

H A N S P F I T Z N E R

ÜBER

MUSIKALISCHE

INSPIRATION

VIERTE, ERWEITERTE AUFLAGE

JOHANNES OERTEL · BERLIN-GRUNEWALD

J. O. 8245

ÜBER MUSIKALISCHE INSPIRATION

I.

Vom Wesen der Inspiration

Daß es eine musikalische Inspiration gibt, ist eigentlich nie ernstlich angezweifelt worden, weder von gelehrten noch ungelehrten Menschen. Die richtige Empfindung für den Unterschied zwischen einer inspirierten und einer nicht inspirierten Musik drückt sich ja naiv und wahrhaftig in dem allgemein gebrauchten und allgemein verstandenen Worte aus: „Es ist dem Komponisten etwas eingefallen“ und „es ist ihm nichts eingefallen“. Bei genialer Musik nun wird es offenbar, daß es viel natürlicher ist, an etwas Wunderbares — nämlich die „Eingebung“, die „Inspiration“ — zu glauben, als nicht daran zu glauben; daß es mindestens ein großer Umweg, meist aber eine Unmöglichkeit ist, das offensichtlich Wunderhafte

1943

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1940 by Adolph Fürstner, Berlin-Grünwald
Printed in Germany

rationalistisch erklären zu wollen, was immer nur pseudowissenschaftlich geschehen kann. In der Musik ist eben das Wunderbare das Vernünftige.

Aber es gibt immer wieder Menschen, denen diese Erkenntnis zu einfach ist, als daß sie diese sich zu eigen machen könnten. Die — leider notwendige — Auseinandersetzung mit diesen, soll für den 2. Abschnitt aufgespart bleiben.

Um eine so schwierige und geheimnisvolle Frage, wie es die musikalische Inspiration ist, deren Wirkung andererseits so offen und für jeden zugänglich am Tage liegt, mit dem nötigen Ernst zu behandeln, muß vor allem eine richtige und ausführliche Fragestellung gefunden werden, die die ganze Höhe und Tiefe unseres Themas in sich schließt. Das Problem, welches einzig der Fragestellung würdig ist, muß heißen: Wie entstehen **geniale** Kompositionen? — oder ausführlicher: Was ist das Geheimnis der Hervorbringung bleibender musikalischer Werke? Wie geht es zu, daß

aus den lumpigen zwölf Tönen der Tonleiter, aus denen die ganze Musik besteht, Tongebilde entstehen, die jahrhundertlang lebendige Kraft haben; die die Eigenschaft haben und behalten, Menschen verschiedenster Generationen auf eigentümliche Art, die nur der Musik innewohnt, zu berühren? Sei diese Berührung ein Erheitern, ein Erheben, ein Erschüttern! Wie war es möglich, daß aus denselben zwölf Tönen nicht nur lebendige Kunstgebilde einer bestimmten Art, sondern so verschiedene Tonwelten wie die Musik Beethovens, Webers, Schumanns und wie alle die musikalischen Genien heißen, entstehen konnten?

„Geheimnisvoll am lichten Tag

„läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,

*„und was sie deinem Geist nicht offenbaren
mag,*

*„das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und
mit Schrauben.“*

Ich will also nicht mit Hebeln und Schrauben an die Belichtung unserer Frage treten, sondern das schlicht aussagen, was ich selber in einem nunmehr 71jährigen Leben als Schöpfer musikalischer Werke, die jedermann zugänglich sind und offen vor aller Welt daliegen, erlebt habe; und was ich bei den Schöpfungen anderer Meister der Kunst aller Zeiten empfunden und gedacht habe.

Als erste Voraussetzung und wichtigste Wahrheit muß am Anfang unserer Untersuchung der Satz stehen, den ich in meinen Schriften Bd. II, S. 13 gesagt habe: „So wie das Wesen der Kunst in der Konzeption, so liegt das Wesen der Konzeption im Unwillkürlichen“ (= Unbewußten).

* * *

II.

Herr Bahle

Sprach ich vernünftig, wie ich's angeschaut
Erklang der Widerspruch gedoppelt laut.
(Faust II)

In meinen gesammelten Schriften*) habe ich, wie das bei Betrachtungen von Dingen der Kunst seitens eines schaffenden Musikers selbstverständlich und unvermeidlich ist, das Problem des Schaffens mehrfach und immer wieder behandelt oder gestreift. Die Stellen, wo davon die Rede ist, sind so verstreut über die drei Bände hin, daß selbst ich oft nicht weiß, wo dies oder das gleich zu finden ist; doch will ich die Schriften wenigstens, in denen das Hauptsächlichste steht, und auf die ich daher verweise, hier nennen:

a) Einleitung zu „Bühnentradiation“, Bd. I.

*) Verlag Langen-Müller, München.

b) I. Teil, „Allgemeine Betrachtung von ‚Zur Grundfrage der Operndichtung‘“, Bd. II.

c) „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz“, besonders: Vorwort zur 3. Auflage nebst Exkursen, Bd. II.

Aber auch in „Futuristengefahr“, Bd. I., steht Dahingehöriges.

Eine Theorie habe ich niemals aufgestellt, wie oft fälschlich behauptet worden ist, denn ich bin kein Mann der Wissenschaft, wohl aber ein Mann der Kunst, habe also unmittelbare, innere Erfahrung in musikalischen Fragen.

Nun wäre es ja mit meinen früheren Schriften eigentlich genug, denn das bisher Geschriebene enthält das Hauptsächlichste, was ich über jene Fragen zu sagen habe. Aber es ist nicht das erstemal in der betrachtenden Literatur, daß Schreibende, die nicht alle fünf Jahre ihre Weltanschauung wechseln, das Bedürfnis haben, das einmal Gefundene und Gesagte wieder neu zu belegen, zu bereichern und zu erweitern.

Noch eine andere Veranlassung aber hatte ich, wenn ich, unter der Überschrift „Was ist musikalische Inspiration“ im Völkischen Beobachter vom 10. Januar 1936 einen Aufsatz schrieb. Dieser bildete nämlich die notgedrungene Entgegnung auf einen Artikel der „Frankfurter Zeitung“ vom 18. September 1935 „Wie wird komponiert“, in welchem alle Erkenntnisse, die ich im Laufe eines langen kunsterfüllten Lebens, als Früchte eigener, innerer, unmittelbarer Schaffenserfahrung, und ehrlichen, klaren Denkens der Öffentlichkeit dargeboten habe — als grundfalsch hingestellt werden, und zwar in einem Ton der Achtungslosigkeit und des Belehrungsdünkels, daß ich mit vollem Recht in jener Nummer des V. B. sagen konnte, ich sei „wiederholt und betont in der Öffentlichkeit angerempelt“ worden —, was natürlich bei gewissen Leuten ein großes Geschrei über den „streitlustigen Hans Pfitzner“ zur Folge hatte.

Wer ist es nun, der so unendlich hoch über

mir und meinem direkten Einblick in künstlerisches Schaffen steht, daß er, ohne die geringste Besorgnis lächerlich zu erscheinen, Sätze schreiben kann wie z. B. folgenden*):

„Es haben sich auch ganz sonderbare Vorstellungen über die Entstehung des musikalischen Kunstwerkes herausgebildet. Typisch dafür ist eine Stelle aus dem ästhetischen Schrifttum Pfitzners...“

Wer ist also jener hohe Geist, der viel, viel besser weiß, wie Kunstwerke entstehen, als einer, dessen ganzes jetzt 71 jähriges Leben damit angefüllt war, Kunstwerke entstehen zu lassen? Das kann doch nur etwa der Geist der Musik selbst sein, der seinem Diener zuruft: „Vermiß dich nicht, in das Geheimnis deines eigenen Schaffens einzudringen. Dieses Geheimnis weiß nur ich, der Geist der Musik, dem alle Schaffenden ihre Eingebungen verdanken.“ — Nein, der Geist der Musik ist es nicht, es ist ein ca. 25 jähriger Privatdozent in Jena namens Bahle, früher Handelslehrer in Mannheim,

*) Frkf. Ztg. 18. Sept. 35.

der diese Sprache führt. Er war bis zur Auflösung der Mannheimer Handelshochschule 1933 in Mannheim Assistent am Psychologischen Institut unter Prof. Selz — (Selz schrieb u. a. „Über die Gesetze des geordneten produktiven Denkens“), dessen System er vertritt. Bahle hat als Berufsausbildung zuerst seinen Diplomkaufmann gemacht, dann sein Examen als Handelslehrer, dann seinen Dr. phil. in Würzburg.

Den Zeitungsartikeln der Jahre 1935 und 1936 sind nun dicke Bücher gefolgt, jetzt 1940 ist der große Wälzer: „Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen“ erschienen.

Es gibt jetzt mehr solcher Leute, und sie vertreten einen Geist, der heute durch die Welt geht, der schon in Anfängen, die gegenüber Bahle schüchtern zu nennen sind, bei Paul Bekker hervortrat. B. will die „Aufklärung“ in der Musik einführen. Er will, wie weiland Emil Ludwig die Menschheit dem Zauber Richard Wagners entziehen wollte und daher von „Entzaubern“ sprach, die ganze Musik schlechthin entzaubern, will ihr

das Geheimnisvolle nehmen, was ihr allein von allen Künsten von je eigentümlich war, und der ganzen Menschheit, die bisher glaubte, Musik wäre Musik, die blöden Augen öffnen. B. will der Musik die Inspiration nehmen, die doch das A und O aller Musik ist; oder ihr, dem „melodiösen Einfall“, nicht mehr als zwei, höchstens vier Takte Ausdehnung zuerkennen, so daß im dritten, spätestens fünften Takt die „zielbewußte Arbeit“ anfangt. Er will die Inspiration also rationieren wie Butter in butterarmen Zeiten; er glaubt nicht, daß es irgendwo reichlich Butter gibt, weil er nur bei armen Teufeln herumgefragt hat. Die Selbstverständlichkeit des Entstehens musikalischer Werke aus der Musik leugnet er und widerlegt angeblich diese Theorie, die er eine „autonome Schaffenstheorie“ nennt: eine Irreführung und Erschleichung, als ob das „autonome“ Komponieren eine merkwürdige Erfindung verrannter Ästhetiker wäre, und als ob sich die Abhängigkeit von irgend etwas anderem als

der Musik beim Entstehen musikalischer Werke von selbst verständel!

Als ich damals die von mir als falsch und bedenklich erkannten Paul Bekkerschen Auffassungen und Ausdeutungen Beethovenscher Werke angriff, eben weil sie mir gar nicht von Musik als solcher zu handeln schienen, sondern durch das Hineinspielenlassen anderer Künste und außermusikalischer Werte von dem Verständnis der eigentlichen Sprache der Musik weitab führten, sprach ich von dem „Herausjonglieren der Musik aus der Musik“ und nannte das ganze Verfahren „ein Verwesungssymptom“. Aber das alles war harmlos und ehrlich gegenüber den Auslassungen des B.

