

Werk

Titel: Lied und Gedicht

Autor: Roth, Herman

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1909

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_008_01_29|LOG_0027

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de



Hugo Wolfs Liedproduktion hat im letzten Jahrzehnt häufig den Anlaß gegeben zu systematischer Erörterung des Verhältnisses von Text und Komposition, Gedicht und Lied. Meist wurde dabei hervorgehoben, daß Wolf ausschließlich von literarisch wertvoller Poesie zu musikalischem Schaffen angeregt worden sei und auch hierdurch einen entschiedenen Fortschritt darstelle, selbst so bedeutenden Vorläufern gegenüber, wie Schubert, Schumann und — wohl oder übel — Johannes Brahms.

An den aus dieser Beobachtung gezogenen prinzipiellen Schlüssen ist zweifelsohne etwas Richtiges. Allein die Sache liegt doch nicht ganz so einfach, wie sie auf den ersten Blick aussieht. — Der Vorwurf, minderwertige Gedichte komponiert zu haben, trifft nicht nur Schubert, dessen glückselige Naivität gegenüber vieler reichlich mittelmäßiger lyrischer Produktion allerdings notorisch ist, sondern auch Schumann, dessen literarische Bildung seine eigene schriftstellerische Tätigkeit glänzend dokumentiert, und Brahms, der zwar wesentlich Autodidakt, aber mit einer Fähigkeit zu unnachsichtlicher Reflexion ausgestattet war, die alle anderwärts bemerkbaren Nachteile der Selbsterziehung in Vorteile umwandelt.

Außerdem macht eine Unzuträglichkeit stutzig, die sich bei mehr als einem Stück des Wolfschen Oeuvres unleugbar einstellt: dem Text ist nichts anzuhaben; die Komposition strotzt von Einfällen, die sichtlich intuitivem Erfassen der im Texte gegebenen Situation entspringen, — und trotzdem kommt's zu keinem befriedigenden Eindruck, keinem rechten Einklang. Ein eklatanter Fall der „Prometheus“!

Also ist die Güte, der literarische Wert eines Gedichts doch nicht allein maßgebend? Es bedarf feinerer und eindringlicherer Unterscheidungen, um die Faktoren zu bezeichnen, deren Auftreten die Erfüllung des Wortes durch den Ton verlangt, seine völlige Verschmelzbarkeit mit ihm herbeiführt?

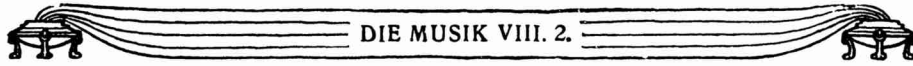
Beispiele werden den Sachverhalt klären. Goethes „Wanderers Nachtlied“, sicherlich eins der meistkomponierten Stücke unserer Lyrik, mache den Anfang:

Der du von dem Himmel bist,
 alles Leid und Schmerzen stillest,
 den, der doppelt elend ist,
 doppelt mit Erquickung füllest,
 ach, ich bin des Treibens müde!
 Was soll all der Schmerz und Lust?
 Süßer Friede,
 komm, ach komm in meine Brust!

