völkerineinanderbluten hatte sich wiederholt, damit war aber auch rassig die Bedingung zur Auferstehung der Urbs gegeben.

*

Eine nationale Bewegung ging von Toskana aus und endete mit dem Sieg der Latinität, politisch drückt sich das durch die Herrschaft der welfischen Partei aus.

Eine zweite nationale Bewegung machte das Land von Tarent, Sybaris, Parthenope vom Sarazenentum frei. Sie ging von Sizilien, zumal aus Messina, nach Unteritalien über. Im Neapolitanischen erwachte langsam der philosophische Geist. Fast alle großen Denker Italiens stammen aus dem einstigen Groß-Griechenland. Die Bauern dort deuten das, indem sie behaupten, Pythagoras habe

seine verschollenen Geheimnisse in Grotten gerufen. Hier und da kann sie einer hören und verstehn.

Es gab im Mittelalter eine Wiedergeburt Roms im Norden der Halbinsel und eine Auferstehung Griechenlands im Süden.

*

Hellenistische Gewandtheit hatte schon in alter Zeit Etruriens Kunst umgewandelt, aus sich selbst losgerissen. Griechische Gelenkigkeit schien irgendwie abermals ins Bildnerische Italiens eingedrängt und krümmte nochmals ein Barock vor. Ins Maßlose war die Beweglichkeit der Florentiner im sechzehnten Jahrhundert angewachsen: Florenz ist sozusagen die erste westliche Stadt geworden. Neugierde, Verblüfftsein vor allen Neuigkeiten, skeptisches Beobachten der Umgebungen und Geschehnisse, Dahinleben ohne religiöses Bewußtsein wurde zuerst am Arno kulturhaft möglich.

*

Die griechische Tragödie, das Spiel der Nationalhelden hatte sich in der Kirche zusammengezogen. Denn das eigentliche Schauspiel erging sich in der Kirche. Und zwar viel schöner als irgend ein altes Theater in einem Tempel. Um sehr anders in seiner Eigenart zu sein: göttlich zu sein! Das Auftreten von Helden ersetzte nun die Tragödie eines Einzigen: des Überwelthaften. Ein Held, der den Platz der Toten einnahm und den jeder Mensch, jedes Volk verstehn, anbeten konnte.

Der tragische Geist rang sich vom Meßopfer empor und schwebte über einer Menge gebeugter Menschen, die sich bereitstellten, das Weihevolle zu erheben.

Der Chor der Prälaten sang Psalme und gab die Strophe an; die Antistrophe und die Epode entstieg dem Chor der Gemeinde, voll von Schauer vor der sinnbildlichen Episode des für das Erdengeschlecht gestorbnen Helden.

Die Vorführung der Passion dauerte das

Jahr hindurch, füllte das Jahr aus, indem alle Teile des mythischen Geschehens einander folgten und einander ablösten.

Der Held und Herr war Jesus Christus. Und er war der einzig Würdige zu herrschen, allein zu bleiben auf der Szene des Westens.

*

Man bildete aber auch das Griechische Theater nach. Angelo Poliziano schrieb seinen Orpheus. Die Legenden waren jedoch tot. Das Volk verhielt sich vor ihrer Aufrichtung im Theater hilflos. So griff man zur Aufmachung: die Ausstattung sollte auf das Publikum wirken. Man schob sofort Tanz-Intermezzi ein. Schließlich wurden daraus Choreographien mit Musikbegleitung. Am besten entwickelte sich dabei das Schäferspiel. Wie weit zurück lag das armselige Spiel von Robin und Marion oder das Opernereignis des Bossu d'Arras.

Instrumental wurde dabei viel erfunden und geleistet. Bald sollte es den wirk-

lichen Geistern der Christenheit dienen. Luther und Palestrina lebten bereits. Das christliche Herz sollte sich in der Musik verströmen.

*

Der Brand der Seele äschert alles triebhaft Überwuchernde ein. Aber auch das Schicksalverbergende in unsrer Pflanzenhaftigkeit geht dabei verloren. Es verzehren sich die sieben Schleier unsrer siderischen Einirdischung: übrig bleibt die Seele in strahlender Nacktheit. Und die sieht den Mythos. Was der Ewigkeit würdig wird, trifft der Brennende auf Schritt und Tritt. Denn wer brennt, wandert, allerdings nicht aus schmerzlicher Unrast, sondern aus Pilgertum.

Und das kann über den Mythos hinaustragen. So ein Wandeln offenbart auch die Musik. So eine verstiegne Dramatik war damals im ersten Musikdrama, der Daphne von Jacopo Peri, ans Licht gekommen.

*

Man begann zu analysieren: das Flammende sprühte herausgekraust: Barock ist musikalisch. Die Musik wurde durchs Barock wieder in Gang gebracht. Beide sind innerstes Hervorsprudelnlassen.

Aus der Barocklockerung gingen spätere analysierende Epochen, die zur Wissenschaftlichkeit unsrer Tage führten, gleichzeitig mit dem Sich-musikalisch-Emporsteigern hervor. Somit sind Sachlichkeit und ein Höchstpersönlichwerden miteinander im sechzehnten Jahrhundert verwurzelt.

Das Porträt trat in seine Glanzhaftigkeit. Das Ich wurde ganz auf sich hingeschaut. Keine hellenische Schicksalstragödie sollte wiederkommen, sondern Shakespeare.

*

Das Heldische verlangte einen andern Weiheschein als das Heilige. In der Musik ist er enthalten. Die Wissenschaft der Musik war in Flandern bereits herangereift: Guillaume Dufay brachte Messen

in gesetztem Kontraprunkt. Die Musik mit den drei einfachen Tonwerten des Volksgesangs vervielfältigte sich sehr kunstvoll.

Viele Vlamen zogen damals musikwissend nach Italien.

Der Kirchengesang glich nun bald vielfarbig spiegelnden Kristallen. Magie und Verzücktheit tönten durch die Tempel der Christenhauptstadt. Aber nicht bloß die fremden Gelehrten drangen in den Petersdom, sondern auch das Bauernvolk. Josquin Desprès ließ seine Messe nach Text und Musik eines ländlichen Liebesliedes singen.

Ebenso Obricht: als bei der Messe das Kyrie oder das Benedictus erscholl, begann ein Tenor die süßen Worte des französischen Liedes: „Je ne vis oncques la pareille“ oder „quand je vous dis le secret de mon coeur“ und „Madame faites-moi savoir“ zu singen. „Der gewappnete Mann“, das eigentümliche, eigentlich banale Motiv, das sogar das Genie von Palestrina

befruchtet hatte, lieh seinen Grundtakt ungemein vielen Messen, die man damals komponierte.

Die Tabula Missarum der erhaltenen Messen in der Nationalbibliothek in Florenz weist eine Reihe bizarrer Titel auf: „Die Messe im Schatten eines Busches“ von Brumel (die Umschlagvignette stellt ein Weib in einem Wäldchen dar), „Die Messe vom gewappneten Mann von Pippelare“ (die Vignette zeigt einen Krieger), und „Die Messe Küsse mich“ von Rosselli (die Vignette stellt ein Paar, das sich herzt, dar).

*

Jean Tinctoris bildete in Neapel eine Musikerschule. Hadrian Willaert bot das gleiche zu Venedig: daraus gingen Gabrieli, de Rore und Zarlino hervor. In Rom zählte Claude Gondimel Palestrina zu seinen Schülern, das größte Musikgenie jener Zeit.

*

Die Musik war einfach wie das Kreuz: Luther und Palestrina.

*

Mit der Polyphonie, das heißt, mit der klaren Einstimmigkeit der Menschenworte mit den Naturlauten wurde ein uranisches Sternenvolk auf Erden erweckt: Luther.

*

Wie Muhamed alle andern Künste der Architektur opferte, so Luther der Musik.

*

Ein Hymnus der Stimme im Menschen, ihrer Herrschaft über die Sterne: Pier Luigi da Palestrina.

*

Während Luther aus der Polyphonie heraus den tönenden Weg bahnte für ein Volk, das Genies gebären wird, verherrlichte in der Missa Papa Marcelli Palestrina den Menschen allein: den Einzigen-Kommenden.

*

Die große Zeit der Architektur war vorbei, die hohe Zeit der Musik brach an.

*

Der Wille des Heiligen Philipp von Neri schuf Oratorien, die geheiligte Opern mit Tanzeinlagen genannt werden können: sie hatten den Zweck, den ganzen einbrechenden Übermut der Völker noch innerhalb der Schranken der Kirche zu erhalten.

Das „Oratorio“ trat aber bald wieder in den Ernst des Kirchlichen zurück. Die Gegenreformation brach über den katholischen Westen herein. Neue Spaltungen auch in der Musik.

* * *

INTERMEZZO: GEBURT DES MUSIKDRAMAS

MUHAMED, DER BILDERSTÜRMER UND Dichter, trieb das musikalische Verlangen seiner Getreuen bis in die Gipfel mathematischer Erobererfreude. Durch der Asiaten Entsetzen vor dem Nicht-Bilden-dürfen wurden Marmortäfelungen, Pflasterpfade mit abstrakten Arabesken und rhythmisierten Mosaikarbeiten überschüttet. Sein Krieg in der Seele obsiegte auch durch verblüffendes Auftürmen unüberholbarer Bauwerke. Er hats nochmals vermocht, die Seele des Westens von Asien herüber aufzurütteln.

Der Bilderstürmer im Musiker Luther gebar sein Volk um, damit es reif werde für die Aufnahme uranischer Musik in der Seele. Nicht Musiker kamen bis zum eignen Erbrachtsein empor, sondern das Genie stieg hinab in siderische Erreichbarkeiten in der Musik.

Palestrina beseelte den Sang im Men-

schen, damit er ein wandelnder Hymnus werde unter den Sternen des Herrn. Seine Gebärde war rein: er rief die Sonne empor. Er hatte gesungen, damit es Licht werde. Und alle Lilien im Taugeglitzer erzitterten. Luther und Palestrina verkörpern das Sanghafte in den beiden musikbewegten Rassen Europas.