Noch ein großer Unterschied, und zwar zwischen der persönlichen Seite meines damaligen Streitfalles mit Paul Bekker und dem aufgezwungenen Befassen mit B. ist folgender:

Damals, in dem Falle Bekker, war ich der Angreifende; wenigstens formell. Es war die

Verteidigung einer Sache in Form von Angriff. Damals glaubte ich, die antimusikalische, materialistische Weltanschauung bekämpfen zu müssen, die ich gleichsetzte mit dem zersetzenden, jüdisch-internationalen Geist, der die Welt beherrschte. Dies muß jedoch ein Irrtum gewesen sein, denn heute erhebt diese Richtung ihre Stimme noch viel lauter und dreister, und zwar in derselben Zeitung, an der damals Paul Bekker Mitarbeiter war, nämlich der Frankfurter Zeitung, trotzdem inzwischen wenigstens politisch mit diesem Geist aufgeräumt worden ist, den ich damals künstlerisch, und wie ich glauben darf, mit Erfolg bekämpfte. Heute aber kann ich in bezug auf Paul Bekker sagen: „Sein Tod grämt mich doch schier, da viel üblere Schächer unerschlagen noch leben.“

Unter wissenschaftlicher Flagge wird jetzt von einem musikalischen Laien (Bildungsgang siehe oben) die musikalische Welt dahin belehrt, daß inspirierte Musik sozusagen ein „Märchen“ sei. Ich werde, auf der Höhe

meines Lebens und meiner Einsicht in künstlerische Dinge vom jungen Herrn B. mit überlegener Forschermiene als „psychologisch ungeschulter“ Mensch und Märchen-erzähler abgewiesen, in Fragen der Entstehung von Kunstwerken mitzureden. Aber nicht genug damit, B. zieht mich außerdem der Unehrllichkeit, und zwar auf Grund von folgendem: In der erwähnten Septembernummer der Frankfurter Zeitung schreibt er, daß es notwendig war, eine „neue Forschungsmethode“ zu finden und fährt fort: „Der einzig gangbare Weg scheint mir, die Komponisten in unmittelbarem Anschluß an die Entstehung eines bestimmten Werkes über ihre Arbeitsweise berichten zu lassen und zu befragen. Als Ausgangspunkt diente mir ein auf natürliche Bedingungen gestelltes Fernexperiment, indem ich über dreißig Komponisten verschiedener Länder acht Gedichte zusandte mit der Bitte, gelegentlich eines derselben zu vertonen und dabei an Hand einer Anleitung zur Selbstbeobachtung und eines Fragebogens alle

schaffenspsychologischen Vorgänge zu beschreiben.“

In meiner Entgegnung vom 10. Januar 1936 im V. B. „Was ist musikalische Inspiration?“ schrieb ich: „Nun, Herr B. muß es ja wissen, denn er hat herumgefragt bei den ‚Bedeutendsten‘ unserer Zeit, und er rückt dem Problem mit gewaltig wissenschaftlichem Geschütz auf den Leib, mit ‚Forschungsmethode‘ und ‚Fernexperiment‘.“ Daraufhin läßt B. in der Frankfurter Zeitung vom 4. Februar 1936 drucken: „Wenn ich bei der Erforschung des musikalischen Schaffensprozesses bei den dreißig Komponisten verschiedener Länder nicht nur ‚herumfragte‘ — wie Pfitzner meine Methode trotz ihrer genauen Kenntnis bewußt entstellt —, sondern ihnen Texte vorlegte, die sie vertonten“ usw.

Also: Weil ich nicht ausdrücklich noch hinzufügte, daß die von B. ausgefragten 30 Komponisten auch noch eines von acht Gedichten vertonen sollten, was in meinen Augen die Komik seiner „For-

schungsmethode“ (lies Ausforschungsmethode) noch erhöht hatte, werde ich verdächtigt, eine „bewußte Entstellung“ begangen zu haben. Es ist die alte Geschichte: Wenn jemand sich über den Gegner ärgert, weil er gegen dessen Gründe nicht ankann und fühlt, daß er geistig und sachlich unterliegen muß, so wird unbedenklich die Moral des Gegners angegriffen. Es ist wohl sicherlich kein Zufall, daß in derselben Zeitung, also immer in der Frankfurter, während der Kriegsjahre von einem jüdischen Professor der Mathematik niemand anders als Arthur Schopenhauer der Unehrlichkeit bezichtigt wurde. Ich befinde mich also in guter Gesellschaft. Schopenhauer, ohne Zweifel einer der Menschen, die ihr ganzes Leben lang nur der Wahrheit auf jede Weise und bis aufs äußerste gedient haben, soll etwas wider besseres Wissen behauptet haben, nur weil er der Mathematik in seinem philosophischen System nicht die sublime Stellung angewiesen hat, die der Herr Mathematikprofessor für seine Wissenschaft in Anspruch

nehmen möchte. Daß es aber umgekehrt mit der Wahrheitsliebe von B. übel bestellt ist, beweise ich jetzt: Meinen Artikel „Was ist musikalische Inspiration?“ vom 10. Januar 1936 im V. B. schließe ich mit den aus meinen Schriften*) zitierten Worten: „Und überhaupt, wenn gewisse Leute mich über Inspiration belehren wollen, kommt es mir vor, als wenn der Lazarettgehilfe der Wöchnerin erzählen will, wie das Kinderkriegen tut.“ Darauf B. in der Frankfurter Zeitung vom 4. Februar 1936 (nachdem er diese meine Worte wiederum anführt): „Wenn ich Pfitzner auf dieser primitiven Stufe des Denkens widerlegen wollte, so dürfte ich als Psychologe — an Stelle des ‚Lazarettgehilfen‘ immerhin den Arzt in diesem Vergleich einsetzen — den Arzt, der bekanntlich mehr über den Vorgang der Geburt weiß, als die Wöchnerin.“ — Hier haben wir eine bewußte Entstellung in der stärksten Form. Ich sagte: „Wie das Kinderkriegen tut“,

*) Bd. II, S. 130.

also, was die Wöchnerin dabei für Empfindungen, Schmerzen oder Wonnen hat und spreche nicht von dem Wissen über den Vorgang der Geburt. Man wird aus dieser meiner Schrift zur Genüge entnehmen, daß ich nicht sehr viel von der Urteilskraft des B. halte. Aber sooo dumm ist kein Mensch mit normalem Verstand, geschweige denn ein Forscher, daß er dieses nicht unterscheiden kann: Das Wissen um den physiologischen Vorgang und die am eigenen Leib empfundenen Schmerzen... oder sollte es doch...

Ich habe noch nicht erlebt, daß ein Mensch zwischen 20 und 30 Jahren, der noch nichts geleistet hat, einen mit Ehren genannten Mann zwischen 60 und 70 in gröblichster, nach Form und Inhalt gleich indiskutabler Weise öffentlich angreift.

Wenn nun aber wirklich B. Recht hat, und es eine musikalische Inspiration eigentlich gar nicht gibt, sich also die begnadeten Komponisten aller Zeiten und Völker von je bloß eingebildet haben, ihre Meisterwerke

seien in glücklicher Stunde konzipiert und ihre schönsten Themen und Melodien seien ihnen eingefallen — und in Wirklichkeit seien diese stramm und zielbewußt erarbeitet —, dann bleibt mir nichts anderes übrig, als den I. Akt meines „Palestrina“ vollständig umzuarbeiten. Denn der Schluß dieses Aktes ist ja nichts anderes, als die Verherrlichung, die dichterische Sinnfälligmachung desjenigen Vorganges, der jedem berufen und auserwählt Schaffenden von innen her wohlbekannt ist, und den jeder in das Reich der Kunst irgendwie Gehörige, also auch jeder bloß Aufnehmende, wenigstens ahnen kann, indem geniale Werke der Kunst in einer Weise sein Innerstes berühren, wie es bloße „Arbeit“ nie und nimmer leisten kann und wäre sie noch so tüchtig. Ich muß dann also darauf verzichten, meinem Helden durch Engelstimmen seine Messe „einhauchen“ — „zuflüstern“, also ihn „inspirieren“ zu lassen. Sondern er gewinnt seine Erleuchtung, indem er bei den neun Meistern eine Umfrage hält, wie kom-

poniert wird; und damit mir nicht wieder der schmerzliche Vorwurf der bewußten Schwindelei gemacht wird, bekommt jeder der neun Meister acht Gedichte zu „vertönen“.

Der erste Artikel in der Frankfurter Zeitung, der zum ersten Male das von mir hier behandelte Thema anschlug, war von B. überschrieben: „Wie wird komponiert?“ In dieser Fragestellung liegt schon die ganze schnöde Achtungslosigkeit gegenüber dem gewaltigen Thema. Es erinnert an: „Wie wird Seife fabriziert?“, „Wie wird gekocht?“ Wie die Fragestellung lauten muß, haben wir schon im ersten Abschnitt gehört.

Aber die Fragestellung: „Wie wird komponiert“ ist nicht etwa eine harmlose Entgleisung, sondern soll etwas Bestimmtes bedeuten; soll eine bewußte Ernüchterung alles Hohen in der Kunst sein, deren Gebiet doch jede Nüchternheit ausschließt. Soll soviel heißen wie: „Was ihr Unwissenden, gläubig kindlich Zurückgebliebenen bis jetzt für ein hehres Geheimnis gehalten habt: die

Emanation des Genius, das decken wir mit unserer modernen ‚Forschung‘ (lies ‚Umfrage‘) vor euren Augen auf. Wir zeigen euch, wie’s gemacht wird. Wir wissen wie komponiert wird; man kann hinter alles kommen.“ Wenn von „Forschung“ die Rede ist, und zwar von einer, die einen großen Komponisten darüber belehren soll, wie „komponiert“ wird, so stelle ich mir vor, daß etwa die wissenschaftlichen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts angewandt werden, um in einem Experiment ohnegleichen die Erfahrungen, die der schaffende Künstler in innerer Geistesschau an sich selbst gemacht, zu überbieten und zu vervollkommen. Also daß vielleicht der „Forscher“ das Gehirn Richard Wagners sezirt und aus den Windungen festgestellt, wie der Schöpfer des „Tristan“ zu dieser Konzeption gekommen ist; oder daß es dem Forscher gelungen ist, die Zirbeldrüse Beethovens zu photographieren und somit einen Blick direkt in die Seele Beethovens getan hat. Aber, wenn ich von den über 30 kompo-

nierenden Zeitgenossen höre, die Herr B. abgefragt hat, um für seine Theorien zu werben, so steigt vor mir das von Falstaff geworbene Rekrutenheer auf — Bullenkalb, Schwächlich, Schatte, Schimmelig und Warze — und ich muß lachen — — —.

Wenn man sich einer vorgefaßten Meinung, einer idée fixe verschrieben hat, so ist es nicht schwer, Belege, Pseudobeweise für diese zu bringen, und es steht bei den Aufnehmenden, nicht darauf hineinzufallen. So steht man bei der Deutung mancher Briefstellen durch B. vor der Frage: ist es wirklich nur Unverstand, Mißverständnis oder ist es bewußtes Andersdeuten? B. zitiert eine Stelle aus einem mir übrigens nicht bekannten Briefe von Schumann (Frankfurter Zeitung vom 18. September 1935): „Der Komponist glaube nur, daß, wenn die Phantasie nicht ausreicht, der Verstand noch Erstaunliches zuwege bringen kann“. Für jeden unbefangenen Leser von gesundem Menschenverstand und normaler Gehirn-tätigkeit, beweist doch diese Stelle genau das

Gegenteil von dem, was B. beweisen will. Außer der Phantasie — dem unbewußten Element — kann noch der Verstand — das bewußte Element — allerhand leisten. Also: Das Unbewußte ist die Hauptsache, das Primäre, das Wesentliche, aber außerdem soll man nicht unterschätzen, was immerhin noch der bewußte Teil, der Verstand, leisten kann.

Noch viel tollere Sprünge macht die Auslegungskunst des B. in bezug auf einen Brief C. M. v. Webers über den Freischütz. Sie steht auf S. 198 seines Buches. Hier schreibt Weber deutlich und unmißverständlich, welche Klangfarben des Orchesters er für gewisse unheimliche Partien des Freischütz wählen wollte; offenbar noch ehe er die thematischen Einfälle hatte. Ich kann den ganzen Brief natürlich nicht in extenso wiedergeben. Der interessierte Leser möge dort nachsehen. Die Hauptstelle ist: „An diese ‚finsternen Mächte‘ müßte ich die Hörer so oft wie möglich durch Klang und Melodie erinnern. Ich habe lange gesonnen und ge-

dacht, welcher der rechte Hauptklang für das Unheimliche sein möchte. Natürlich müßte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen, Bässe etc.“ Kein Wort davon, daß ihm durch das lange Sinnen und Nachdenken auch nur eine einzige Melodie eingefallen sei von den vielen, herrlichen, düsteren und heiteren, von denen der Freischütz lebt. Sondern nur von „Klangfarben“, Bässen etc., also der Instrumentierung und was sich jeder vorstellen kann, ist die Rede, und dennoch fährt Herr B. fort: „Aus diesem Bericht entnehmen wir, daß Weber gerade eine der originellsten Partien seiner Oper dadurch gefunden hat, daß er sie lange geistig vorbereitete, indem er sie zuerst abstrakt vorwegnahm usw. . . .“ Hier greift man sich wirklich an den Kopf und fragt sich: ist es wirklich möglich, daß ein Mensch mit halbwegs gesunden Sinnen, solche Fehlschlüsse machen kann? Hier ist gar nichts „abstrakt vorweggenommen“, sondern ein genialer Komponist hat ein fertiges Textbuch in der

Hand, welches ihn ungeheuer anregt; natürlich befaßt er sich Tag und Nacht und wo er geht und steht mit dem Gedanken an die Komposition. Das Textbuch ist das Gegebene, der Musik Vorangehende. Daraus den Schluß ziehen zu wollen, daß auch absolute Musik — wie B. tausendmal behauptet — durch „Vorformen“ und andere „abstrakte Vorwegnahmen“ hervorgebracht werden kann, ist charakteristisch für die dunkle Beweisführung des B. „Was ich gern beweisen möchte“ pflegte unser Mathematiklehrer zu sagen, wenn Mathematikschüler bei dem Versuch, einen Lehrsatz zu beweisen, Voraussetzung und Beweis durcheinanderbrachten.

Ganz anders, und wirklich ein Licht werfend auf die Art, wie die Komposition des „Freischütz“ zustande kam, klingt eine andere Briefstelle, auf die der Sohn Webers, Max Maria, in seiner Biographie hinweist*): „Am 3. März kam Weber, der darnach trachtete, den schönen ‚Freischützen‘, an dem

*) Bd. II, S. 68.

er sich mehr und mehr erwärmte, und aus dem ihm, wie er sagte, die Melodien ordentlich entgegenquollen ...“ Hier ist natürlich (wie die Fortsetzung der Stelle auch deutlich ergibt) das Textbuch gemeint, aus dem ihm die Melodien entgegenquollen. Daß ihm mehr als zwei oder höchstens vier Takte entgegengequollen sind, braucht wohl nicht erst unter Beweis gestellt zu werden.

Der geborene Komponist hat Einfälle, weil er ein zum Komponieren Geborener ist.

Nicht: weil der und jener komponieren will und er sich drum müht, stellen sich Einfälle ein.

Was B. gern beweisen möchte.

„Mancher lernt's nie“, sagte unser Mathematiklehrer.

Bei den Briefen von Weber und Schumann könnte B. immerhin noch streiten und behaupten, die beiden Meister, die sich ja jetzt nicht mehr dazu äußern können, weil sie tot sind, hätten es doch in seinem Sinne gemeint. Das kann er aber nicht bei einem, der

noch lebt, und so komme ich auf einen Brief von mir, der in meiner Biographie von Abendroth auf S. 160—162 abgedruckt ist; ein langer und bedeutsamer Brief, der sich fast über drei große Druckseiten erstreckt. Hier reißt (auf S. 49 und 50 seines Buches), um seine Theorie zu beweisen, B. eine kleine Stelle willkürlich heraus und versucht ihr einen Sinn zu geben, der barer Unsinn ist. Ich bitte den interessierten Leser den Brief bei Abendroth ganz zu lesen, dann wird er finden, daß sein Inhalt der ist, daß ich dem Levin, der mich veranlassen wollte, eine neue Oper in bestimmtem Stile zu schreiben, damit ich endlich einen billigen Erfolg erringe, also Kompromisse machen sollte, in sehr ernster Form zu verstehen gebe, daß ich für so etwas nicht zu haben sei und selbst wenn ich „wollte“, es nicht fertig brächte, weil ich nur auf meine Art schreiben kann und anders weder kann noch will. Im Verfolg des Gedankens heißt es nun (auf S. 160 unten): „... daß das, was in mir komponiert, anderen Gesetzen unterworfen ist, als

mir von außen vorgeschrieben werden können; daß es hieße, mich selbst zu verlieren, wenn ich mich im geringsten irre machen ließe...“ Dann heißt es weiter, oben auf S. 161: „Glaubst Du denn nicht, daß in mir der Wunsch, ein neues großes Werk und noch viele, viele andere zu schreiben nicht zehnmal größer ist, als er in dem besten meiner Freunde sein kann? Die Sorge um die ungeborenen Werke müßt Ihr mir überlassen — übernehmt Ihr die um die geborenen!“ Hier ist also sonnenklar, und ich, Hans Pfitzner, der noch lebt, erkläre, daß dieses nicht anders gemeint ist und gemeint sein kann, als — trivial ausgedrückt: — „wenn Du mir helfen willst, so sieh zu, daß aufgeführt wird, was ich schon geschrieben habe; für das neu zu Schreibende zu sorgen ist meine Sache.“ Aus diesem Brief nimmt B. nun die Stelle, wo das Wort „Wunsch“ vorkommt und belegt damit eine an den Haaren herbeigezogene Theorie, mit der ich nicht das geringste zu tun habe.

Überhaupt ist es mit den Theorien des B. eine eigentümliche Sache.

In meinen Schriften (Bd. 2, S. 22) habe ich gesagt, daß die Entstehung eines musikalischen Werkes vom Einzelnen ins Ganze ginge (was schon in dem Worte komponieren = zusammensetzen liege), also von dem „musikalischen Einfall“, dem „Motiv“ oder wie man die „kleine Einheit“ sonst benennen will, ausgeht. Während ein dichterisches Werk vom Ganzen ins Einzelne gehe, was schon in dem Wort dichten = verdichten liege. Daß man, um den Inhalt eines musikalischen Werkes gefragt, nichts anderes tun könne als ein musikalisches Thema angeben (das Einzelne), während man, um den Inhalt einer Dichtung gefragt, nichts anderes tun könne, als, so gut es geht, versuchen zu erzählen, was drin vorkommt (das Ganze). Ich habe das zum Schluß formuliert mit den Worten: „Der musikalische Gedanke ist gegenwärtig, der dichterische Gedanke ist allgegenwärtig.“

Dies ist nicht etwa, wie der unbefangene,

urteilsfähige Leser sofort zugeben wird, eine aufgestellte neue Theorie, sondern nur die — wie ich glaube — glückliche Formulierung einer selbstverständlichen Wahrheit, die man entweder kapiert hat oder nicht kapiert hat. Und ich glaube, sie ist leicht zu kapiieren, und jedermann kann sich jederzeit durch Beispiele überzeugen. Und wenn man sie einmal kapiert hat, kann man sie nicht mehr bestreiten noch bezweifeln. B. hat sie offenbar nicht kapiert, denn er bestreitet sie. Und zwar auf Grund seiner unvorstellbaren Theorien mit den „abstrakten Vorwegnahmen“ und den „musikalischen Vorformen“; aber selbst wenn ich diese bei absoluter Musik unvorstellbaren Theorien anerkennen wollte, so wäre es dennoch nicht möglich, den „Inhalt“, das „Thema“ eines musikalischen Werkes anders anzudeuten, als daß man das musikalische Thema angibt, welches greifbar vorliegt — denn wie will man etwas anderes andeuten und welches andere? Etwa die „abstrakten Vorwegnahmen“? Dieselbe unvorstellbare Theorie

verleitet ihn einmal (auf S. 246 seines Buches) zu dem Wortgebilde „reproduktives Improvisieren“. Was ist das . . .? Das ist doch soviel wie „das Neuproduzieren des schon produzierten Produktes“. „Mancher lernt's nie“, sagte unser Mathematiklehrer.

In der Nummer der Frankfurter Zeitung, in welcher er die Aussagen von allerlei sehr berühmten und sehr unberühmten Komponisten gegen mich ausspielt, zitiert B. auch eine Stelle aus einem Briefe Max Regers, wo er sagt, er wolle nichts vom Genius hören, sondern sei sehr für „stramme Arbeit“. Nun, ich kenne meinen Max Reger gut, ich war Duzfreund von ihm und habe seine Art und Weise aus persönlichem Umgange mit-erlebt. Ich kann mir wohl denken, daß bei seiner schlichten, bajuvarischen Wesensart es ihm höchst unangenehm zu hören war, wenn man ihm vom „Genius“ sprach, wohl gar ihm ins Gesicht von seinem eigenen Genius ihm etwas vorschwärmen wollte. Da ist es nur natürlich, wenn er in seinem Brief etwa antwortet: „Setz' di auf d' Hosen und

schaff'!“ Aber ich kann noch mit einer anderen Briefstelle Max Regers, die etwas anders lautet, aufwarten. Sie steht in seinem Brief an Emil Krause vom Jahre 1900 (Reger-Biographie von Fritz Stein, S. 93): „Glauben Sie mir, ein Einfall ist mir lieber als hunderttausend Tonnen musikalische Arbeit!“

Und so wäre ich mit B. fertig und beginne mitzuteilen, was ich über den musikalischen Schaffensvorgang und die musikalische Inspiration zu sagen habe, nach dem, was ich aus meinen tieferen Erfahrungen, meinen Beobachtungen und meinem Denken über diese Fragen auszusagen weiß. Wenn ich dennoch im einzelnen die in der genannten Zeitung und dem genannten Buche vorkommenden Behauptungen zum Ausgangspunkt meiner Formulierungen mache, so geschieht dies nur zu meiner Erleichterung: indem sie mir sozusagen als Stichworte dienen.

Denn an Hand jener Auslassungen gewinnen wir erfreuliche Resultate für die Er-

kenntnis musikalischer Schöpfung, indem wir uns das Gegenteil von dem, was behauptet wird, zu eigen machen. So wird der „gedoppelt laute Widerspruch“ uns fruchtbar sein.

* * *

III.

Das Reich des Unbewußten: Der Schoß der Inspiration

Wer je unmittelbar einen Blick in das Reich des genialen musikalischen Schaffens getan hat, der weiß, daß ohne eine Art Wunder kein wahrhaftes, bleibendes Kunstwerk entstehen kann. Und dieses Wunder heißt Inspiration. Was ist musikalische Inspiration?

Ich stelle diese Frage im vollen Bewußtsein der Einsicht, daß sie nicht eigentlich beantwortet, sondern nur belichtet werden kann: aber ich wüßte nichts, worüber ich sicherer aussagen könnte, als über meine inneren musikalischen Erlebnisse. Sicherer als über fast alles Menschliche und sonst dem Leben angehörige; denn hier im äußeren Leben steht dem Irrtum ein weites Feld offen. Die Erinnerung kann trügen. Lebens-

bilder verblassen und stellen sich anders dar als früher, weil die Zeit einen selber modelt. Aber die glücklichen Stunden des Konzipierens und Schaffens, die sind ewig lebendig und ihr Niederschlag ist ja auch aufbewahrt in den Werken, der Nachprüfung jederzeit bereitstehend. Und läge er nicht vor, so wäre doch anzunehmen, daß die Erinnerung an die Momente der Entstehung eines gelungenen Werkes völlig stichhalten würde, denn das Glücksgefühl solcher Momente ist ja wesentlich das gleiche, in welches Lebensalter sie auch fallen mögen.

Wenn es in einem schönen Gedicht von Wilhelm Busch heißt:

*„Denn die Summe unsres Lebens
sind die Stunden, wo wir lieben.“*

so heißt es bei dem zum Schaffen Berufenen:

*„Denn die Summe unsres Lebens
sind die Stunden, wo wir schaffen.“*

So zeigt es sich auch an den vorliegenden Kompositionen meiner Hand, daß, bei den besten Einfällen — alle künstlerische Entwicklung des Schaffenden zugegeben und

eingerechnet — die Zeit keine Rolle zu spielen scheint und auf einer gewissen Höhe der Wert der Musik gleichsam ununterschieden ist. Was ich meine, zeigt sich dem zur Einsicht Befähigten, wenn er sich Einfallsmusik vergegenwärtigt aus verschiedenen Zeiten meines Lebens. Ich greife willkürlich heraus: Aus meinem siebenzehnten Lebensjahr etwa ein ganzes Lied wie „Verrat“, op. 2, Nr. 7 (man spiele es einmal ohne Singstimme und Worte als Klavierstück von der ersten zur letzten Note, 56 Takte). Aus meinen Jahren etwa um dreißig herum den ganzen ersten Chor aus der „Rose vom Liebesgarten“ „eia hileya“ (109 Takte vom ersten Einsatz der Singstimmen bis zum thematischen Schluß D-dur). Aus meinen vierziger Jahren irgendein großes Thema aus dem „Palestrina“, etwa erstes Konzilthema d-moll, dreizehn Takte, und aus meinem fünfundsechzigsten Jahr das erste Thema meines Cellokonzertes, op. 42, neunzehn Takte. Hier ist bei aller merkbaren Verschiedenheit der Tonsprache ein Ge-

meinsames vorhanden, welches sich hauptsächlich in der „Nahtlosigkeit“ offenbart, in der völligen Ausscheidung des reflektierenden Verstandes, durch die sich diese Tongebilde als aus einem Stück, aus einem Guß geformt erkennen lassen. „Reifen“ ist ein zeitlicher Begriff, der bei überzeitlichen Dingen ausscheidet.