*

Palestrina starb im gleichen Jahr wie Orlando di Lasso, der große Vlame.

Aber er starb nicht. Seine Sanglichkeit sollte dem „bel canto“ im Melodrama vorhergesungen haben.

*

Der Drang zum Theater hatte das Oratorium geboren: Giovanni Animuccia war der erste, der Bibelsprüche theatralisierte.

Zwei Kardinäle, Carlo Borromeo und Vitellozzo Vitellozzi, sprachen sich beim Trientiner Konzil gegen die kabbalistische Musikwissenschaft der Vlamen aus und legten ihre segnende Hand auf das Haupt

Palestrinas, des kränkelnden Kantors der Basilica Liberiana, weil er durch schlichte Hingabe die Vereinfachung und Reinigung der Christenkunst vollbracht hatte.

Das geschah im Jahre 1565.

Die instrumentale Orgie der Vlamen war zum Schweigen gebracht. Das „A solo“ stieg immer feierlicher in den Tempeln auf: man war aber bereits der Melodie ganz nahe gekommen.

Etwas Bizarres ereignete sich: die Geburt des Melodramas.

*

Zuvörderst wäre noch zu bemerken, daß man in der Renaissance, in einer Zeit lebte, wo die Völker ihrer Sprache und ihres Glaubens bereits habhaft waren: damals entwickelten sich überall auf dem Lande das Nationalkostüm und der Nationaltanz. Auch bei Hof fing man an, Bauern vortanzen zu lassen. Mitzutanzen. Nachzutanzen. Selbst zu tanzen. Die tanzbaren Arien heißen: Chaconne, le Ri-

godon, Bourrée d'Auvergne, la Siciliana, la Sarabanda, d' Allemanda, Polonaise, Pavane, Musette. Und die Arien, die ein Meistergriff gruppierte, in Systeme brachte, zeugten bald die Sonate und ihre beiden Abkömmlinge: das Konzert und die Symphonie.

Um einem etwas plumpen Wunsch nach Bewegtheit, Handlung nachzukommen, erfand die venezianische Schule das Madrigal.

In Frankreich entstand mit sehr feinem Sinn für Anmut und Zierlichkeit das Hofballett und die „Môméries".

Salmon, Beaulieu und Baltazzarini schrieben für die Liebschaft des Duc de Joyeuse und der Mademoiselle de Vandemont das „Ballet de la Reyne".

Zwei Jahrhunderte später wurden im Ritual d'Auch, das 1701 in Paris gedruckt ward, Tänzer, Schauspieler und Aufschneider kirchlich verdammt. Die Jesuiten ließen überhaupt nur lateinisch geschriebne Tragödien zu, wobei noch über-

dies Frauen und sogar Frauenrollen von der Bühne verbannt blieben.

*

Damals jedoch, in der Renaissance, vor allem furchtbaren Rückschlag der Gegenreformation, ging das Oratorium ins Musikdrama über. Als Palestrina, der Fürst unter den Melodikern seine Augen schloß, im Jahre 1594, feierte die Tragödie mit Musik, die „Daphne“ von Jacopo Peri ihre ersten Triumphe. Emilio del Cavaliere hatte im Jahre 1590 bereits versucht, was Peri vier Jahre später gelang.

*

Die drei Pfeiler des Musikdramas:

In Florenz, im Palazzo della Signoria: der Mensch, das „A solo“ sollte gefeiert werden. Emilio del Cavaliere entlieh sein Drama der Phantasie einer schönen Dame und begleitete die Worte unausgesetzt mit dem Kontrabaß; das Rezitativ war sehr gemessen.

Nochmals in Florenz: die Camerata dei Bardi. Das Melodram aufgeführt von

Edelleuten und Damen. Ein genialer Dilettantismus.

Es galt den Kampf gegen das Stilblütnerische vieler Jahrhunderte, gegen das Üppige und überschwenglich Hergebrachte, gegen den „diabolus in musica“ siegreich zu bestehn. Eine entscheidende Tat, kühn bis zur Besessenheit oder genial bis zur allernaivsten Einfachheit, tat not. Claudio Monteverde war da. Bis in die Wurzeln des Ichs in der Mitternacht der Entscheidung durch den Tod seines Weibes Claudia erschüttert, schrieb er den Orpheus. Er schrie seinen Schmerz aus sich heraus, über sich hinüber mit jener letzten Wucht, die zugleich weise Wagnistat wird, um ein Wunder zu verkünden.

Die ganzen Tonalitäten wurden umgestoßen, es blieben von früher nur zwei Tonarten übrig: das Dur und das Moll, die noch heute die unsern sind.

Die vollkommenen Kadenzen, Modulationen, Chromatismen, Mysteriositäten,

die das Erleuchtende einer Zukunft vermantelt hielten, verfielen dem Schicksal aller Äußerlichkeiten. Was wurde aus dem Orgelmusentum eines Antonio degli Organi? Was aus der verpersönlichten Monodie eines Vinzenz Galileo, der doch die lyrische Deklamation geschaffen hatte? Was schließlich aus den Melologen, einer holden Stimmenmusik, die in der Camerata dei Bardi nach der Kadenz eines Kinderorchesters vorgetragen wurden?

Nichts blieb bestehn: die heilsamen Klagesänge der Ariadne, die ein wahnwitzig Einfältiger herausgezaubert hatte, machten alles stumm um sich. Schreckhaft aus Schmerz. Aus Schrecken war man stumm geworden.

Dabei gelangten durch Monteverde alle Instrumente der Zeit zu Worte. Sein Orchester skizzierte bereits das gipfelnde Chaos durch Wagner. Der Mensch durchsang nicht mehr seine Gottheiten, sondern sich selbst auf der Bühne, so wie er einst in Aischylos das tragische Leid seines

Stammes verherrlicht darstellte. Die Formel zum rein menschlichen Theater war gelungen.

So hat Monteverde unser ganzes Musikalisch-Beseeltsein ergründet.

Vom Stimmenvielklang Palestrinas ausgehend, türmte er der instrumentalen Polyphonie Bachs entgegen. Durch rein orchestral geschriebne Seiten, die Vorträge von Personen einmanteln, ihnen folgen und ihren Vortrag vervollständigen, bereitet er anderseits auch wiederum den Kolorismus spätrer Romantiker vor. Auch seiner Eingebung, von allem Anfang an, folgend, die Musik in ihren psychologisierenden Möglichkeiten aufzuzeichnen, die ihn bald dazu bestimmte, gewisse gleichbleibende Tonwerte und nämliche Instrumente beim Eingreifen derselben Persönlichkeit einsetzen zu lassen, gab Monteverde grundlegend die dramatische Notwendigkeit des Leitmotivs an.

Es gibt in seiner Musik, die im Orchester fortsetzt, wenn die menschliche Stimme

aufgehört hat, ein Gefühl oder eine Lage auszudrücken, derart wagnerische Anwandlungen, seine Kupferinstrumentierung mahnt dermaßen an Bach, und einige Betonungen im Orpheus gleichen schon so merklich einzigschönen Stellen im Pelleas von Debussy, daß man von einer Orpheusaufführung ruhig sagen kann: das Werk bleibt nach drei Jahrhunderten ganz mächtig und wundervoll; es enthält im Keim das künftige Melodrama.

Bei Monteverde bekommt der Chor beinah die unheimliche Bedeutung des Schicksals, wie er sie bei Aischylos inne hatte, wie ihn Gluck wieder zu erbringen versuchte, und den Wagner vollständig ins Orchester verlegte.

Sein Orpheus zeigt das ganze Riesenhafte des Musikdramas bereits an. Wagner vermochte sich nicht, mit seinen gewaltigen Ausdrucksmitteln, gegen die meyerbeersche Opern-Zusammenschachtelung zu wehren, um ein Drama ganz aus der Musik hervorsteigend zu schöpfen, wie es Monte-

verde geträumt und angedeutet hatte. Bei ihm gab es nämlich einzig eine Bereicherung des Orchesters durch die Stimme und der Stimme durchs Orchester, der Gesamtstimmung in der Natur.

*

Die „Arie“ tönte vom Palast hinunter auf die Straße. Alles schwärmte für den „bel canto“. Der Aufbau des Musikdramas war ungemein einfach. Eine ganz kleine Ouvertüre oder Sinfonia, ein kurzes Instrumentalpräludium, ein Rezitativ und eine Arie. Hie und da eine Unterbrechung durch die langweiligen Stimmen im Chor. Aber die Leute von damals begnügten sich vollkommen mit diesem Theater.

Der Stoff war gleichgültig. Er diente bloß als Vorwand zur Musik. Kurz der Triumph des impulsiven italienischen Temperaments! Somit bereits Entseelung, Verfall.

Girolamo Frescobaldi, der göttlische Organist, erfand die Fuge.

*

Dachte man bloß an Handlung, so entsprach dem Bedürfnis die Gemütsbewegung durch die Musik. Dabei konnten sich reichhaltige Begabungen prachtvoll bewähren: aber eine Einsingung in die Seele des Menschen konnte sich nicht ereignen.

Die Handlung im Drama erheischte eine fast räumliche musikalische Festlegung, melodische Einrahmung; um nicht zu sagen ihren schicksalsmäßigen Abschluß. Man wollte sich Klarheit verschaffen, wörtlich ausgedrückte, über so viel Schwärmerei und Blutvergießen: daher ergab sich auch das symmetrische Melodieviereck.

Das Schema war somit unvermeidlich geworden. Das Ende der sogenannten italienischen Oper war damals bereits vorweg einzusehn.

Soviel über Monteverdes Epigonen.

*

Die Modulation, eine weise und gefügige Ahnfrau der nunmehr erworbenen Aus-

drucksweisen, gab der„ konsonanten Musik“ einen mächtigen Aufschwung in der Richtung der Dissonanz. Diese war ungewußt immerwährend das veränderliche Ziel aller Musikentwicklung.