Hier habe ich von meiner eigenen Musik als Beispiel einer inspirierten gesprochen und mich damit vielleicht dem Vorwurf des Selbstlobes ausgesetzt. Ich könnte kurz und gut mit Goethe sagen „Selbstlob, nur dem Neide stinkt“ (Buch Suleika). Aber ich will jenem Gedanken auf breiterer Grundlage begegnen und sage: Auf die Gefahr hin, als „unbescheiden“ zu gelten, aussage ich über mich und meine Musik, also über mein innerstes Leben, weil es einem Menschen meiner Art mehr ziemt, der allgemeinen Erkenntnisdienlich zu sein, als sich durch die bekannte „Bescheidenheit“ beliebt zu machen, hinter der sich meist Heuchelei und Feigheit birgt — oder aber um so größere Anmaßung.

Schade, daß nicht von jedem der alten Meister unzweideutige Äußerungen über ihre Eingebungen vorliegen; denn wir werden gleich sehen, in welcher Weise verewigte Meister wie Beethoven, Weber, Schumann, die jetzt nicht mehr ihren irdischen Mund aufmachen können, für Theorien in Anspruch genommen werden, wie solche, daß Inspiration nur zwei bis vier Takte vorhält und dann die „bewußte Arbeit“ einsetzt. Daß jene Meister der Musik nichts oder (meines Wissens) wenigstens nichts Greifbares, Eingehendes über ihr Schaffen, über ihrer „eigenen Brust geheime, tiefe Wunder“ hinterlassen haben, ist nur zu leicht zu begreifen. Man spricht eben nicht gern über sein Heiligstes vor aller Welt. Und ich gestehe, daß es mich eine große Überwindung kostet, dies hier (wenn auch nur so kurz wie möglich) zu tun, und es als ein Opfer ansehe, welches ich der Erkenntnis und der Wahrheit bringe. Aber ich muß den unerfreulichen Kampf heute mehr als je vorher durchführen, zumal mein Name immerfort

gemäßbraucht und in den Streit der Meinungen geschleudert wird.

Es ist mehr als ein bloßer Vergleich, es ist buchstäblich wahr, wenn ich sage: das Warten der Inspiration in der Welt des Geistes leugnen, heißt: die Lebenskraft leugnen in der Welt der Körper. Sie ist der Atem Gottes, und ohne ihn kann da wie dort kein Leben entstehen.

Ich habe gesagt (Bd. II, S. 13 meiner Ges. Schriften): „So wie das Wesen der Kunst in der Konzeption, so liegt das Wesen der Konzeption im Unwillkürlichen“ (= Unbewußten) und Bd. II, S. 230: „Die Inspiration ist das Wesen der schöpferischen Kunst.“ Ich bin überzeugt, daß jeder wirklich schöpferische Mensch, also jeder wahrhafte Philosoph, Komponist oder Dichter das Unbewußte als das eigentlich Schaffende im Künstler ansieht und lasse einige Bekenntnisse folgen:

1. Der Philosoph, Arzt und Dichter Ernst von Feuchtersleben sagt (Aphorismen): „Wo die Natur am innigsten wirken will, da

zieht sie sich ins Verborgene zurück. Den Samen entrückt sie dem Licht, das Weizenkorn begräbt sie in die Erde, daß es dort keime; den Leib des Menschen erneut sie im nächtlichen Schlaf. Aus der Tiefe seines Geistes schafft sie geistiges Leben.“

Von Goethe seien zwei Stellen angeführt.

2a) (Zahme Xenien 3):

*„All' unser redlichstes Bemüh'n
Glückt nur im unbewußten Momente;
Wie möchte denn die Rose blüh'n,
Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkannte.“*

2b) Sein letztes Gespräch mit Eckermann am 11. März 1832: „Wenn man die Leute reden hört“, sagte Goethe, „so sollte man fast glauben, sie seien der Meinung, Gott habe sich seit jener alten Zeit ganz in die Stille zurückgezogen und der Mensch wäre jetzt ganz auf eigene Füße gestellt und müsse sehen, wie er ohne Gott und sein tägliches, unsichtbares Anhauchen zurechtkomme. In religiösen und moralischen Dingen gibt man noch allenfalls eine göttliche Einwirkung zu, allein in

Dingen der Wissenschaft und Künste glaubt man, es sei lauter Irdisches und nichts weiter als ein Produkt rein menschlicher Kräfte. Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raffael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse. Ich weiß recht wohl, daß diese drei Edlen keineswegs die einzigen sind, und daß in allen Gebieten der Kunst eine Unzahl trefflicher Geister gewirkt hat, die vollkommen so Gutes hervorgebracht als jene Genannten. Allein, waren sie so groß als jene, so überragten sie die gewöhnliche Menschenatur in eben dem Verhältnis und waren ebensogut gottbegabt als jene.“

So spricht eben jemand, der das Schöpfungswunder in sich selber kennt.

3. Schopenhauer (Parerga und Paralipomena „Über sich selbst“): „Unter meinen Händen und vielmehr in meinem Geiste erwächst ein Werk... Das Werk wächst, konkretisiert allmählich und langsam, wie

das Kind im Mutterleibe: ich weiß nicht, was zuerst und was zuletzt entstanden ist, wie beim Kind im Mutterleibe. Ich werde ein Glied, ein Gefäß, einen Teil nach dem andern gewahr, d. h. ich schreibe auf, unbekümmert, wie es zum ganzen passen wird: denn ich weiß, es ist alles aus einem Grund entsprungen. So entsteht ein organisches Ganzes und nur ein solches kann leben.

Ich, der ich hier sitze, und den meine Freunde kennen, begreife das Entstehen des Werkes nicht, wie die Mutter nicht das des Kindes im Leibe begreift. Ich seh' es an und spreche wie die Mutter: Ich bin mit Frucht gesegnet.“

... Das ist ein wahres Hohelied auf das Unbewußte! Und es darf das Folgende nicht aus dem Auge gelassen werden: in welcher höheren Geistestätigkeit wäre das klare, scharfe, bewußte Denken unentbehrlicher als in der Philosophie? (Natürlich ist hier eine systembildende, auf wissenschaftlicher Grundlage gemeint, nicht eine aphoristisch-dichtende.) Wenn hier trotzdem der klarste

aller Denker dem Unbewußten einen solchen Platz einräumt, ihm eine solche Rolle zuweist, daß er sein tief durchdachtes, in letzte Metaphysik greifendes Werk vergleicht mit einem animalischen Entstehen, so liegt hier auch die Erkenntnis vor, daß das Unbewußte der Urgrund aller schöpferischen Kraft ist, wenn auch erst die Durchdringung von diesem und der klar bewußten, angestregten Verstandesarbeit das endgültige, ausgereifte, vollgliedrige Geisteswerk, Kunstwerk zutage fördert. Diese Durchdringung hat er an einer anderen Stelle einmal direkt beschrieben (Neue Paralipomena „Über sich selbst“, Grisebach § 657): „Mein Kniff ist, das lebhafteste Anschauen oder das tiefste Empfinden, wann es die gute Stunde herbeigeführt hat, plötzlich und im selben Moment mit der kältesten, abstrakten Reflexion zu übergießen und es dadurch erstarrt aufzubewahren. Also ein hoher Grad von Besonnenheit.“

Und so grundverschieden in der Philosophie und in der Musik auch diese beiden

Mächte geartet und verteilt sind: hier, im glücklichen Einfall, der das Fruchtbringende, Werkenthaltende mit verheißender Sicherheit empfinden läßt, sind Philosoph und Komponist gleichsam ununterschieden und trennen sich erst wieder bei der eigentlichen „Arbeit“, um die verschiedensten Menschen zu werden.

In Ibsens „Kronprätendenten“, Akt 4, Auftritt 7, findet sich folgende Stelle in dem Gespräch des König Skule mit dem Skalden Jatgejr:

Jatgejr: Ich sehe wohl, es ist mit den Gedanken des Königs, wie mit denen des Skalden. Wenn ringsum Nacht und Stille, fliegen sie am höchsten und gedeihen am besten.

Skule: So ergeht es auch dem Skalden?

Jatgejr: Ja, Herr, kein Lied wird bei Tageslicht geboren; wohl kann man es im Sonnenschein aufzeichnen, aber gedichtet wird es in der Stille der Nacht.

Ich fahre fort mit Zitaten und wähle eine Stelle aus meinem „Palestrina“, welche

zeigt, wie tief ich von je durchdrungen war von der schöpferischen Macht des Unbewußten.

Palestrina spricht zu den abgeschiedenen Meistern:

4. *„Ihr lebtet stark in einer starken Zeit,
Die dunkel noch im Unbewußtsein lag,
Als wie ein Korn in Mutter-Erde-Schoß.
Doch des Bewußtseins Licht, das tödlich
grelle,
das störend aufsteigt wie der freche Tag,
Ist Feind dem süßen Traumgewirk, dem
Künsteschaffen.
Der Stärkste streckt vor solcher Macht die
Waffen“*

5. „Die schöpferische Macht des Unbewußten“, so heißt geradezu ein Buch, welches ich jedem für dieses Gebiet Interessierten zu lesen empfehle, von Dr. Otto Kankeleit (Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1933).

6. Um die Reihe der Beispiele, die man natürlich verzehnfachen könnte, einmal abzuschließen, sei an die Abhandlung von

Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“ erinnert, in der ebenso lakonisch wie erschütternd die Unzulänglichkeit des ganzen Reiches der „Reflexion“, der „Erkenntnis“, also des „Bewußten“ aufgedeckt wird, von welchen Dingen nur der Gliedermann nicht gestört wird, weil er gar kein Bewußtsein hat; oder der Gott, weil er unendliches Bewußtsein hat. Zwischen beiden liegt das Reich der Unvollkommenheit. An beiden Polen, dem Nichtbewußtsein und dem Überbewußtsein, wohnt — die Grazie — weitester Begriff . . .

Ein Phänomen, welches der Musik allein vorbehalten ist, beweist — vielleicht schlagender als sonst etwas — die ungeheure Rolle, die das Unbewußte im Reich des Kunstschaffens spielt: es ist das Phantasieren am Klavier. Jeder Komponist, der zugleich ein guter Klavierspieler ist, kennt es. Ich meine jetzt weniger das öffentliche Improvisieren am Klavier, welches in der Regel über ein aus dem Publikum oder von sonst wem gegebenes Thema geschah, und

welches von vielen Komponisten und Virtuosen überliefert ist — wie Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Thalberg u. a. —, sondern vielmehr das unbelauschte, von der Zurückgezogenheit oder der Stille der Nacht begünstigte, freie Ausströmen der musikalischen Gedanken am Klavier. So wie der Gelehrte, der produktive Wissenschaftler, wenn er lange genug am Schreibtisch gesessen hat, um seine Gedanken in strengster, bewußtester Überwachung zu ordnen, ihnen sorgsam überprüfte, endgültige Wortfassung zu geben, wohl das Bedürfnis empfinden mag, aufzustehen, seinen Hut zu nehmen und einen Spaziergang ins Freie zu machen, um seine Gedanken einmal gleichsam fliegen zu lassen und um neue auf sich einströmen zu lassen, so hat der schaffende Musiker noch überdies, außer dem Spaziergang ins Freie, einen prachtvollen Helfer zum Einfangen der Gedanken, ein Medium zum Beschwören der Geister: es ist sein Klavier. Wenn ein mit Schaffensgabe begnadeter Musiker zur gesegneten Stunde

sich ans Klavier setzt, sich ganz einer Stimmung hingibt, alle bewußten Gedanken ausschaltet und er seine Finger gleichsam als Netze auswirft, um musikalische Gedanken einzufangen — (die etwas wesentlich anderes sind als die bewußten „Denk-Gedanken“, wenn mir dieser Ausdruck erlaubt ist) —, so können musikalische Gebilde entstehen, die vollkommener und glücklicher sind als manche aufgeschriebenen Werke, die aus der unvermeidlichen Mischung von „Einfallsgut“ und „zielbewußter Arbeit“ entstanden sind. Nun gilt das Improvisieren in der Meinung der meisten und in der allgemeinen Beurteilung als gering und minderwertig gegenüber dem bewußt gestalteten, ausgereiften Kunstwerk. Ich bin anderer Meinung und halte die freie Phantasie für den im künstlerischen Sinne höheren Begriff. Und zwar deshalb: daß wir zur Hervorbringung dauernder Kunstwerke Verstand, erlerntes Wissen, Arbeit, kurz den ganzen Apparat der Bewußtseinstätigkeit nötig haben, ist für Werke eines gewis-