Die Rhythmen wurden anwachsend verschiedenartiger und eigenmächtiger ausströmend. Dabei biegsamer und daher, man könnte sagen, belehrbarer.

Die „dissonante Harmonie“ eines Monteverde war reif, die Musik umzuschöpfen. Die Pforten standen für das dramatische Empfinden sperrangelweit offen. Die Menschen sollten sich ausweinen können, ihre Klage im Tragischen aufgipfeln lassen.

Die Heiterkeit jener Geschlechter durfte sich in festgefügten Theatern nebeneinandergiebeln.

*

In Florenz, im Palazzo Pitti: Hochzeitstaumel, veranstaltet zu Ehren der Neuvermählten: Heinrich IV. und Maria von Medici. Florenz brachte seine eingeborne Herrlichkeit in Musik dar. Eurydike

erwartete Orpheus. Jacopo Peri hatte „le Musiche“ zu Worten Rinuccinis komponiert. Kühne Berauschungen schauerten aus der Partitur empor.

Die Musik öffnete die Pforten in der Seele, durch die der Mensch den Tempel und sogar das Theater verlassen sollte.

*

Die Götter waren davongewolkt, der Schicksalschor entnebelt. Apollinisch, das heißt ein Lied geworden, bis zu unterst beherrscht, stand der Mensch auf der Bühne: das Pathos der Barockzeit! Es sollte bald zur Theatralik verführen.

*

Kein schlimmes und wissendes Lächeln, keine vlämische Wißbegierde. Nein. Die Musiker blieben ihrer Begabung damals glatt treu. Wagner nennt diese Kunst naiv. Sie verstanden bloß, die phonurgischen Wunder des sechzehnten Jahrhunderts zu vergessen.

Als die göttlichen Primitiven dahin waren, kamen ganz andre und schufen

das pompösgroteske Musikchaos zu Ende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, aus dem die deutsche Sonne klar und übermächtig emporgehn sollte.

*

Venedig: Cavazzoli, Organist zu San Marco, ist ein großer Mystiker gewesen.

Benedetto Marcello, auch ein Venezianer, war der letzte Mystiker Italiens.

Nun herschte die Oper: gerade in Venedig. Italien beherbergte bald nur „Maestri“ und Sänger. Sie komponierten und sangen drauf los. Sie verhinderten, daß Italien seinen höchsten Ausdruck in der Musik finden konnte.

*

Frankreich, beherrscht durch den Italiener Lully, schmachtete, verseufzte sich in Opern. Die Melodie brachte alles Hervorsprudelnde in Rotation. Der Kunstkniff, der musikalische Purzelbaum, sollte nicht lange auf sich warten lassen. Der König hatte Perrin, Cambert und Souderac die Erlaubnis erteilt, in Paris eine

Akademie zu gründen, um Opern und und Musikfeste, wie in Italien, aufzuführen. Der Florentiner Lully, ein reizender Mensch mit einer bösen Seele, brachte den „Genius“ von Italien nach Paris und vertrieb die Franzmänner aus der Nähe ihres Königs. Eine „Strömung“ beherrschte von nun an beide Länder. Sie strömte sich besonders im Betrieb aus. Der Virtuose kam auf. Der Tenor. Der Bühnenheld. Das Publikum wollte nur noch Vokalissen anhören. Der Virtuose vollstreckte das Todesurteil der Oper.

Nochmals wurde aber die Oper gerettet: durch die Opera buffa, die „Opéra comique“.

*

Das achtzehnte Jahrhundert war das lachende. Niemand verstand besser zu lachen als die Italiener: vor ganz Europa. Aber auch ein Dichter lachte in Italien, nur für Italien, sein Venedig: Carlo Goldoni.

Auch in der Musik gab es einen: nach dem göttlichen Stabat schrieb Pergolese

für Paris die „serva padrona“. Nach ihm kamen Duni und Monsigny.

Die Komische Oper, Tochter der opera buffa und Mutter des Vaudevilles und der Operette, führte bis zu der gutgefügten Musik Aubers, von dem Rossini sagte: er macht kleine Musik, komponiert aber wie ein großer Musiker.

*

Campra findet die Formel zum Opern-Ballett. Lully schmiß mit seinem starken Temperament die „Môméries“ oder „Maskeraden“, obschon sie die große Freude in den „Intermediis“ bei Hofe waren, um. Er vertonte Feiern und Feste für Amor und Bacchus: so schuf er das Schäferspiel-Ballett.

Also das Ballett, die Choreographie, ging aus der griechischen, französich angewandten Mythologie hervor. Es handelt sich dabei um ein Feuerwerk durch Menschen mit menschlicher Handlung.

Wahrscheinlich erleben wir keine Erweckung des Tanzes in seiner Ursprüng-

lichkeit als ein Auseinanderfalten und eine Wiedergestaltung des Lebendigen in einer Nation. Der Tanz ist seiner Natur nach weiblich: das Weib will sich dabei bis zur Musik erheben. Die weibliche Grazie ist sein Höchsterringen an Musik.

Bei Gluck blitzt das Fleisch in Ballerinen nochmals tragisch auf: Gluck erkennt den tanzbegabten Aufstieg unterweltlicher Urgeschlechtlichkeit.

*

Komische Oper, Ballett-Oper! Paris und sein Hof jubelten dem Virtuosen zu, der unter der Bezeichnung des gebildeten und des umgeschliffenen Pöbels das Theater mit bloßer Handlung auf der Bühne einem Ende zu zerrte. Einige starke Musikkämpfe entspannen sich, sie wurden „à la guerre des bouffons“ der Krieg der Spaßmacher genannt.

Immerhin eine Wiedergeburt genialer Kunst stand noch davor: Scarlatti und Cimarosa in Italien, Rameau in Frankreich.

In Deutschland gings ganz anders her.

Dort gabs noch eine Tempelstille, die sonntäglich ihr großes Herz öffnete, um zu den Menschen zu sprechen, die den herrlichen Zukünftigen herbeirief. Der protestantische Choral präludierte der absoluten orchestralen Polyphonie: wir meinen, der Polyphonie, die jedem Instrument, noch mehr jeder Instrumentengruppe, einen eignen Charakter in der gemeinsamen Handlung verleiht. Jedes Instrument soll da eine Innseitigkeit vertonen, die alle Unterweltlichkeit, die das Orchester ausdrückt, deutlich macht, entchaotisiert.

*

Die Musik ist die allermenschlichste Forderung des Menschen an sich selber, sich einer Gottheit zu ergeben, die nicht mehr menschlich ist.

Der Mensch ergibt sich aus dem Zusammengang aller Stimmen in der Natur: die Musik aus Menschenmund ist aber die Zusammenfassung aller ungesagten Sangbarkeiten unsrer Erde.

Das wußte Jean Philipp Rameau, und er besann sich der Tragödie Racines.

In ihm gabs Grazie und Schrecken. Er entdeckte eine Eigenart seines Chors: die Stimmen der Natur, die alle unsre täglichen Handlungen umlispeln, die in ihrer Zartheit uns auf eine innerste Stille weisen!

Rameau besaß den großen tragischen Sinn, der lachen kann wie plätscherndes Wasser in den übermondeten Onyxschalen eines verlassnen Parks.

Er schrie auf: das war der Schreck des Schreckens in aller Liebe und menschlichen Gerechtigkeit. Er träumt vom Drama mit Gedanklichkeiten.

*

Gluck kam: ein Meer, auf dem sich ein Gewitter, bevor es niedergeht, verzieht. Das Meer hatte sich innerlich aufgeregt und beruhigt sich durch das Nichtvorhandensein von Wind.

*

In Deutschland war Heinrich Schütz, Sagittarius, der Herold des germanischen Heroismus.

Heinrich Schütz und Reinhard Kaiser in Hamburg schrieben beide Passionsspiele. Ihr Christus war, aller Pracht entkleidet, die Weltseele selbst geworden, und er hielt damals diese beiden Leiden und verträumten Seelen in seinen offenen Händen.

Nach dem dreißigjährigen Krieg suchten die Deutschen in Italien Zustimmung und Zufluß zu ihrer eignen Geistigkeit. Es trieb sie dabei das gleiche Naturgefühl wie Völker, die auf Eroberung ausgehn und die ein Lebenswort zu sagen haben: vielfältig werden, um vollkommen zu sein!

*

Durch ihre Kammermusik trugen die Deutschen den Tempel überallhin, wo solche Musik erklang. Die Deutschen, die so herrlich und selbstverständlich arm und rein wurden, trugen ein hohes Leben in alle Hütten, zu allen Völkern, und befragten die fernste Seele um ihre geheimnisvolle Bedeutsamkeit.

Händel wurde geboren: der doppelte.

Der falsche und der echte. Der ehrgeizig und gewaltsam italianisierende Dramatiker und der geniale, tiefschöpfende deutsche Händel des Israel in Ägypten, des Messias und des Joseph.

Der appollinische Italiener hatte die Macht verloren, den Willen zur Weltmusik zu sternen. Er hatte noch das Dramatische in die Oper umgesetzt, aber nun kam ein uranisches Volk an die Reihe, das deutsche. Die Kammermusik, die Symphonie vertonen eine gemeinschaftliche Gestaltung der Weltseele.

Bach!

Gott ganz im Menschen verinnerlicht und doch noch der Mensch vor Gott. Gottinnig und gottminnig. So erschallt die Kantate.

In seinem Orchester faßt Bach wirklich die Natur zusammen: da singt die Erde in ihren Adern, durch ihre Mähne. Orchester und Gesang bedeuten die Natur und ihre Gestalt: den Menschen.

Der Organist in Leipzig, der nicht

schlafen konnte, fand die Musik zur Weltnacht, die aus dem Chaos erhoben ward.

Mit Bach war der Hymnus der Ewigkeit gesungen. Somit auch der unsrer Zeit, die noch keinen Namen hat.

*

Haydn erschließt die musikalische Inspiration im Zyklus der Symphonie.

Nach dem Theisten Bach der Kosmiker Haydn. Er vermochte es, die weißen und schwarzen Zeichen des großen Lichtausbruchs zu erkennen, durch die sich die Dunkelverhaltungen des Chaos plötzlich ersonnten, als ein Gott aus seiner alten Ruhe aufbrach. Er sah den Mann, der die empfangene Schöpfung erhalten muß.

Haydns Musik trägt Licht, Luft, Feuchtigkeit in die Welt. Er erfüllt den Raum.

*

Das Drama des Mittelmeers tritt in Deutschland auf. Es ereignet sich eine Beruhigung ins Plastische: Gluck.

In ihm war die Seele Aichylos.

Rameau und Gluck schufen das gedankliche Drama. Beide waren aber noch weit davon entfernt, das Drama mit Handlung, samt seiner Notwendigkeit melodisch zu sein, zu verlassen.

Den drei griechischen Elementen: „Protagonist“, „Chor“, „Schicksal“, setzt Gluck den „Protagonisten“, das „Ballett“ und das „Orchester“ entgegen. Im Orchester liegt Determinismus.

Durch seine Ballerinen kennzeichnet er die blitzartigen, physologischen Verwandlungen der „Agonisten“.

Also das Ballett nicht mehr als „Divertissement“, sondern der „Chor“. In seinem „pas choréographiques“ analysiert er die Stilisierung von „Strophe“, „Antistrophe“ und „Epode“. Das Orchester drückt durch die Stimmen des „Quartetts“ das Unbewußte der Leidenschaften im Drama aus. Die Stimmen der andern Instrumente behaupten die zueinandergipfelnden Wünsche der in Geteilungen mitbeteiligten Umnatur.

Gluck ist niemals dekorativ. Die „Arien“, „Couplets“, „Chöre“ führten zu einer unverlautbaren Einstimmigkeit im Vorgang.

Die pathetische Logik der veralteten Oper wurde endlich zur Logik eines Orchesters, das die Melodie in sich einbezieht.

*

Mozart wird einmal ganz erdentwußte Weisheit: schicksalsergeben seufzt er selbst in seinen lebendigsten Melodien. Engelsrein, entirdischt, beinah enticht, liebäugelt Mozart noch uns Menschen zu, wo wir hören, das er ungeborne Vögel im Singen unterweist oder an Birken Ansprachen hält. Ganze Birkenhügel, überflogen von großen Tauben, verstehn seinen Sonnenschein.

Mozart ist aber auch eine blaue Offenbarung mit perlmutternden Wolkenkobolden überm sanftbewegten Mittelmeer. Aus zu viel Sonne, nicht durch Windhauche, säuseln die Wellen seines Heimwehsees unter Menschen und Tannen. Mozart kennt die Wehmut seines Ver-

klärtseins, das von seiner Wiegewelt am Seelensee unter uns Abschied nehmen muß.

Weiße Föhngebilde schwimmen häufig und haufenweise über die lila Schneefelder seines Gebirges um Salzburg.

Titanias Nacht leuchtete weltumfangend. Klassische Sternbilder fühlten ihr leuchtendes Dasein. Der große Bär stand verhängniskündend über Gletschern. Wir wußten damals, daß einem apokalyptischen Tier seine Menschwerdung nahe bevorstand. Die Plejaden waren zu Taubeginn aufgegangen.

Da rötete sich eine Wolke. Zuerst sanft. Bald papageibunt. Mozarts Zauberflöte begann zu tönen. Eine zweite Wolke wurde rot sichtbar, mehr gegen Süden: Cherubini. Die Morgenröte der Romantik strahlte langsam herein.

Mozarts christlicher Schrei im Requiem erschütterte die Nacht.

Dann starb Mozart.

*

Piccini blieb als letztes Gespenst bei Tagesanbruch. Der Morgenhauch um Gluck sollte ihn verscheuchen. Denn Gluck tötete das Melodrama am Mittelmeer: seine bloße Handlung, wir meinen das Skeletthafte eines Librettos, mit schönen Lappen Melodie bekleidet, versank bald in Staub.

Immer mehr gingen aus der „reinen Musik“ Vielfältigkeit und Verfeinerung über ins Musikdrama.

*

Das romantische Morgenrot lohte kurz in vollem Aufruhr. Man sang die Marseillaise mit ihrem furchtbar banalen Refrain. Méhul schrieb den Sang zum Aufbruch und Gossec die Hymne auf das höchste Wesen.

Der Mond war aber noch nicht vom Himmel verschwunden: Romantiker beteten ihn an, fanden ihn nach Tagesanbruch. Cherubini komponierte die Abenceragen, Lesueur den fingalischen Ossian.

Ein Italiener, voll von Genialität, suchte

noch am Himmel leuchtend blauer Vollkommenheit nach dem Silberzeichen zur rundlichen Melodie. Er konnte sie erspähn, die melodienspendende Sphäre, und süß und schwärmerisch berief er schmachtende Nachtgestalten in Siziliens Olivenhaine. Er hieß Vincenzo Bellini.

*

Unmöglich war es Bellini, die Ästhetik Glucks zu verstehn. Seine unbeschreibliche Fülle vernahm er kaum. Die alte, hohlgebrannte Oper genügte ihm jedoch nicht, selbst wo sie mit der Lebenskraft eines Donizetti auftrat. Er, Bellini, brachte etwas jungfräulich Morgenländisches mit: er war voll von aufrichtiger und warmer Leidenschaftlichkeit. Seine Genialität erwachte in Stunden starker Weichheit und sogar peinigenden Trauertums. Ein unglückliches Lieben trieb ihn an. Bellini sehnte sich ebenso wie Pergolese und Chopin nach Sonnenleben: auch er starb in seinen Tonwerken langsam hin.

Da aber Bellinis Eingebungen vornehm und unaussetzlich über ihn kamen, da sein Sang voll von Menschlichkeit war, so mußte er bereits unaufhörliche Melodie in sich haben.

*

Frankreich, seit Lully und Spontini, Gluck und Rameau der Kampfplatz um die Oper, schien ein Werk des Widerstandes, sowohl gegen die Erneuerung durchs Tragische, wie bei Gluck, als durch das Pathetische bei Bellini, in der Weißen Dame von Boildieu hervorgebracht zu haben.

Es gab aber einen Gioachino Rossini, der überwand damals alles.

*

Überallhin drang Rossini. Das Publikum der ganzen Welt stand unter seinem lebendigen Zauber. Ihm wohnte ein unvergleichlicher Wirklichkeitssinn inne: ganz spontaner Eingebung verdankt er das Vorspiel zu Wilhelm Tell. Er war ein Lacher des achtzehnten Jahrhunderts.

Überdies der Lacher der Kaiserzeit, also er brachte das klassische Gelächter. Die Aufzimmerung des Rossinischen Werkes blieb freilich im Alt-Opernhaften stekken: denn obschon er naiv, also zu einer Umgeburt befähigt war, so erscheint er doch zu oft virtuosenhaft breit und dadurch sogar unecht. Er sollte jedoch die Sonne seiner unschuldigen Generation bleiben: damit erwies sichs, daß eine Sonne zynisch sein kann.

Er hielt sich in der Menschen Augen und andern Sinnen bis zum Schluß gegen Gluck. Er bestand gegen Mozart! Dabei ist aber der Schöpfer der Zauberflöte noch unerhört leichter, atembegabter, griechischer und klarer als Rossini, der Schwan von Pesaro. Rossinischer als Rossini. Dies ohne erst zu bemerken, was Mozart überdies, das heißt ganz eigentlich war. Sogar Bellini ist mehr als Rossini, insofern er zusammenfassend und stärker gewissenschaffend blieb. Rossini war jedoch ein unvergleichlicher Melodiker: sein Bar-

bier von Sevilla ist die leichtfüßigste Oper, die wir haben. Die Arie sollte immer noch triumphieren und damit das Duett, das Terzett und die „finali concertati". Sein Orchester erhält auch durch bedeutenderes Meisterwissen mehr Tonwerte, orchestrale Einfälle, bleibt aber trotzdem die unförmliche Gitarre als Begleitinstrument.

*

Im Bereich des Mittelmeers bleibt die Melodie zu sehr ans Wort gebunden, sie wird nicht Seele: sie ist gewissermaßen die Kristallform der Tanzarie oder des Volksliedes.

Der Volksgesang steht nun zur Musik wie Sage zu Dichtung, Mythos zur Kunst. Daher belebt das Volkstümliche, selbst wenns nicht deutlich hervortritt, wie bei Schumann, Liszt, Grieg, Glinka, Balakireff, Rimsky-Korsakoff die Kunst. Das Volkslied ist nötig, um die Musik zur Rassenhaftigkeit zurückzuführen. Noch wartet das süße Mondlied Siziliens auf

seinen Emporwirbler in astrale Sphären. Noch tönt es rauh vor den Buchten Kalabriens:

La bedda libertà comu la perzi,
Si la pigghiaru li canazzi corsi!

(Die schöne Freiheit muß ich nun vermissen,
Des Korsen Hunde haben sie zerbissen.)

Die Melodienmache der Opernzeit ist oft bloß ein besonders langes Gähnen: der Mund steht schon offen, um allein das Wort „mis en musique" auszusprechen. Nun steht er sperrangelweit geöffnet da, bis er zu gähnen aufhört.

*

Rossinis Einfluß war groß. Er ist es noch. Und wenn auch sein Emporleuchten von einem viel lebhaftern und leidenschaftlichern Musiker, Giuseppe Verdi, davon- und höhergetragen wurde, so scheint es dennoch wahr, daß mit Rossini ein Verfall einsetzt.

*

Nach dem vorsetzlichen, tief sich hin-

gebenden Genie Schuberts, dem freimütigen Auftreten Webers, gelangte die deutsche Musik durch Schumann zur eigentlichen Stimmung. Weitmaschig ist da das Wohlgefällige, Wohllautende. Bei Mendelssohn erobert sich eine ungemein interessante Vornehmheit und undurchbrechbare Genauigkeit das Staunen und den Beifall der ganzen Welt.