sen Umfanges nicht zu bestreiten — aber es ist nicht, wie voreilig und oberflächlich gefolgert wird, ein Vorzug des künstlerischen Gestaltungsvermögens, sondern ein schmerzlicher Mangel. Das wird geradezu evident an der Tätigkeit des Improvisierens. Wenn ich zur glücklichen Stunde am Klavier sitze und verliere mich in musikalischen Gedanken, so habe ich das Gefühl des Schwebenden, des Entrücktseins; jetzt spiele ich etwas, was mir der Aufzeichnung, sozusagen der Festhaltung, in hohem Grade wert erscheint, — ich suche und greife nach Notenpapier, Bleistift — und alles ist aus! Der elektrische Strom ist ausgeschaltet, unterbrochen, ich stürze aus der Höhe in dem Moment, wo das Bewußtsein sein triviales Regiment antritt; die musikalischen Gedanken sind dann wie Vögel oder Schmetterlinge, die zutraulich und zahlreich einem nahen, solange sie nicht fürchten müssen, eingefangen zu werden; aber in dem Moment, wo man Miene macht, sie zu fangen, wo sie sich belauscht fühlen, gewissermaßen bei der ersten Be-

wegung, die man macht — verschwinden sie und fliegen weit, weit fort. Auf Grund dieses Erlebnisses bin ich schon auf den Gedanken gekommen, es möchte ein Apparat erfunden werden, der das, was man am Klavier phantasiert, direkt in Notenzeichen festhält, ohne daß der Spielende etwas davon weiß. Denn schon das Wissen darum, daß dieser Apparat im Zimmer steht, würde dem Improvisierenden die Unbefangenheit und somit die Fähigkeit zu genialer Improvisation nehmen. Ein solcher Apparat würde also auf mechanischem Wege einen Teil der „bewußten Arbeit“ übernehmen und dem „Unbewußten“ entsprechend Raum lassen. Der andere Teil der bewußten „Gestaltung“ des Kunstwerkes, also all das Ausarbeiten, in Form bringen, Verändern, Verbessern oder auch Klügeln, Tüfteln, also all das, wozu Kunstverstand, Wissen usw., aber nicht zuletzt auch Dinge gehören, die nicht im Künstler selbst liegen, wie das objektive Schema der „Form“ oder gar außermusikalische Hilfsmittel wie das „poetische Programm“ bei

der Zwittergattung der „Programm Musik“, der „sinfonischen Dichtung“ — all das stelle ich tief unter die unbewußten Mächte, die an der Entstehung des Kunstwerkes beteiligt sind und die der eigentliche Kern, Gehalt und Ursprung desselben sind. Die am häufigsten vertretene, oberflächliche Meinung, die meist auch diejenige moderner „Musikforscher“ ist, sieht natürlich in dem „bewußten“ Teil der Arbeit, der schließlich das ausgereifte, druckfertige Kunstwerk möglich macht, das Höhere, gegenüber der ungebundenen wilden ersten Phantasie. Dazu ist zu sagen: Natürlich kann es sein, daß durch „zielbewußtes Arbeiten“, „stramme Arbeit“ etc., die ursprüngliche „Improvisation“ verbessert erscheint. Da käme es aber denn doch sehr darauf an, wie diese Improvisation ausgefallen war! Ob der Fortschritt, den die „bewußte Arbeit“ für sich beansprucht, nicht mehr am Improvisierenden, als in dem Begriffe der freien Improvisation liegt! Nehmen wir aber an, die Improvisation sei — wie das ihr Wesen ist — in

glücklicher Stunde und unter den Händen eines Robert Schumann oder Beethoven erklingen —, wer hat sie festhalten können, so wie sie gespielt war? Daß wir das nicht können, direkt, etwa durch unser Gedächtnis, gehört zur „Beschränkung menschlicher Kräfte überhaupt“ (Schopenhauer) und ich weiß, daß es — so beglückend eine noch so mühsame „Arbeit“ an einem Werk auch sein mag — doch zu den schmerzlichsten Mahnungen an die Grenzen, die uns Menschen gezogen sind, gehört, daß wir ein Geistesprodukt, welches uns ganz allein angehört, nicht ebenso schnell und sicher fixieren können, wie es empfangen — ja, wie im Falle der musikalischen Improvisation — auch geboren ist, daß es uns auf Nimmerwiedersehen entschwebt und nur mühsam, durch großen Aufwand von Verstand und anderen Kräften, die weit niedrigeren Ursprungs sind als das, was in uns unbewußt schafft, also das Geniale, — unvollkommen und ungefähr wiederhergestellt werden kann. Jene Grenzen werden in dem

Phänomen des freien musikalischen Improvisierens eben zeitweilig überschritten, und man fühlt sich mehr als in irgendeinem anderen künstlerischen Zustande dem Göttlichen nahe, dadurch, daß das Unbewußte und die Gestaltung hier auf längere Zeit zusammenfallen, was sonst nur im einzelnen musikalischen Einfall zustande kommt. Der Geist schwebt frei, ja, man kann streckenweise an was ganz anderes denken, und die Finger tragen zu derselben Zeit die Gefühle und Stimmungen, die man im Inneren erlebt, in die Welt des Hörbaren. Robert Schumann sagt in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln: „Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben,

das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst.“

Hier spricht er belehrend zu einem jungen Schüler. Die Erwachsenen aber, die man sich diese Worte vernehmend denkt, kann man einteilen in solche, die von der ersten Hälfte des Schriftstückchens, und solche, die von der zweiten mehr befriedigt sind. Diese zwei Hälften sind wie ein Symbol seines Künstlerlebens.

Von Beethoven ist folgende Anekdote überliefert: Er wohnte bekanntlich mehrere Sommer in Heiligenstadt. Dort hatte er sich in einem Häuschen eingemietet, dessen Rückgebäude Mitglieder der Familie Grillparzer bewohnten. Für die alte Frau Grillparzer war es nun eine der größten Freuden, zuzuhören, wenn Beethoven auf seinem Klavier phantasierte. Sie pflegte dann in die Nähe seines Zimmers zu schleichen, setzte

sich still auf die Treppe und lauschte lange den Tönen, die kein menschliches Ohr außer ihr und Beethoven je gehört hatten. Dann verschwand sie unbemerkt. Einmal gelang ihr letzteres nicht. Beethoven stürmte aus dem Zimmer, ehe sie Zeit hatte, sich zu entfernen. Der Zorn Beethovens war grenzenlos und nicht zu beschwichtigen. Keine Entschuldigung, kein Versprechen, nie mehr wieder seinem Spiel heimlich zu lauschen, fand Gehör. Mit dem Phantasieren in dieser Wohnung war es für immer aus. Beethoven, der sonst Gütige, leicht zu Versöhnende, blieb unbewegt. Es hing eben nicht von seinem Wollen ab: er wußte, daß seine musikalischen Visionen nie wieder würden erscheinen können, weil schon der Gedanke, daß er nicht mit sich ganz allein sein könnte, ja, die bloße Erinnerung daran, daß dies früher manchmal nicht der Fall war, es ihm, ob er wollte oder nicht, unmöglich machten, zu diesem intimsten und verletzbarsten aller denkbaren Akte jemals wieder an diesem Orte sich herzugeben. Er empfand das,

was für die Ohren anderer ein mehr oder weniger interessantes Klavierspiel war, als den eigentlichen heiligen Zeugungs- oder Empfängnisakt, den man vor der Welt verbirgt, während man die Früchte mit Stolz aller Welt zeigt.

Die Fähigkeit zum produktiven, genialen Improvisieren hört mit der Zeit auf; sie ist in der Jugend am stärksten, wie auch die der musikalischen Erfindung. Von allen Schaffenden braucht der Komponist die Jugend am meisten. Deshalb hat Schumann recht, wenn er vom Phantasieren sagt: „Der Jugend glücklichste Stunden sind diese.“ Oder man könnte auch sagen: diese glücklichsten Stunden im Leben der Komponisten sind vorzugsweise der Jugend vorbehalten; und es braucht nicht gerade eine solche erste Jugend zu sein, wie die, zu welcher Schumann spricht.

Auf S. 46 sagte ich, daß bewußte Verstandesarbeit nur bei musikalischen Werken eines gewissen Umfanges unentbehrlich sei, also bei ausgedehnteren Musikstücken,

wie Sinfonie- oder Sonatensätzen, während sehr wohl — wie die Musikkritik es jederzeit dem verständigen Einblick bestätigt — möglich ist, daß ganze Strecken Musik, mögen sie nun Teile eines weiter ausgedehnten Sinfoniesatzes oder selbständige Werke wie namentlich Klavierstücke, Lieder usw. sein, ohne jedwede Mitwirkung der bewußten Arbeit entstehen. Diese Selbstverständlichkeit, die mir jeder wahrhaft musikalische Mensch — wenn er nicht anderweitig stark voreingenommen ist — zugeben wird, wird mir in dem früher erwähnten Buche (S. 200, 201) bestritten und als phantastische Annahme, Mythenbildung u. dgl. abgetan, und zwar unter Berufung nicht nur auf Bullenkalb, Schwächlich etc., sondern auch auf — Richard Strauß. Schon in der Frankfurter Zeitung vom 18. September 1935 holte B. sich diese Äußerung als Stütze seiner Theorie herbei und glaubte nun damit gegen jede gegenteilige Behauptung gefeit zu sein, wohl wissend, daß eine solche noch so sachlich gemeint und geäußert, sofort den ganzen Streit

ins Persönliche hinüberspielen würde, was ein höchst unerquickliches Element in der Behandlung dieser für die ganze Kunst so entscheidenden Frage bedeutete. Andererseits würde ein Ausweichen eine große Feigheit bedeuten und ein Verzicht darauf, zu der Wahrheit beizutragen, wovon man sicherste und direkte Kunde hat. Ich sage also hier dasselbe, was ich damals auf den Artikel in der Frankfurter Zeitung geantwortet habe: daß nämlich, was Strauß über seine eigenen Einfälle sagt, wohl für ihn Geltung haben müsse — denn ich werde nicht so geschmacklos sein, seine persönlichen Bekenntnisse in Zweifel zu ziehen — nicht aber für andere. Selbst dieses wurde mir von dem alles besser wissenden Psychologen mit dem Hinweis widerlegt, daß nicht nur Strauß, sondern auch Schimmelig, Warze und Schatte ihm etwas Ähnliches bestätigt hätten. Trotzdem muß es mir wohl oder übel erlaubt sein, bei meiner Überzeugung zu bleiben, die noch mehr ist, als das, nämlich eine direkte Erkenntnis dessen, was ich selbst in meinem

Inneren ein ganzes Leben lang erlebt habe. Denn auch ich habe herumgefragt, nämlich bei mir selber und auch ich habe Liedertexte zu komponieren gegeben, nämlich mir; und ich sehe nicht ein, warum ich mir weniger glauben soll, als irgend jemand anderem, wenn auch die Resultate bedeutend anders ausgefallen sind, als was die Psychologen erzielten. Was es übrigens mit den Antworten der verewigten Meister auf sich hat, glaube ich schon in dem Falle Weber und dem Falle Schumann dargetan zu haben. Auf die Skizzenbücher Beethovens komme ich noch zu sprechen.