* * *

BEETHOVEN

DER RHYTHMUS DES MENSCHEN, IN SEInem Aufstieg zu den Sternen, der Rhythmus des Kosmos, bis zu seiner Erfüllung im Menschen, wurden miteinander in Beethoven zum Absoluten. Der Glaube ans Gotthafte wurde Musik. Jedes Element gab seine Leidenschaft ans Genie ab: der Geist baute der ganzen Schöpfung erhabenstes Monument. Die Stimme geht aber bei Beethoven vom Menschen aus. Immer bloß vom Menschen: er ist niemals enticht.

Beethoven vertritt die Erde. Durch den Menschen. Nur er hat das Priesterrecht, für alle Fürsprecher zu sein: er, Beethoven, erhebt den Warnungsruf der Wälder gegen Gott. Er glaubt an die Quellen und erinnert den Schöpfer daran, daß auch uns Quellen innewohnen, die ihr Recht, Sterne zu versprudeln, beanspruchen. Beethoven droht sogar der Gottheit, die den Menschensohn geboren

und nun trotzdem die Menschenkinder verwahrlosen läßt. Sind wir Verstoßne? Beethoven wagt die Frage. Er ist ein Titan.

In Beethoven öffnet sich der Seelentrichter einer ganzen Menschheit bis zur Unterweltgeburt eines uranischen Jubels. Alle Traurigkeit, ja sein Verzagtwerden soll sich von der Gewißheit eines Höherbestimmtseins tragen lassen. Da zweifelt er nun noch, ob das Ich selbst daran Teil hat oder ob es bloß dazu da ist, das Opfer für ein Höchstes Nicht-Ich zu werden. Wie gern möchte das Ich unauslöschlich sein: wie unendlich jubelt es aber auch auf beim Rhythmisch-Erfaßtwerden durch uranische Entichung oder unerhört ferne Einichung in andre Gebotenheiten. Bei Beethoven ist jedoch alles frei: in der Symphonie vorhanden, urvorhanden, aber doch so reich mit Möglichkeiten ausgestattet, daß das Genie, ebenso wie der Schöpfer, damit frei schalten kann. Nur an unsre Gottlichkeit sind wir gebunden:

die ist aber die einzige Freiheit, weil die tiefste Betätigung unsers letzten Willens. Nicht fromm, nicht entsagungsbereit spendet sich hier das Ich himmelwärts.

In Beethoven wird ein andrer Sternentanz, unser Sonnenaufgang geboren. Sterne sind nicht mehr ein über uns verhängtes Geschick, sondern wir sind Opferbringer von Sternen, in uns. Wir geben unsre Triebhaftigkeiten, die uns irdisch verwurzeln, auf, um den freien Stern emporleuchten zu lassen. Die Sterne stehn nicht still, sondern sie gehn den Freiheitszug der Ewigkeit.

Bei Beethoven ist alles Menschhafte vollkommen aus der Natur herausgewälzt. Die Marksteine von Tod und Geburt wurden von diesem Mann durch Tonzeichen festgesetzt.

Beethoven wagt sich auch an die Stummheit. Er begabt sie mit Stimmen, ohne sie aus sich herauszureißen. Denn immer flüstert doch nur er: das Genie. Oft reißt er uns krampfhaft empor. Wird auch

der große Stumme sein Wort offenbaren?

Beethoven steht unter den Menschen, niemals neben, über oder bei ihnen. Unter ihnen jedoch sowohl im Sinn von Verschwinden, als auch unter ihnen im Sinne von Innewohnen, leuchtendem Zum-Schicksalwerden. Jedoch nicht herab vom heidnischen Himmel, sondern von zu unterst empor, vom deutschen Boden.

Schmerz und Freude sind in den Symphonien niemals anekdotisch, sondern uranisch: vorkosmisch, noch nicht polar getrennt. Jedesmal, wenn er sich da nach dem Herzen griff, nach seinem innern Wohllaut ausholte, erfasste er Wind und Nächtlichkeit. Oft verlor er sich im Sturm, der war aber kein Höllenungewitter wie bei Dante, sondern Gottvater, der sich selbst um seine Menschwerdung bestürmt.

Er konnte von sich sagen: mein Reich ist die Luft. Wenn der Wind aufsteigt, so wirbelt auch meine Seele. Musik ist

die höchste Kristallform, die der Menschheit faßbar wird. Zuerst vor dem Menschen stiegen die Lotrechte und die Wagrechte aus dem Rundstern hervor und erblitzten sich Diamanten, bebluteten Rubine, begrüßten Saphire, ergriffen sich in Smaragden: heute heißen sie das Wissen von einer symmetrischen Welt durch die Musik. Seit der Mensch tanzbegabt und sangesinnig da ist, entstehn keine neuen Edelsteine.

In der Musik wird die Flammenmähne der Erde klanghaft: sie ist der eingegebene Wunsch des Menschen. Musik ist auf der Rangstufe der astralen Hierarchie das Hinüberziehn in das Gottentflammtsein. Beethoven spricht nämlich schon in einer andern Welt zur Schöpfung. Er gibt dort Steinen, Flüssen, Bäumen ihren Klang, sowie dereinst der erste Mann Namen erfand.

Vor den Menschen war die Anregung zur Ewigkeit in der Schöpfung, Kristallformen zu binden, nun ist es die Bega-

bung des Menschen, sich im Kristallischen freizumachen.

Wir wissen das durch die Musik.

Noten fallen immer mit der Leichtigkeit von Tränen nieder: im Grunde ist Musik Traurigkeit. Im Wald, nicht bei uns Menschen, bricht der Jubel im Gesange aus. Wir haben das der Natur abgehorcht und die Freude ins Leid herübergenommen. Die Heiterkeit ist eine Erfindung des Menschen.

Der Mensch singt jedoch aus Heimweh, aus Herweh, auch aus Hinwegweh: das ist der Geist der Musik. Das Lachen im Gesang ist ebenfalls unsre Erfindung. Die erste Erfindung des Menschen war überhaupt der Tanz.

Bei Beethoven bricht immer wieder tolle Kindlichkeit durch. Dann tanzt das Genie. Tanzt um eine ungeborne Gottheit. Tanzt vor einem künftigen Tempeltheater.

Dabei greift Beethoven ins Volksgefühl hinein; horcht sehr genau aufs Lied und

trägt es zu den Sternen. Epigonen gehn andre Wege: sie nehmen aus der Hand des Künstlers, sie empfangen nicht aus der Volksseele. Der Schöpfende bewurzelt sich im Volk und hebt das Wittern eines großen Landes empor ins flammende Wissen.

Beethoven ist der Beweis der Unausschöpflichkeit der Erde: die Zuflucht zukünftiger Rassen kündigt sich bei ihm an. Durch ihn werden wir zu den Vorfahren einer Sonne. Er hat sie bereits angerufen. Wir können ihn aber noch nicht begreifen, daher erfaßt uns unser Überunshinüber erst antastend. Aus eignem Überfluß werden wir vorläufig bescheiden.

In der Pastorale ist Gott die ganze Natur. In der neunten Symphonie ist Gott Musik, Manneshand. Ein neues Hereinrufen in den Menschen zuckt da, schluchzend und jubelnd, aus Beethoven in die Völker.

Das Allegretto der Sonate Opus 31,

Nummer 2, ist eine Berauschung von Flämmchen, die sehr schmiegsam und besonders einleuchtend schwirren; und ein zartes Sichumarmen im Klang kennzeichnet sie. Immer wieder rufen sie sich an, drücken sich ans Herz. Angst erfaßt sie, von einem ungeheuerlichen Feuer erfaßt und emporsymphonisiert zu werden. Sie fürchten ihres Unterwunsches schwebendes Davon.

Der Trauermarsch der Eroica taumelt mit unglaublicher Rhythmik in den herzzerreißenden Aufschrei: Napoleon, republikanischer Kaiser!

Das Oratorium: Christus am Ölberg breitet alle Westländer vor dem Hügel des Ostens aus.

Die fünfte Symphonie ist gegen die Tyrannei der Gestirne gerichtet. Sie sagt: Trotzdem sollst du weiterkämpfen, dich emporerfassen lassen.

In der Pathetischen Sonate erheben sich die Seelen, die sich selbst verschleudert hatten, zum Beschluß, sich wiederzuer-

ringen. Sie werden jedoch als Samen in die Welt zerstreut. Ihr Ich geht verloren. Ein andrer Wille zertrennt alle Anhänglichkeiten. Er nimmt den Tod als Opfer an. Selbst die Liebe rettet diese Wesen nicht.

In der Mondscheinsonate wird das Ding an sich, wie es die Nacht in sich behält, emporgescheucht, damit die liebsten Dinge im Menschen wie Tränen langsam hineinfallen, damit wir ihnen nach einmal in uns selber abstürzen können.

Das Allegretto der siebenten Symphonie ist des Ichs tiefste Vergewisserung durch den stoisch empfangnen Schmerz.

Die neunte Symphonie betrifft die kommenden Geschlechter.

Beethoven hat das „Konzert" in seinem innersten Wesen gedacht und hingestellt.

Er enthüllt uns die ahnenreiche Abkunft seiner Form und Gestaltung.

Wir halten nämlich bestimmt dafür, daß das Konzert durchaus der ursprünglichen Form der Tragödie des Thespis ent-

spricht. Dort kündigte ein Gott oder Held im Prolog das dramatische Motiv an, von dem er erschüttert war. Seine Ausbrüche wurden von einem Dialog mit der Koryphäe, die dem Chor vorstand, gefolgt. Der Chor antwortete darauf in einem Hymnus auf die Ansprache des „Protagonisten". Dann trat dieser wieder in der „Episode" auf der Szene vor und erzählte den Verlauf seines Abenteuers. Der Chor antwortete nochmals in einer Hymne. Im „Exodus" legte der Protagonist den Schreck durch die Katastrophe oder die Freude über ihren Ausgang dar; und was er sagte, wurde vom Chor durch ein „Finale" gekrönt.