Wenn ein Experimentator, der für die Physik etwas beweisen will, etwa sagt, er habe hier ein Zündholz und hier eine Reibfläche, und behauptet, wenn er jenes an dieser reibe, so entstehe eine Flamme, so wird man ihm nicht eher glauben, als bis man die Flamme sieht. Wenn ich nun behaupte, zum Hervorbringen einer genialen Musik wäre nötig erstens ein zur Komposition veranlagter Kopf und zweitens eine

glückliche Stunde und das Zusammentreffen beider ergäbe die Flamme, nämlich das Musikstück, so gehören zu dem Erblicken der Flamme, welche in dem physikalischen Falle einen unwiderleglichen Beweis bedeutet, nur zwei Augen und ein Gehirn, während in dem musikalischen Falle schon etwas mehr dazu gehört, nämlich ein Verständnis dieser Kunst in einem nicht allzu geringen Grade. Ich will jetzt auf eine solche Flamme hinweisen, d. h. auf ein Musikstück, von dem ich behaupte, daß es in einer glücklichen Stunde — was sage ich, einer glücklichen halben Stunde, Viertelstunde — entstanden sei, indem diese zusammentraf mit einem genialen Komponistenkopf. Ich wähle das bekannte f-moll moment musical von Franz Schubert. Ich könnte natürlich 100 andere Stücke nennen von Beethoven, Schumann, Chopin und beliebig vielen anderen „Prinzen aus Genieland“. Doch um aus dieser Verlegenheit des Reichtums herauszukommen, lasse ich es mit diesem genügen. Für einen Menschen, der die Sprache der

Musik nicht versteht, wäre die Hinweisung auf dieses Stück natürlich kein Beweis, wie für den Blinden das Aufflammen des Zündholzes unsichtbar wäre; für den halbwegs Einsichtigen aber, für den musikalischen Menschen genügt es völlig, an dieses Stück zu erinnern. Den möchte ich sehen, der die Kühnheit hätte, den Finger auf irgendeine Stelle dieser Musik zu setzen und zu sagen: „Hier hat die Reflexion eingesetzt“, die „zielbewußte Arbeit“, die „stramme Arbeit“. Wenn man über Musik spricht, philosophiert oder ästhetisiert, so kann das unmöglich mit Ausschaltung des Wertbegriffes geschehen, und es ist sehr wohl möglich, ja in Fragen der Musik der kürzeste und sicherste Weg, an dem vorhandenen Kunstwerk den Beweis zu erleben für eine falsche oder richtige theoretische Behauptung (was mir bestritten wird auf S. 201 und 202 des Buches). Ich sage es hier noch einmal, daß das mit den „ganzheitlich abstrakten Vorwegnahmen“ für die Musik nicht nur Unsinn ist, sondern auch für die

absolute Musik undenkbar. (Bei Musik, die auf einen Text komponiert ist, gar in den ganz großen Formen der Oper etc. spielt etwas ganz anderes herein und ich möchte das hier nicht breittreten, noch mich mit der Widerlegung von törichten Behauptungen aufhalten.) Ein jeder musikalische Mensch, so sagte ich, könne sich an dem Beispiel des himmlischen Stückchens von Schubert vergewissern durch bloßes Spielen oder Anhören, daß die Mithilfe von Reflexion, „strammer Arbeit“ hier nicht nötig, unwahrscheinlich, ja eigentlich unmöglich war. Um aber dieser Behauptung, der sicherlich alle guten Musiker der ganzen Welt zustimmen werden, noch eine letzte Sicherheit zu geben, bekenne ich hier, daß ich außerdem selbst sehr oft die Entbehrlichkeit der „zielbewußten Arbeit“ erlebt habe, daß ich die Ähnlichkeit des Falles als Erfahrungstatsache für mich in Anspruch nehmen kann. Als Beweis kann ich nur wieder auf entsprechende „Flammen“ hinweisen, und so erinnere ich an das 18taktige Hauptthema

meines 3. Satzes aus dem F-dur-Trio op. 8, welches zuerst vollständig in Ges-dur und dann zum Schluß in Es-dur auftritt. Hier teile ich mit, daß mir dieses Thema „eingefallen“ ist und daß eine „stramme Arbeit“ außer dem Beschreiben des Notenpapiere nicht dabei mit am Werk war, nicht nötig war und absurd zu denken ist, wovon sich jeder überzeugen kann, der sich diese große Melodie spielt. Ich gebe jedem anheim, an Hand dieser Melodie sich vorzustellen, daß so etwas wirklich aus Reflexion, „bewußter Arbeit“ etc. und nicht aus Inspiration entstanden wäre und sich dann zu fragen, ob es nicht tausendmal unwahrscheinlicher wäre, es sei erklügelt, erarbeitet, mit Überlegung gefunden, zielbewußt vorweggearbeitet oder es sei — ein „musikalischer Einfall“. Wer eben nicht Sinn hat für die Qualität einer Melodie kann in musikalischen Fragen schlechthin nicht mitsprechen. Einer von den über 30 Gewährsmännern von B., so berichtet dieser, hat bei der Komposition eines Gedichtes sich den Text „mehrmals ruhig

und weich durchdeklamiert, wie wenn ich sie einem Kinde ins Ohr flüstern wollte“ und dann „ging die Melodie zart und innig daraus hervor“. B. hat diese Melodie nicht mitgeteilt. Aber ich glaube nicht, daß Schumann sich das Gedicht „Mondnacht“ und Schubert sich „Frühlingsglaube“ mehrmals zart und innig vor sich hingesagt haben, sondern daß sie die Lieder gezeugt haben, wie man eben gesunde Kinder zeugt; während das andere Verfahren — zeugungsunfähig und unnatürlich ist. Die Anregung zu einer musikalischen Komposition durch Textworte kann — im allgemeinen betrachtet — auf zweierlei Arten geschehen. Entweder ist es der Rhythmus der Worte, der den Rhythmus der Musik erzeugt oder es ist die Stimmung des Gedichtes, die die Stimmung hervorruft. Im ersteren Falle wird das entstandene Lied unter Umständen besser „deklamiert“ sein, wie im letzteren, aber so hoch wie als seelischer Wert der Begriff „Stimmung“ über dem Begriff „Rhythmus“ steht, so hoch steht der Typus des zweiten

Liedes über dem ersten. Die Musik wird im ersteren Falle meist etwas „Literarisches“ bekommen und die Abhängigkeit vom Text fühlbar machen. Und die Abhängigkeit von einem Text ist etwas anderes als die Verwandtschaft mit diesem. Die andere Entstehungsart, die durch den Stimmungsgehalt des Gedichtes beeinflusste musikalische Komposition, mag sich manchmal der Sünde der „schlechten Deklamation“ schuldig machen, steht aber höher, weil sie der Musik ihre Selbständigkeit bewahrt. Wenn der feingebildete C. M. von Weber, der in seinen Opern hundertmal bewiesen hat, daß er weiß, was gute Deklamation ist, trotzdem in der Arie des Max im „Freischütz“ „Durch die Wälder, durch die Auen“ die Melodie bei der zweiten Silbe des Wortes „Wälder“ in die Höhe gehen läßt, so ist das ohne Zweifel nicht gut deklamiert; und dennoch steht diese Melodie, auch in der Beziehung zum Text, tausendmal höher als eine noch so korrekt deklamierte, aber musikalisch wertlose Komposition, weil die Stimmung des

Textes unvergleichlich zum Ausdruck kommt und die Melodie mit dem Gedicht in höherer Weise verwandt ist als durch bloßes rhythmisches Geklapper. Ein ähnliches, noch drastischeres Beispiel ist das berühmte Lied von Brahms „Holder klingt der Vogelsang“. Hier gibt Brahms dem Worte „klingt“ durch einen Sextensprung in die Höhe eine solche falsche Betonung, wie sie auch nicht durch die feinste Vortragskunst des Sängers vertuscht werden kann. Gleich darauf betont er im Wort „Vogelsang“ die Silbe „sang“. Also eine solche Fülle von Deklamationsfehlern, wie sie nur je den Rotstift eines Schulmeisters erfreut hat. Ein befreundeter Sänger sagte mir einmal, er könne das Lied nicht singen, weil er immer dabei das Gefühl habe, daß ein „Hamburger jodelt“. Alles zugegeben — und dennoch nenne ich es ein wundervolles Lied, weil die ganze musikalische Grundstimmung mit dem Gedicht zusammenfließt und es eine inspirierte Musik ist.

Die höchststehende, wenn allerdings auch seltenste Ehe zwischen Wort und Ton ist

diese: daß gleichsam zwei Quellen zusammenfließen, eine musikalische und eine poetische. Ich denke jetzt nicht an eine Personalunion des Dichters und Komponisten, obgleich dies natürlich zunächst liegt, sondern viel eher an diesen Dichter und jenen Komponisten. Bei den schönsten Liedern von Schubert und Schumann hat man Beispiele für diese Art von Ehe. Um diese zu erkennen bedarf es natürlich der rezeptiven Begabung. Beispiele nenne ich deshalb nicht, noch weniger ist dergleichen zu beweisen. „Das sagt sich nicht“, heißt es in Wagners Parsifal.

* * *

IV.

Die Skizzenbücher Beethovens

Als Ludwig van Beethoven von Wien aus diese Erde verließ, hat er leider, schlampet, wie er nun einmal war, seine Skizzenbücher liegen lassen. Der gute Nottebohm hat sie aufgehoben, weil ihm alles von Beethoven Hinterlassene heilig war, und überlieferte sie der Welt. Hätte er das nur nicht getan! Gerade weil sie ihm heilig waren, hätte er sie heimlich verbrennen sollen, denn nun stürzte sich ein ganzes Heer von unberufenen Schnüfflern auf diese intimen Aufzeichnungen, wie man etwa in Tagebücher oder Liebesbriefe die Nase steckt, teils aus Neugier, teils aus ernsterem Interesse, aber immer ohne Takt und Ehrfurcht. Ist es nicht an den vollendeten Werken genug? Und fürchtet man sich nicht vor tausend Irr-

tüchern und Mißdeutungen, wenn man Schriftzeichen ansieht, die der Schöpfer selbst nicht zur Veröffentlichung bestimmt hat?

Nein, man fürchtet sich nicht, sondern man behauptet keck, daß das, was man aus den Skizzen herausgelesen hat, das einzig Richtige sei, daß alle anderen im Unrecht seien und daß man jetzt mit unbedingter Sicherheit dem Ludwig van Beethoven hinter die Schliche gekommen sei, wie er alle seine großen Werke komponiert hat. Sie gelten nun allgemein als „Fundgrube“ für die Werkzeuge, mit denen man den Schrank aufbrechen kann, in welchem alle Geheimnisse des Beethovenschen Schaffens aufbewahrt sind. Auf S. 236 des Buches unseres Psychologen heißt es: „Diese in der Weltliteratur einzigartigen Dokumente muß man studiert haben, um überhaupt in Fragen des Kunstschaffens mitsprechen zu können“; an Versuchen, diese Skizzen zu deuten, fehle es nicht, „jedoch wurden sie bisher ausschließlich nur von Musikwissenschaft-

lern unternommen, denen das psychologische Rüstzeug . . . fehlte“. Also mit anderen Worten: es ist ein Fehler, bei der Beurteilung Beethovenscher Skizzenbücher, musikalisch zu sein.

Nun, ich habe die Beethovenschen Skizzenbücher nicht „studiert“ (sondern nur hineingesehen), ferner bin ich musikalisch, drittens „psychologisch ungeschult“, viertens gehöre ich nicht zum Heere Falstaffs und bin von B. nicht gefragt, also habe ich eigentlich kein Recht, über Musikschaffen mitzureden. Dennoch bin ich so frei, meine Meinung zu dieser Frage beizusteuern.

Es gibt wohl keinen ernstesten Komponisten, der nicht an seinen Arbeiten feilt, der nicht skizziert und nicht auch sogenannte „Einfälle“ verändert und modelt. Dies ist eine solche Selbstverständlichkeit, daß der sich lächerlich machen würde, der das Gegenteil behauptet. Daß Beethoven oft lange gerungen, gesucht, sozusagen „gemurkst“ hat bei seinem Arbeiten, ist Tatsache, beweist aber nicht, daß er selbst nicht auch auf

andere Weise produziert habe, geschweige denn, daß andere Große nicht auch auf andere Weise geschaffen haben. Auch darf man eines nicht außer acht lassen: daß Beethoven ein großer „Sucher“ war. Ich nannte einmal in meinen Schriften die Schöpfung der „Eroica“ die „Geburtswehen des neuen sinfonischen Stiles“. Der erste Satz dieses merkwürdigen Werkes hat zum Hauptthema ein primitives, homophones, den Durdreiklang darstellendes Motiv, aus acht Noten bestehend, weder bedeutend, noch gar beglückend — aber um so geeigneter, im Bereiche sinfonischen Schaffens Neuland zu bilden. Die sinfonische „Sonatenform“, wie Beethoven sie vorfand und in seinen ersten beiden Sinfonien anwendete, stellte ihre zwei Themen, die vorzugsweise melodischen Charakter hatten, neben- und gegeneinander; sie wirkten mehr durch sich selbst, durch ihr „Sein“, als durch ihre Verarbeitung, ihr „Werden“ — während in dem ersten Satz der „Eroica“ das erste Thema motivischen Charakter hat, den ganzen

Satz gleichsam überall durchdringt, wie die Ader den Marmor, durch sein „Werden“ mehr wirkt, als durch sein „Sein“, sich, man möchte fast sagen „dramatisch“ betätigt und durch sein Vorherrschen dem Satz den unvergleichlich einheitlichen Charakter verleiht, den man vorher nicht kannte. Ich habe die Beethovenschen Skizzenbücher nicht zur Hand, weiß also nicht, ob Skizzen dieses Satzes darin vorkommen, aber ich halte es in diesem Falle für angemessen, ja, notwendig, daß reflektierende Arbeit in weitestem Umfange hier am Werke ist, ohne die ein solches umwälzendes Werk schlechthin nicht zustande kommen kann. Aber hier war es ja mehr die Arbeit an der Form, von der nur die Rede sein kann, als am „Einfall“. Da aber ein bedeutender musikalischer Satz aus einem unbedeutenden Thema unmöglich entwickelt werden kann, mußten hier mehr andere neue Themen auftreten, als sonst die herkömmliche Form erforderte. Anstatt eines einzelnen zweiten Themas erscheinen hier Themengruppen (B-dur), ein drittes (das

schönste) Thema erblüht erst in e-moll, dann in es-moll, aber alle werden umklammert und zusammengehalten von dem ersten, welches trotz seiner Simplizität das Hauptthema ist. Wenn ich trotzdem das Eroica-Thema an sich unbedeutend nannte, so rechne ich damit, zu Leuten zu sprechen, die mit dem Namen „Beethoven“ nicht hausieren gehen. Und so behaupte ich denn (indem ich daran erinnere, was ich vorhin sagte: daß mit Ausschaltung des Wertbegriffes man über Kunst, besonders über Musik, überhaupt nichts Vernünftiges sprechen könne), daß ein Einfall, der durch bewußte, erarbeitete Veränderung verbessert werden kann, gerade dadurch beweist, daß er keiner ist. Es ist geradezu lächerlich, wenn aus den Skizzenbüchern Beethovens der Anfang des Liedes „Wo die Berge so blau“ aus dem Liederzyklus „An die entfernte Geliebte“ (den ich übrigens sehr liebe) herangezogen wird als ein überraschender Beweis für den Wert der „Arbeit“ gegenüber dem Unwert des „Einfalls“. Daß hier Beet-

hoven den dritten und vierten Takt anfänglich in der ersten Stufe bringen wollte, später aber die fünfte dazu wählte, ist ein so geringfügiges Moment, daß es nur eines Skizzenbuchschnüfflers würdig, aber eines Beethovens unwürdig ist, dergleichen überhaupt in die Betrachtung zu ziehen; hier ist sowohl der Einfall, als die Arbeit minimal und nicht der Rede wert. Wenn ich von musikalischem Einfall spreche als Wertbegriff, nicht als Formbegriff, „kleine Einheit“ (s. d.), so meine ich die großen Wunder der Inspiration, wie sie der Musik ganz allein eigentümlich sind und nicht die Hobelspäne, die täglich auch in der Werkstatt des Größten herumfliegen.

Ich will, um ganz ausführlich und vollständig zu sein, aus meiner eigenen Werkstatt etwas Hierhergehöriges berichten. Ich erinnere mich, daß der allererste Einfall zu dem Lied „An die Bienen“ ursprünglich anders aussah als in dem fertigen gedruckten Liede. Er ging, glaube ich — es existiert kein Skizzenbuch mehr, in dem er noch zu finden

wäre — einfach durch die Töne des Dreiklangs Fis-dur, auf die Worte „Wollt ihr wissen, holde Bienen“ etwa: cis cis fis fis cis cis ais ais; das gefiel mir nicht recht, und ich gab der Melodie mehr Geschmeidigkeit, indem ich die Singstimme in cis cis fis fis eis dis cis h umformte. Das hat natürlich den Einfall „verbessert“, war aber nur möglich, weil dieser Einfall kein besonderer war, sondern hervorgerufen durch den Rhythmus des Gedichtes, also kein „Einfall ersten Ranges“. Trotzdem ist es ein recht hübsches Liedl geworden, dessen ich mich nicht zu schämen brauche, aber nicht zu vergleichen mit anderen zahlreichen Gebilden meines Liedschaffens, wo der Quell der Musik „autonom“ strömt.

Aber lassen wir doch den Nottebohm selber, der den ganzen Handel mit den Beethovenschen Skizzenbüchern angerichtet hat, einmal zu Worte kommen; und man wird erfreut sein, wie verständig er urteilt, er, der doch die Aufzeichnungen seines Heiligen selber in Händen hielt.

Nachdem er zwei Arten von Skizzen unterschieden hat, fährt er fort:

„Diese beiden Fälle bezeichnen wohl die entgegengesetzten Wege, die denkbar sind. Es ist natürlich, daß die Mehrzahl der Skizzen keiner von beiden Richtungen ausschließlich angehört, sondern sich zwischen beiden bewegt, sich bald der einen, bald der anderen nähert. Bei solcher Mannigfaltigkeit wird es nicht gelingen, eine bestimmte Ordnung und ein Verfahren in der Arbeit zu entdecken, welches allen Fällen gemeinsam wäre und sich jedesmal wiederholte. Ist das nun einmal festgestellt, daß Beethoven nach keiner Schablone arbeitete . . ., so ist wohl auch einleuchtend, daß die Skizzenbücher das innere Gesetz, von dem sich Beethoven beim Schaffen leiten ließ, nicht offenbaren werden.“

Dann machte er einen Vergleich mit dem Wachstum der Pflanze, bei der eben immer das Neue immer das Alte sei, daher es ge-

lingen mag, sie genetisch zu erklären, und fährt fort:

„Anders ist es beim musikalischen Kunstwerk . . . wir können ein Tonstück im ganzen und einzelnen betrachten, seinen Bau zergliedern, uns an seiner Schönheit erfreuen, es wird uns aber seine Genesis und wie das alles so geworden verschweigen . . . fassen wir es als eine organische Bildung auf, so müssen wir auch voraussetzen, daß es auf organischem Wege entstanden sei und sich von innen heraus zu einem einheitsvollen Ganzen entwickelt habe. Es ist nun wohl wahr, daß die Skizzenbücher . . . manchen Vorgang in bezug auf Entstehung, Erfindung, Gestaltung u. dgl. enthüllen. Aber darüber muß man klar sein, daß sie auch manches verschweigen und daß wir von allem, was organisch heißt, aus ihnen am allerwenigsten erfahren.“

Wie ein echter Künstler über das Wühlen in Skizzenbüchern und ähnlichem denkt, zeigt das Gedicht: „Poetentod“ von Gott-

fried Keller, aus welchem eine charakteristische Strophe dieses Kapital beschließen soll:

*Werft jenen Wust verblichener Schrift ins
Feuer,
Der Staub der Werkstatt mag zugrunde
gehn!
Im Reich der Kunst, wo Raum und Licht
so teuer,
Soll nicht der Schutt dem Werk im Wege
stehn!*

* * *

V.

Vereinzelte Gedanken über unsern Gegenstand

Wenn man den Blick, ohne ihn auf ein-
zelnem ruhen zu lassen und nur das Ganze
umfassend, über den Weg schweifen läßt,
den das Geistesleben vergangener Zeiten
durchschritten hat, so wird nur das noch
zu einem herleuchten, was von einem in-
neren Licht entzündet ist, das die Ferne zu
durchdringen vermag. Die dunklen Gegen-
stände sind nur aus der Nähe sichtbar, sie
verschlingt die Weite.

*

Die Begabung, das Talent, das Genie ist
das Ewige, Überzeitliche, Unbegreifliche. Es
erzeugt den Fleiß, die Arbeitslust, also den
Trieb, die angeborenen Fähigkeiten auszu-
bilden, die Zeitlichkeit mit diesem Tun aus-
zufüllen, ein Trieb, oft stark bis zur Selbst-

vernichtung. Niemals aber kann umgekehrt noch so viel Fleiß, Arbeitsdrang, Wunsch und Willen zum Schaffen auch nur das kleinst denkbare Quantum von Begabung hervorbringen, wo sie nicht schon da ist, auch nicht sie ersetzen, denn nur das Überzeitliche wird von der Zeit nicht berührt.

*

Die Inspiration ist der einzige Gesichtspunkt, nach welchem der höhere Wert einer jeden Musik beurteilt werden kann, sie ist das höchste Kriterium jeder Musik (vielleicht jeder Kunst; doch rede ich hier nur von der Musik). Ihr Vorhandensein stellt das in höchstem Sinne Wertvolle an sich dar. Alle anderen denkbaren Vorzüge einer Musik, wie gute Faktur, gute Form, guter Klang, also alles durch Bewußtseinsmittel zu Erlangende, kommt bei höchster Wertbeurteilung nicht in Betracht, ist bei der Frage nach der Meisterbeschaffenheit eines etwa vorliegenden Werkes allenfalls Voraussetzung, und verhält sich zu Inspirationswerten wie Physisches zum Metaphysischen, wie Tod zum Leben.

*

Deshalb gibt es nichts Kindischeres, als von einer Musik zu verlangen, sie solle so oder so sein; also etwa heroisch, heiter, laut, leichtverständlich usw. Das heißt beinahe die Forderung stellen, sie solle wertlos sein. Denn: Ist sie inspiriert, so ist sie eben darum wertvoll, möge sie sonst sein, wie sie wolle. Ist sie es nicht, so ist sie wertlos, möge sie sonst sein, wie sie wolle.

*

Selbst die Begriffe „schön“ und „häßlich“ verschwinden vor dem Begriff „inspiriert“. Was inspiriert ist, ist eben deshalb im Kunstsinne „schön“, und das ästhetische Regelgebäude hat sich daran zu orientieren, hat nötigenfalls umgebaut zu werden.

*

Woran erkennt man aber, was inspiriert ist, was nicht? — Wenn man das sagen könnte, wäre das ganze Thema „Inspiration“ nicht vorhanden. Hier handelt es sich ja gerade um das Jenseitige, Geheimnisvolle. Jedoch für die Eingeweihten liegt es immer klar am Tage, und wunderbarerweise, mit der Zeit werden ihre Emanationen auch für

Viele deutlich, sie besiegen die Zeit und schaffen neue Gehirne.

*

Das Talent ist das Kapital, die Arbeit sind die Zinsen.

*

Ich könnte mir eine Musikgeschichte, eine Literaturgeschichte denken, die weniger die Namen der Autoren, als die der inspirierten Werke aufbewahrt und nach diesen eingeteilt wäre. Also nicht die Köpfe, aus denen die Inspiration floß, sondern die Werke, in die sie hineinfließ, zum Ausgangspunkt nähme. Denn das größte Genie ist nicht immer inspiriert, aber das geniale Kunstwerk hat die Inspiration eingefangen und bewahrt sie objektiv und allzugänglich auf. Oft ist, zumal in der Musik, ein Künstler nur einmal im Leben begnadet gewesen und nie wieder. Deshalb ist es notwendiger, man kennt die „Cavalleria rusticana“ und die „Carmen“, als die Namen Mascagni und Bizet.

*

Solange allgemeingefühlte Wahrheiten und Selbstverständlichkeiten abgestritten werden und durch unsinnige neue Theorien

ersetzt zu werden drohen, ist es nicht unnötig und geschmacklos, allgemeingefühlte Wahrheiten und Selbstverständlichkeiten immer wieder zu behaupten und zu beweisen, als wären sie neu gefunden.

*

Außer inspirierter und erarbeiteter Musik gibt es noch eine dritte Sorte: den völlig abgebrauchten, abgegriffenen, wertlosen Kitsch. Der ist allerdings weder inspiriert noch erarbeitet. Auch ist er noch nicht einmal irgendwo gestohlen, denn „etwas von der Straße aufheben“ kann man nicht „stehlen“ nennen.

*

Manchmal, wenn man im Walde geht, kommt man an eine Stelle, wo alles plötzlich in gesegneter Fülle erblüht: Blumen oder Pilze oder Waldbeeren, die man sonst, wenn man, sie zu suchen in den Wald geht, spärlicher antrifft, als man sie zu finden hoffte. Welcher Musikfreund wird da nicht erinnert an gewisse Werke geliebter Komponisten, wo die Sonne, der Wind, der Regen, der Waldboden zu glücklicher Stunde zusammenwirkten um eine Blüte sondergleichen emporzutreiben? Aus dem so reichen Sonatenwald Beethovenscher Musik

empfinde ich die drei Sonaten op. 31 besonders glücklich inspiriert, aus dem jugendlich überquellenden Blütengarten Schumannscher Romantik die ganzen Klavierkompositionen von op. 2 bis op. 22 und von der Wunderwelt seiner Lieder op. 39.