Also die einleuchtendsten Analogien mit den drei Stockwerken des klassischen Konzerts. Der Plan zu seinem Aufbau trägt, ebenso wie bei der Sonate, von der sowohl das „Konzert" als die „Symphonie" herkommen, ganz eigentlich ein Allegro aus sich heraus. Dann folgt ein Tempo, das Largo oder Andante genannt

wird (Episode) und zum Schluß ein Finale (Exodus). Die Handlung sprudelt zwischen dem „Solo“ und dem „Tutti“ hin und her (Protagonist gegen Chor). Die zwei ersten Motive, die durch ihre Behandlung und Verkreuzungen den ersten Satz bilden, sind gewiß die beiden Elemente des tragischen Kampfes, das heißt: der Vorwand zum Drama. Sie entsprechen den Seelenergriffenheiten des „Protagonisten“ und sind im Widerspruch gegen die äußern Umstände mit dem Zwang durch die Umgebung. Beethoven hat nämlich, ganz besonders durch die bedingungslose Eindringlichkeit seiner langsameren „Tempi“, den Konzerten einen großen dramatischen Gehalt einverleibt. Mittels seiner allmächtig ansteigenden Ergebung in die innerste Eingebung wurde also durch ihn das Wesen der Thespischen Tragödie den Konzerten und das Aischyleische Dasein der Symphonie angehaucht. Beethoven wußte auf diese Art die ganze „essentia quinta“ seines

Erlebnisses Mensch musikalisch auszudrücken.

Er war liebenswürdig und Übermächtiges erfordernd zugleich. Zu uns ist er auf dem metaphysischen Höhenweg eines Bach und Haydn gelangt. Auch er ist schließlich von aller geschlechtlichen Abhängigkeit losgekommen. Die leidenschaftliche Liebe wurde immer als der kräftigste Trumpf in der Kunst angesehn. Aber Bach schrie einmal empor zu einem Gott, von dem er nie geschaffen worden war und den auch er nicht aus sich heraus schuf. Er vernahm den Andern über sich.

Haydn hat in seiner primitiv männlichen Musik zum erstenmal einen Kosmos geschöpft. Es war jedoch noch nicht genug Aufruhr und zugleich Bestimmtsein.

Beethoven fragt nach keinem Grund oder Ungrund: er jauchzt auf, um zu segnen, er verstummt, um zu schenken. Wenn er verflicht, so geschieht es nur, um sich in einem Höhern einzusetzen. Beethoven schleppt das Geschlechtliche mit, aber

bloß als Urgewichtigkeit, um überhaupt als Verjüngter schöpferisch in einer in sich erwehten Welt sich selbst einsternen zu können.

Wir sagten bereits, Beethoven ist der Herr im Atem. Er befiehlt der Luft und bändigt den Sturm.

Das „Cantabile“ der fünften Symphonie verwirklicht seine ganze Verliebtheit ins Liebenswerte in der Welt. Das erste Stück der Symphonie meistert alle Wunschhaftigkeit, die Sprudel, Flamme und Blut von sich aus innewohnen. Wie stolz ist diese Musik: immer unaufhörlichste Triebhaftigkeit, aber dabei äußerste Hochrankung.

Viele Jahrhunderte müssen noch hereinbrechen, bevor der musikalische Prolog, den Beethoven angestimmt hat, sich seelenschöpfend und geschichtsbildend ausgesprochen haben wird. Beethoven ist aber auch das Ereignis, durch das eine überirdische Erhabenheit menschhaft werden kann.

AUF BEETHOVEN FOLGTE UNENDLICHES Schweigen. Es war kurz und feierlich. Wenn auf ein Genie Stillstand eintritt, so scheint er durch Verblüffung hervorgerufen zu sein. Nach dem Erstauntsein kommt bald die Unruhe der Epigonen. Die sind aber immer Aussaat. Auf einmal war Richard Wagner da.

Im neunzehnten Jahrhundert sollte ein großes Gewitter aus dem Deutschtum hervordonnern. Wie nie zuvor weder bei den Griechen noch im Italien des Mittelalters.

Wagner war seine Erfüllung. Auch sein Scheitern.

*

Meyerbeer versuchte bereits die Oper auf eine gedanklich festere Unterlage zu stellen. In ihm war jedoch bloß Leidenschaft, nicht die stürmische Unbedingtheit einer Rasse.

Er war auch nicht ein so großer Künst-

ler, um das, was er verhieß, bringen zu können: die Vereinigung der italienischen und deutschen Musik. Die hatte ja schon längst vor ihm Mozart vollbracht.

Rossini war wundervoll in seinem Künstlertum dahingestorben: er hinterließ Verdi das Szepter. Verdi verschenkte sich, ohne an seine seelische Vollkommenheit zu denken. Er wurde erst sehr spät innerlich freier und groß. Er hatte sich mit seiner fabelhaften Begabung begnügt.

Bizet blieb zu sinnlich, zu dekorativ, um Führer der Menschheit zu sein. Sehr lebendig schnellt mit ihm noch einmal das Drama mit Handlung empor. Sonst nichts.

*

Die griechische und die christliche Tragödie, die das ganze Kirchenjahr einnimmt, sind der höchste Seelenausdruck Europas.

Den Versuch, seine innere Tragödie schöpferisch zu gestalten, in der Zeit vorzuführen, im Raum darzustellen, hat

jedes metaphysisch begabte Volk gemacht. Das Trauerspiel ist gedichtete Geschichtsverbuchung einer aufs Innerliche gerichteten Rasse. Burgen, Bildwerke, Schlösser, Denkmäler, Gemälde sind Verkörperungen eines Heldischen in uns. Die Musik verlangt gradezu ein Nationalritual.

*

In Frankreich trat der ungestüme Berlioz auf. Die Seele, die Beethoven für jedes Instrument fixiert hatte, verlebendigte sich aus ihrer Beseeltheit immer mehr. Die menschliche Stimme trat sogar vor dem Orchester nochmals um einen Schritt zurück. Durch Berlioz ist ein Tiefgriff in den Pantheismus geschehn.

Die Polyphonie, der tönende Ausbruch eines unterweltlichen Sternhimmels im Menschen eroberte sich immer klarere Ausdrückbarkeiten. Das Romantische in uns wölbt eine immer reichere Krone von Rhythmen zu Häupten der Erde.

Schumann, Mendelssohn, Liszt sind unsre Großromantiker.

Wie Napoleon in Notre-Dame, so krönt sich der Vergeistigte mit eigner Hand. Seine Fürstlichkeit bekennt keine Sternenabkunft, sie verkündet eine Zukunft in den Sternen.

*

Die ungemein feine Fingerfühligkeit Schumanns eröffnete in seinem Lied die Möglichkeit zu einer beinahe unfaßbaren Melodie, die geeignet wäre, uns in eine „Stimmung" einzukreisen, ohne uns ganz klar zu ergreifen und zu bewegen. Nur mit den Blicken des Träumenden sollten wir die Wolken des Wohlklanges schauen. Mit allereigenster Kraft äußerte Schumann schwerste Gedanken und Leiden des Menschen, aber nicht im Augenblick, da wir aufschreien müssen, sondern im untergängigen Übergang ins Allleid der Menschheit.

Die Ouverture beim alten Drama, die eigentlich dazu diente, die folgende Handlung, noch bevor sie sich einstellt, in einem

bestimmten Seelenschwung davonzutragen, vermochte Schumann und alle Romantiker den Zauber großer Süßigkeit und Hinneigbarkeit zu verleihn, denn sie versternte sich still, behutsam und weise um irgend eine besondre Einzelhandlung. Schumann und auch Mendelssohn wußten bereits von einer sich in die Breite ausgleichenden Musik, die bis zur tiefsten Unbeweglichkeit führen kann. Dieser Seelhaftigkeit standen die beiden Ströme Liszt und Berlioz gegenüber. Liszt mit seinen Katarakten, der Franzose mit sehr raschem Gefälle führten in verschiedne Richtungen. So bekam damals die Musik unerhörte Ausdrucksmöglichkeiten. Die Seele vermochte durch alle Taktarten ins Dasein einzugreifen. Jeder erschütternden Berufung zur eignen Tiefe konnte der Mensch von nun an lauschen.

*

Chopin ist das Ausströmen eines slavischen Herzens. Das Zutrauen zu eigner

Fruchtbarkeit, die Besinnung eines Letzten in der Seele durch die Sinnlichkeit rauscht aus Polen zu uns herüber nach dem Westen.

Chopin faßte die Möglichkeiten des Orchesters in der tiefen Traurigkeit des Klaviers zusammen. In einer Farbe sprach er mit Tausenden von Stimmen. Im Walzer übernahm er auch die dreiartige Form, die in der Musik die lebendigste ist. Das tragische Kraftbewußtsein seiner Rasse wurde dadurch gesteigert. Er handhabte und spielte mit vielerlei Bitterlächeln, Aufruhrseufzern, die bis dahin eigentlich das Merkmal einzelner Allegretti Beethovens waren.

*

Der Walzer ist, das sei nochmals gesagt, dank seines dreiartig geschlossnen Rhythmus der überlebendigste Ausdruck durch die Musik. Aus diesem Grunde ist er auch, selbst während er in seinen Schlangenwindungen den Ausbruch innersten Leidens dulden muß, die freudigste Form

der Musik. Der menschlichste Körper widersteht ihm auch am schwersten, sich nicht ins Getanze einzulassen. Somit ist der Walzer der Orgiophant der modernen Seele. Straußens Wiener Walzer zwingen außer zum Walzern zu flitternder Liebessehnsucht: sie verführen zu flimmernden Tollheitswirbeln. Der spanische Walzer ist viel brutaler und auftaktender. Wenn ihn ein aufgepeitschtes Weib allein tanzt, indem sich seine Glieder schlangenhaft durch den eignen Körperkreisel schmiegen und hindurchbäumen, so verstrahlt er geradezu eine Aura von Brunst und Blutsprudelhaftigkeit. Walzermusik ist eine derartig heftige Zusammenraffung von Beweglichkeit und Verlebendigung des Triebhaften in uns, daß sie gleichzeitig die epischen Instinkte und des Menschen Geschlechtsschwärmereien verbündelt. Mehr als jeder andre Tanz beschwirbelt der Walzer unsre Volksfeste mit einer Brunststimmung, in der Glutwünsche der Liebe gleich-

zeitig mit Spannungen des Hasses auftakten.