Wer hätte da Lust „erklären“ zu wollen, noch dazu mit der lächerlichen Nüchternheit, mit der man heute an solche Rätsel heranzugehen sich erdreistet? Und die gerade so dumm ist, wie die früher beliebte Art, die etwa solchermaßen sich vernehmen ließ: „Der Schmerz öffnete Beethoven den Mund“ oder „Die Liebe erschloß Schumann den Sinn des Liedes“.

*

Ein häßlicher, breiter Strom der Ernüchterung ergießt sich jetzt durch die Geisteswelt. Der Wille zur Ernüchterung bringt Theorien hervor wie die, welche einen solch hohen Begriff wie Inspiration rationalisieren und rationieren möchte, oder gar eine solche, die diesen Begriff ganz und gar ableugnet und behauptet, daß Musik überhaupt niemals aus sich entstehen könne, sondern immer nur „worterzeugt“ sei, also (diesen Unsinn zu Ende gedacht) es eigent-

lich gar keine Musik als selbständige Kunst gäbe, sondern daß Musik lediglich ein Anhängsel und Ableger der Dichtkunst sei. Gott sei Dank und wie zu erwarten war, ist es um diese tolle Entgleisung Arnold Scherings bald still geworden, aber immerhin haben junge Studenten viel zu lange Zeit hindurch diesen Wahnsinn schlucken müssen, der nur aus dem Willen heraus erfunden wurde, der Musik ihr Schönstes: das Geheimnisvolle, Unerklärliche zu nehmen.

Alle Gebiete der Kunst werden von diesem Nüchternheitsgift erfaßt. Eine starke Strömung zielt dahin, der Bühne, dem Theater sein innerstes Wesen: die Illusion zu nehmen. Die „Maske“ ist schon fast ganz verschwunden, „Kostüm“ und „Dekoration“ werden bald nachfolgen, übrig bleibt bald nur ein „Theater als Rednerbühne“ oder als „griechische Kulthandlung“. Allen Ernstes hatte der Kampf gegen Shakespeare (!) zugunsten der „Antike“ schon eingesetzt, ist allerdings schon wieder abgeklungen, aber es liegt noch immer etwas von jener Strömung in der Luft.

*

Dieser ganze Ernüchterungsfeldzug, dieser Kampf gegen alles das Leben Verschönernde, Ahnungsvolle, Geheimnisvolle, Romantische, ich möchte sagen, mit einem Wort: Künstlerische, erinnert mich fortwährend an den köstlichen „Klein Zaches“ von E. Th. A. Hoffmann. In dem schönen Ländchen, welches der Fürst Demetrius beherrschte, waren noch die Feen daheim. „Ihnen mochte es zuzuschreiben sein, daß sich beinahe in jedem Dorfe, vorzüglich aber in den Wäldern sehr oft die angenehmsten Wunder begaben und daß jeder von dem Entzücken, von der Wonne dieser Wunder ganz umflossen, völlig an das Wunderbare glaubte . . .“ . . . Demetrius starb und ihm folgte der junge Paphnutius in der Regierung. Paphnutius will die Aufklärung einführen, von seinem Kammerdiener Andres, den er zum ersten Minister gemacht hat, folgendermaßen gedrängt: „ . . . Sire, führen Sie die Aufklärung ein! . . .“ „Sie haben Tausendundeine Nacht gelesen, bester Fürst, denn ich weiß, daß Ihr durchlauchtig seliger Papa . . . dergleichen

fatale Bücher liebte . . . und Ihnen in die Hand gab. Nun also, aus dem völlig konfusen Buche, werden Sie, gnädigster Herr, wohl die sogenannten Feen kennen, gewiß aber nicht ahnen, daß sich verschiedene von diesen gefährlichen Personen in Ihrem eigenen lieben Lande, hier ganz in der Nähe Ihres Palastes angesiedelt haben und allerlei Unfug treiben . . . Sie treiben ein gefährliches Gewerbe mit dem Wunderbaren und scheuen sich nicht, unter dem Namen Poesie ein heimliches Gift zu verbreiten, das die Leute ganz unfähig macht zum Dienste in der Aufklärung.“ . . . „Darum, gnädigster Herr, sowie die Aufklärung angekündigt wird, fort mit den Feen! . . .“ „ . . . Fort nach ihrem Vaterlande, welches, wie Sie, gnädigster Herr, aus Tausendundeiner Nacht wissen, das Ländchen Dschinnistan ist“ . . . „Geben Sie acht, gnädigster Herr, die Leute werden sehr bald an die Feen, wenn sie unter ihnen wandeln, gar nicht mehr glauben, und das ist das beste.“ Dieses steht im ersten Kapitel, aus dem ich natürlich nur einige Stellen zi-

tieren konnte, welches ich aber doch den interessierten Leser ganz nachzulesen bitte, und er wird unschwer die Parallelität, ja Identität der beiden Fälle erkennen und bei der Vergleichung die rechten Werte zu setzen wissen.

*

Eine Betrachtungsweise gibt es freilich, in welcher sogar Herr B. recht haben könnte: das ist der Blick auf eine trübe Zukunft, wie ich ihn schon im Jahre 1920 getan habe. Die Praxis der heutigen Kompositionsweise entspricht teilweise den Theorien des B. Paphnutius und Andres streben nach der Herrschaft über das Land und die Feen werden sich hüten, in Zukunft sich auf eine solche Gegend herabzusenken und sich, wie einst, daselbst niederzulassen.

*

Es fällt ein jeder Meister vom Himmel.

* * *

ANHANG

Siebzehn Sprüche

1. DER DENKSPRUCH.

Der Denkspruch soll die Fassung sein,
Ob welcher man vergißt den Stein.

2. DAS GUTE ALTE.

Nur wer das Alte liebt in Treuen,
Ist wert des wahrhaft guten Neuen.
Doch seufzen nach dem „guten Alten“
Heißt oft: Gewohntes hochzuhalten.

3. ENTWICKLUNG DES KUNST- GESCHMACKS.

Worin des Hörers Fortschritt wohl besteht?
Daß er von altem Schund zu neuem
übergeht,
Derweil das Ewige — wie stets — bei-
seite steht.

4. DER GLÜCKLICHE.

Was ist das Glück des Kritikers auf Erden?
Daß er — als einziger — nicht kritisiert
darf werden.

5. MIGNON.

Goethe — und Ambroise Thomas, o Graus!
An der vollblühenden Rose die Laus.
Doch das Theaterpublikum, das famose,
Liebt die Laus, scheintes, mehr als die Rose.

6. GEISTIGKEIT.

Keine Ansicht, keine Theorie, keine „Richtung“ zu dumm,
Es sammeln sich „Intellektuelle“ darum.

7. JEDEM INTERPRETEN INS STAMMBUCH.

Eine Auffassung haben!
Nicht danach graben.

8. WIRKUNG DES MÄTZCHENS.

Dem Stümperwerk hilft's auf.
Das Meisterwerk geht drauf.

9. BRUCH DER FORM.

Der Trieb, der Starke zwingt, Form-
fesseln zu zersprengen,
Sprengt auch die Reifen, die das eigne
Herz beengen.

Nicht Herz noch Fesseln hat der
Schwächling je gefühlt;
Um desto lieber er nun „Formzerbre-
chens“ spielt.

10. EIN GROSSER!

„Du kennst von vielen doch nur ihn
Und wagst dennoch den Größten ihn
zu nennen?“

„O ja! — denn wären andre auch
So groß, so würde ich sie kennen.“

11. GOETHE SCHRIEB SCHOPEN- HAUER INS STAMMBUCH:

„Willst du dich deines Wertes freuen,
So muß der Welt du Wert verleihen.“

Schopenhauers Geist antwortet:

„Mein höchster Wert ist mir gekommen,
Als ich der Welt ihren Wert genommen.

12. KUNST AUF ERDEN.

Es würde jede Kunst zerplatzt im
Raum verfliegen,
Wenn nicht der Ballast „Erdenrest“
sie brächte hier zum Siegen.

13. ROMANTIK.

Die Romantik, man schilt sie gerne.
Ist wirklich so schwach das Licht ihrer
Sterne?
... Oder leuchten sie nur dieser Erde
zu ferne?

14. FREI NACH EICHENDORFF.

TAFELLIEDER: TOAST.

Auf das Wohlsein der Poeten,
Die nicht schillern und nicht göthen,
Durch die Welt in Lust und Nöthen
Segelnd frisch auf eignen Böten.

Auf das Wohl der Komponisten,
Die nicht „wagnern“ und nicht „liszten“,
Fern vom Heer der Modernisten
Spenden Gold aus eignen Kisten.

15. LEBEN.

Die Welt ist tot. Lebendig wäre sie,
Gäb's statt des Nachruhms Platz für
das Genie.

16. TALENT UND GENIE.

Was ist Talent? Was ist Genie?
Die Definition gelang noch nie.
Ein Merkmal doch vom Genie, ihr Lieben:
Das Leben ist immer sein Schuld-
ner geblieben.

17. ZUM BESCHLUSS.

Das Höchste in der Kunst — vor Gott
besagt's nicht viel.
Hat doch die Welt zuletzt nur ein mora-
lisch Ziel.

* * *

Nachtrag zur zweiten Auflage

Zu dem Kapitel Bahle kann ich jetzt noch folgendes hinzufügen: Bahle hatte schon in der Frankfurter Zeitung als Beleg für seine Theorie gegen die Inspiration einen Satz von Tschaikowsky aus einem Brief an Frau von Meck angeführt, und zwar: „Die Inspiration ist ein Gast, der die Faulen nicht liebt.“ (Bahle zitiert den Satz ungenau.)

Jetzt, nachdem ich diese Briefe gelesen habe in der Sammlung „Musikerbriefe“, herausgegeben von Ernst Bücken, sei noch gesagt:

Diese Briefe zeigen mit äußerster Deutlichkeit und in unmißverständlicher Schärfe, daß Tschaikowsky die Inspiration als höchste treibende Kraft beim Musikschaffen ansieht. Der von Bahle zitierte einzelne Satz von der Inspiration, die ein Gast sei, der die Faulen nicht liebt, stammt aus einem Brief an Frau von Meck, in dem Tschaikowsky

ganz im allgemeinen von dem Fehler der Russen spricht, sich allzusehr einer unproduktiven Stimmung zu überlassen, ohne dagegen anzukämpfen. Man muß den ganzen Brief lesen, um zu verstehen, daß das nicht etwa heißen soll, daß man mit Arbeit so gut wie alles leisten könne. Im Gegenteil: Dieser Brief ist ein wahres Hohelied auf die Inspiration; er feiert sie geradezu in überschwenglichen Worten.

Ich setze den folgenden Satz hierher:

„Auf diese Weise habe ich Ihnen also klargemacht, daß ich entweder aus innerem Drang komponiere, beflügelt von der höheren, der Analyse unzugänglichen Kraft der Inspiration, oder einfach arbeite, jene Kraft immer wieder herbeirufend, die auf den Ruf erscheint oder auch nicht erscheint — im letzteren Falle kommt aus der Feder nur eine Arbeit heraus ohne die Wärme des echten Gefühls.“

Das ist deutlich.

In einem anderen Brief (5. 11. März 1878) heißt es:

„Glauben Sie nicht jenen, die versucht haben, Sie zu überzeugen, daß das Musikschaffen eine kalte und vernunftmäßige Beschäftigung sei. Nur jene Musik kann rühren, erschüttern und reizen, welche der Tiefe einer durch Inspiration bewegten Künstlerseele entströmt.“

Das ist noch deutlicher. Ich empfehle, diese Briefe selber zu lesen. Sie enthalten noch mehr solcher unmißverständlichen Stellen über Inspiration.

*

*

*

INHALT

I. Vom Wesen der Inspiration . . .	5
II. Herr Bahle	9
III. Das Reich des Unbewußten: Der Schoß der Inspiration	37
IV. Die Skizzenbücher Beethovens . .	71
V. Vereinzelte Gedanken über unsern Gegenstand	83
Anhang: 17 Sprüche	93
Nachtrag	99