*

César Franck, ein genialer Mystiker, allein geblieben in seinem Katholikentraum, setzte die Musik dem ungeheuern Anwachsen des dekorativ äußerlichen Jahrhunderts entgegen. In einer „Symphonie en re“ gibts gleichzeitig ein Haßmotiv und ein Liebesmotiv. Alle seine Wechselthemata von Gut und Böse sind trefflich und erfindungsreich bearbeitet. Ein neues Religiös-Empfinden kündet sich da, aus dem Katholizismus heraus, an. Oft aber führt uns die Ungeschlachtheit des Gegenüber allzuweit. Aus einem geläuterten Paradieserschaun werden wir stracks in grausam lärmende Gegenwart gerissen. Auch in seiner Messe folgt auf das einfach göttliche Kyrie ein geradezu banales „Gloria“, das die Lebensbejahung durch aufgebrachte Instrumentierung offen hervorschreit. Ein beinah unbegreiflicher Drang zum Tagtäglichen setzte

diesem letzten Organisten des Katholisch-Gesinntseins unablässig nach.

Bald darauf der homo novus. Richard Wagner konnte sagen: die ideale Form des symphonischen Tanzes ist die dramatische Handlung.

* * *

WAGNER

VON RICHARD WAGNER SAGEN WIR: DIE ungeheure Aufgabe, armer Mensch, wie kannst du sie lösen! Er hat keine Opern geschrieben, sondern Architektur gemacht. Er bewimmelt keine Bühne, sondern schafft das Theater. Die alte Oper des achtzehnten Jahrhunderts wob uns in die Idylle ein. Wagner zieht uns davon weg: er ist ein Schreitender, denn er entfernt sich feierlichst von der Idylle.

Er war auch ein Führender: einmal ließ er sich mitreißen! Damals schrieb er den Rienzi. Dabei schöpfte er sein stolzes Erlösungsgebet, das er dem großen Tribunen eingab: es ist erhaben und wird weitertönen.

Im fliegenden Holländer hat Wagner den Mantel des Historischen bereits weggelassen. Die Drapiertheit ist allerdings noch vorhanden. Er schleiert sich in den Nebel des Mythischen ein und urteilt prophetisch oder pessimistisch übers Gischt-

meer. Das Entscheidende im Holländer ist aber die unterdrückte Symphonie. Eine Symphonie vom Meere konnte er damals schreiben.

Mit dem Tannhäuser steht Wagner in der Phase der griechischen Tragödie. Tannhäuser, Held und Heide, im Gegensatz zu Chor und Korybanten des Christentums. Der Pilgerzug ist sogar ganz sichtbar der Chor des alten Theaters.

Im Lohengrin wird das Schicksal in die Menschen gelegt. Und zwar auf christlicher Grundlage, denn Lohengrin selbst ist ein Erstgeborner des Herrn unter seinen Kindern.

Im Tannhäuser siegt das Temperament, wenigstens nimmt Wagner dafür Partei, im Lohengrin hingegen verzieht sich das innere Gewitter, und es siegt der Strahlende. Lohengrin ist ein Werk voll von Besänftigung.

In diesem Sinn ist Lohengrin sophokleisch, statisch wie eine jonische Säule. Wir sind verführt zu sagen: Tannhäuser

wurde euripideisch empfangen. Das Vorspiel zu Lohengrin ist allgemein menschlich, in steilen Lotrechten gedacht, ein Emporflug zum Göttlichen. Überhaupt Wagners Vorspiele! Der Kosmos, anthropomorph gestaltet, im Rahmen des Theaters: Tristan und Isolde. Wie kommts, daß Wagners Herz nicht in Flammen aufging, daß seine Stirn nicht von innen aus zerschmettert wurde, als er in zwei Menschen „das Paar“ darstellen konnte. In zwei Menschen der Kosmos! Durch und durch in menschlicher Vereinfachung. Aus menschlichem Überschwang die unendliche Einheit. Solche Musik enthüllt unheimliche Nacht in der Seele. Im Schatten verlorengegangener Kometen liebt sich das Paar. Hie und da wirft die Erde selbst unsagbaren Todesschatten auf Sonne und Mond. Auf den Mond! Er hat von der Erde Leben und Tod mitbekommen. Flügel des Sterbens schatten hinüber. Das Geheimnis weiß der Mensch: der Ursprung liegt im Paar.

Liebe und Tod in einem: das ist der Wille in Wagners Tristan und Isolde. Durch das Zaubertrankmotiv wird dieses Einssein weihevoll ausgedrückt. Im Vorspiel zum letzten Akt löst sich der Zauber auf (unser Vertretertum in Menschengestalt berankt Gauklerwerk). Die reinste Einheit kann alles an sich ziehn, in sich einbeziehn. Das Körperliche zerfällt, sogar Seelisches wird Flattern. Doch im Helden entsteht Kernung durch das Hoch-Ich. Auch Polarität muß da sein, sie wirkt jedoch nicht magisch, sondern streift sogar alle Magie ab, ist aber tätiger als Sonne, einnehmender als das Mondlicht auf dem Meer. Der Tod Isoldens gibt die Gewissheit unsrer Ewigkeit an. Damit ist das Leitmotiv da: es bedeutet unser Einzigstes.

Wagners Leitmotive sind in Formeln gefaßter Determinismus. Hier ist der Schöpfer der Tetralogie am verwundbarsten. Nehmen wir Siegfried: er gibt im Motiv „die Flamme“ des Helden in

ihrer Unauslöschbarkeit an. Siegfried ist uns bereits beschieden, wo ihn Brunhilde seiner Mutter Sieglinde ankündigt. Und er ist der gleiche in der Götterdämmerung nach seinem Tode. Nun wozu dann das Heldenleben? Wozu eine historische Vorführung des Heldenmäßigen? Gewiß: Siegfried hämmert sich selbst, somit sein Leitmotiv, auf Erden zurecht. Der in sich ewige Beschluß zu Siegfried tritt auf der Bühne bloß zu Tage, einerlei ob er Kind oder Greis ist. Die Musik vertritt aber diesen Vorgang nur vortragsmäßig, nicht aus einem Innersten hervorgreifend. Das feste Leitmotiv hat zuviel aneinandergekettet Genrehaftes; immer neue Szenen folgen aufeinander ohne eigentlich symphonische Beziehungen. Schließlich erleben wir, daß das unsterbliche Siegfriedmotiv sich weder entkernt hat, noch in ein Höheres einbezogen wird, sondern es bleibt in sich verkapselt in einer andern Reihe als zuvor eingehämmert, in neue Beziehungen hinein geschmiedet. Magie

hat es versetzt, dem Vorbestimmten entnommen, in die Weltwildnis eingestellt, zu den Gestirnen erhoben. Kein inneres Wunder ist geschehn. Denn das Wunderbare ist die selbstbestimmende Freiheit.

In Beethoven haben wir bereits die Richtlinien zur Freiheit. Er erschöpft alle thematischen Möglichkeiten, weil das Werk des Genies Schicksal bedeutet: und alles Schicksalartige ist in sich beschlossen, durchaus vorhanden. Das Sterbliche verfolgt freilich auch seine Linie und erlebt auf den Wanderungen durchs Ich und aus dem Ich heraus in die Welt allerlei Überraschungen, die unerschöpflich, unaussprechlich sind. Immer aber symphonisiert sich ein Ich von innen nach außen, verrankt sich mit andern Ichs, verhallt in einer selbstgewählten Gemeinschaft. Wie alles das vorenthalten ist, weiß das Genie. Wo es alles sieht, was andre wohl durchleben aber nicht wissen, erschöpft es die Gegebenheiten und füllt Lücken aus. Das ist Geschick in der Symphonie. Ihr Geistiges.

Das determinierte Leitmotiv Wagners stirbt nicht, macht aber auch niemals lebendig. Die alte Melodie gibt sich auch abgerundet, erweckt jedoch ein Echo. Siegfried im Walde erweckt keines. Sein Motiv ist geschlossen, die Stimme des Waldvogels muß einfallen. Nehmen wir hingegen den Trovatore von Verdi. Ganz augenscheinlich erweckt Manrico im Miserere das Echo von Eleonorens Stimme. Wenn dann Azucena in ihrem Sterbelied bereits die Heimat überirdisch tastet, so senken sich Traumgefilde echohaft herab zum irdischen Emporwolken ihres beheimateten Gesanges. Natürlicherweise führen wir hier ganz typische Beispiele an.

Sehr groß, im eigentlichsten Sinn des Leitmotivs geschaut, ist Siegfrieds Tod. Siegfried hat bereits sein Mythisches vollkommen vermenschlicht, ganz aus dem Deutbaren ins Deutliche hinausgetragen, sagen wir eingedeutscht. Nun ist der Augenblick gekommen, da er sich bewußt

aussprechen kann. Sowie das geschehn, ist er fällbar. Der Held darf nicht eitel werden: noch ein Schritt, und er wäre es! Da trifft ihn, den metaphysisch bereits Schuldbeladnen, menschlich noch Freien, Hagens Speer. Hagen rettet den Mythos des Helden, das determinierte Leitmotiv. Die Gefahr der Verzettelung war für Siegfried bereits durch die lockenden Rheinschwestern angekündigt. Nun sammelt sich das Siegfriedhafte gewitterartig im Totenmarsch an. Was er erzählte, setzt sich musikalisch ins Ewige um. Der Totenmarsch ist die überirdische Fortsetzung von Siegfrieds Erzählung. Die Stimme des Helden fehlt, der elementare Chor kündet jedoch den Helden durchs Orchester als unvergänglich an. Die ganze Natur ist dabei beteiligt. Dauer ist ihm beschert. Kein Schwert wird gehämmert, sondern ein Ewiger eingesetzt. Der Sieg der Flammen über das Wasser bestätigt sich. Kein Hinweggeschwemmtsein, kein Davonschwimmen mit den Flußgeburten!

Wagners Vision ist da der Edda ganz nahe. Nahe im Geiste, so daß es sich um ein noch Primäreres wie im Isländischen Gedicht begibt. Alles Spätere, samt dem Nibelungenlied, ist anekdotenhaft im Vergleich zu solcher mythischer Festigkeit. Durch den Beschluß zum Leitmotiv ist Wagner so furchtbar tief gedrungen. Das sei zu seinem höchsten Ruhm gesagt. Philosophisch, musikalisch läßt sich dagegen viel einwenden; den Determinismus ins Ewige zurückgefügt, ihn als Abbild eines Aufsichberuhenden vorgeführt zu haben, ist eine ungeheure Tat!

Wagner als großer Theaterschauer: im Rheingold bloß Götter, in der Götterdämmerung nur Menschen. Das Gegenteil der Orestie: bloß ein sehendes Weib zu Anfang, die Kassandra im Agamemnon, dann nur Götter und Göttliche in den Eumeniden. Wie viel primitiver und herrlicher ist da Wagner: Der Mensch als Charakterträger für die Götter. Der Mensch als Herrscher und Besiegter. Auch

hier ein sehendes Weib, aber zum Schlusse: Brunhilde. Zugleich die Tochter. Die Nordische. Im Christentum ists der Sohn. Aber die Nachtländer glauben an die Erde, an das Weib.

Das Leitmotiv ist ein Symbol. Alle Kunst besteht aus Symbolen, das heißt aus Stilisierungen des Daseins. Wagner hat das Leitmotiv bis auf die Spitze klärender Wirksamkeit, aufrollender Gefühlsinhaberschaft getrieben. Denn das Leitmotiv ist ein in sich Eingerundetes. Daher aber nirgends dermaßen Feuer wie bei Richard Wagner. Diese Feuereignung des Komponisten mußte ihn zum Nibelungenring bringen. Unwiderbringlich, unvertilgbar tritt es, das Feuer, das Leitmotiv, zuerst im Rheingold auf. Feuer im Fluß. Feuer in den Wolken. Feuer in der Seele: damit schmiedet Wagner den Nibelungenring, daraus schlägt er Funken, um Walhalla zu entflammen.

Die Tetralogie hat ein Riesentemperament entzüngelt, gebändigt und zum

Schlusse angesteckt. Wagner hat dabei allerdings auch ein Feuerbündel in die Hand gekriegt, um damit, wie Nietzsche sagt, aufzupeitschen. Mit dem Leitmotiv schlägt er ungeheuerlich und immer wieder auf uns ein. Große Wiederholung ist aber ein allerkünstlerischer Moment. Es heißt Eindringlichkeit des Lebens und zugleich Einpeitschung des schwer Erlebbaren. Bedeutet auch Heimgang, Heimstätte, Beruhigung, Rhythmische Wiederkehr, entspricht dem Reimprinzip. Wiederholungen gelten seit jeher.

Die Tetralogie ist ein ungestümes Viergespann: ihr stolzer Lenker Parsifal. In diesem letzten Werk gibt Wagner eine vollkommene Zusammenfassung seiner frühern Visionen. Weder ein neuer Mythos, noch ein junges Christentum ist drin enthalten. Auch keine mystische Umgeburt: sondern immer nur er: Wagner, der riesenhaft Egozentrische. Diesmal allerdings Beherrschung: urerste Organisierung des Überreifen. Wir finden

im Parsifal: die ekstatische Freude der Seele. Die Sinnenlust des Fleisches. Die heidnisch-pompöse Verzücktheit bei katholischen Riten. Des Blutes mysteriöse Verschwärmtheit. Viel Schwüles schleppt Parsifal mit. Seine Seele wird wohl oft leicht und lieblich flugbereit, aber Kundrys sinnliche Schwermütigkeit haftet ihm an. Klingsors Fleischlichkeit bleibt um ihn. Parsifal, Fallparsy, birgt in seinem Namen die gleiche Wurzel wie Phallos. Kundry, Gundriggia, trägt die Wurzel Kun, was weibgeschlechtlich ausdrückt, mit sich herum. Wir haben also nochmals das Paar. Das heroische Paar. Hier nicht anders wie bei Tristan und Isolde, bei Siegfried und Brunhilde. Allerdings, das Reinmenschliche siegt. Nicht Brunst und auch nicht Goldgier, sondern das höhere männliche Ich, das sich selbst emporgipfelt. Auch eine göttliche Klage erhebt sich im Parsifal, die in einen Hymnus auf die Erlösung ausbricht; immerhin sollte auf Siegfried Parsifal folgen:

Siegfried ist der freieste; Parsifal ist auch der Freieste. Siegfried der Unschuldige; Parsifal der reine Thor. Sie hängen polar zusammen. Siegfried freier als ein Gott. Parsifal ein Magier, der Gott handhabt, schafft, in sich hineinwandelt, der also sehr mächtig ist. Eine Art von Übermensch, immer nur egozentrisch Mensch, keine Demut! Solche Machthaberschaft ist voll von Erotik, ist sich verschenkende, befruchtende Männlichkeit. Kundry ist seine Dienenwollende. „Dienen“ schreit sie: „dienen!“ Dieses durchaus sexuelle einem Zwingenden Dienenwollen hat aber nur ganz äußerlich etwas mit der liebreichen Maria von Magdala zu tun. Denn sowohl bei Parsifal wie bei Kundry werden wir das voneinander persönlichst Getrenntsein der Beiden nicht los. Solche Wesen lieben einander nicht, sie nützen einander bloß, um sich über- oder unterstaffeln zu können. Im Christentum ists ein Aufgeben des Ichs. Ja schon in der häuslichen Liebe ist es das. Wir sollen

uns hingeben, verströmen! Parsifal und Kundry können im Grunde weder zueinander, noch weiter; weil sie am Leitmotiv haften. So kommen sie immer nur zu sich. Freilich sehr hoch oder sehr tief. Aber immer sind sie in sich selbst abgerundet. Ewige Egoisten: ihr Leben wollen sie, ihr Heil! Ihr Wille, zu herrschen oder zu dienen, ist ganz persönlich, hoffärtig. Keine Spiralen der Seele öffnen sich, um Jahrhunderte Welt zu verschlingen, keine übermenschliche Entichung, Überrichtung wettert herein. Trotz der christlichen Aufmachung nochmals der Individualismus. Kein frühlingssüßes Nazarenertum.

Wenn unsre Zukunft einen Mann, der alle Elemente des Heidnischen und Christlichen zusammenrafft, erbringen soll, so ist Parsifal bereits der „homo novus". Er ist der Mächtige, der sein Elementarstes in der Geistigkeit eingesetzt hat. Parsifal enthält neben dem herzentströmenden Glauben eines zutiefst Beseelten auch

die Unglaublichkeiten emporduftender Blumengewinde, hinaufglühender Mädchenverzücktheiten. Also keine Umbiegung des Triebhaften in uns, aber wohl eine monumentale Einbiegung des Blumigen, des Blutenden ins Gotthafte. Nicht der Sohn, sondern die Gemeinschaft der Heiligen.

SCHLUSS

INHALT

LUCIDARIUM

VORREDE 7
INTERMEZZO: GEBURT DES MUSIKDRAMAS 55
BEETHOVEN 87
DAS GEDANKLICHE DRAMA 100
WAGNER 109

*

Geschrieben in Berlin im Sommer 1916

Von Theodor Däubler sind erschienen:

DAS NORDLICHT — Ein Epos in 3 Teilen — 1910
I. Das Mittelmeer: Prolog. Hymne der Höhe. Venedig. Rom. Neapel. – II. Pan. Ein orphisches Intermezzo. – III. Sahara. Das Kataklisma. Das Ra-Drama. Der Ararat. Die indische Symphonie. Die iranische Rhapsodie. Die Apokalypse. Die Auferstehung des Fleisches. Der flammende Lavabach. Der Ararat speit. Lieder im Seelenschein. Astraler Gesang.

HESPERIEN — Eine Symphonie — 1915

WIR WOLLEN NICHT VERWEILEN
Autobiographische Fragmente 1915

DER STERNHELLE WEG — Gedichte — 1915

MIT SILBERNER SICHEL — Prosa — 1916

DAS STERNENKIND — Gedichte — 1916

HYMNE AN ITALIEN: Ode an Rom. Sang an Neapel. Sang an Amalfi. Hymne an Sizilien. Sang an Palermo. Ode an Florenz. Sang an Siena. Sang an Pisa. Sang an Volterra. Sang an Genua. Hymne an Venedig. Sang an Vicenza. Sang an Ravenna. Sang an Parma. Sang an Mailand — 1916

DER NEUE STANDPUNKT
Ein Buch über Kunst — 1916

Über Theodor Däubler ist erschienen:

CARL SCHMITT:
DÄUBLERS NORDLICHT
Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

16. Mai 9[illegible]		

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

a. / Aug. Roth.

Hinweise mit Autogr. Lpz 1921

Signatur	Stok
5 A 7177	Bü

RS	Bub	AK
	H3	Sei
	Titelaufn.	AKB
	Sei	14.6.

FK

1 Dt. Prosa 17.6 Va.

Bio K

Bild K

Autographenkat. verg. An

SWK

Sonderstandort	Signum	Ausleihe-vermerk
		Präsenz-nutzung