Ich spreche das Gedicht. Langsam, ausdrucksvoll, mit der scheinbaren Zurückhaltung, der Sparsamkeit im Verbrauch äußerer Mittel, die der (so gleichsam unterirdisch gewordenen) seelischen Erschütterung doppelte Übertragbarkeit und damit mehr als doppelte Durchschlagskraft verbürgt. Trotzdem mangelt etwas. Es fehlt der Empfindung an Dauer und Schwingungsweite, der Skala der Wortklänge, den Satzgliedern an fester Stilisierung. Besonders hartnäckig spottet des nackten Sprechtons die Emphase der letzten beiden Verszeilen, — deren Schlichtheit mit schauspielerischem Aufwande natürlich nicht beizukommen ist —: denn das Metron der vorletzten Verszeile verlangt gebieterisch eine Ausbreitung des Tones, da hier den vier Hebungen der Anfangszeilen nur zwei gegenüberstehn und die dadurch verschuldete Störung der Symmetrie ausgeglichen werden muß.¹⁾ Auf die selbstverständlichste, ungezwungenste Art werden die Schwierigkeiten beseitigt — durch die Musik, den Gesang. Man wird freilich einwenden, gerade der vorliegende Fall sei trügerisch, die Erinnerung an faktisch vorhandene gelungene musikalische Interpretationen bewirke das Gefühl der Unbefriedigung, von dem das Gedicht — für sich genommen — nun begleitet werde. Doch abgesehen davon, daß die Spitze des Arguments auch dahin gewendet werden kann, daß die vorhandene Komposition mitunter eben erst das Bewußtsein von Mängeln weckt, gibt es Fälle genug, in denen sich ohne solche Nachhilfe die Unerfülltheit eines literarisch fraglos wertvollen Gedichtes aufzeigen läßt, z. B. die Schlußstrophe aus Hebbels Zyklus „Dem Schmerz sein Recht“:

Den bängsten Traum begleitet
 ein heimliches Gefühl,
 daß alles nichts bedeutet,
 und wär uns noch so schwül.

¹⁾ Dabei ist es bewundernswert, ein wie genaues Gegenbild des seelischen Zustandes der Rhythmus darstellt: die mit der Schwerpunktshäufung in der vorletzten Zeile einsetzende Spannung wird in der letzten Zeile ausgelöst durch den Rückgriff auf das Metron der Anfangszeilen, — das aber infolge der unmittelbar vorangegangenen Anomalie einen neuen Wert und damit eine das Ganze überbietende, es umfassende Bedeutung erhält.



DIE MUSIK VIII. 2.

Da spielt in unser Weinen
 ein Lächeln hold hinein;
 Ich aber möchte meinen,
 so sollt' es immer sein!

Auch hier reicht offenkundig das Wort nicht aus. Namentlich in den ersten beiden Verszeilen wirkt der Sprechton zu robust, nicht schwebend genug; und der Schluß kommt geradezu in Gefahr, doktrinär zu werden, wenn dem Gefühl nicht die Atemfreiheit zugestanden wird, die es nach dem Sinne des Dichters unweigerlich haben muß. Die Komposition ist also auch hier Notwendigkeit; sie vermag — ganz ähnlich, wie in Goethes Nachtlied — der Empfindung zu der Schwingungsweite zu verhelfen, in der sie sich ausleben kann, zu der Stilisierung, durch die sie der Wirklichkeit so weit enthoben wird, um Ein- und Nachdruck zu erhalten.

Damit ist jedoch nicht alles gesagt. Die Wucht, mit der die Persönlichkeit des Dichters in den beiden bisher zitierten Gedichten die Stimmung umgrenzt, ließ es als verhältnismäßig unwesentlich erscheinen, daß die Musik die poetische Empfindung auch individualisiert und vertieft. Die Liedliteratur kennt aber Beispiele genug, in denen diese Leistung zur Hauptsache wird, aus dem Verschmolzensein von Gedicht und Komposition dem ersteren eine Intensität und Geschlossenheit erwächst, die es als solches nicht besaß, und dem Zusammenwirken beider Künste ein in sich ebenso vollendetes Ganzes entspringt, wie es etwa die gelungene musikalische Ausdeutung des Goetheschen Nachtliedes darstellt.

Es ist die der Musik vor anderen Künsten eigentümliche Synthese, daß sie mit völlig vagem Vorstellungsgehalt eine individuelle Bestimmtheit und Energie der — im realen Leben die Dinge begleitenden — Stimmung verbindet, die in Poesie und bildender Kunst nur einen idealen Grenzfall repräsentiert. Von der Poesie trägt die Musik den Vorstellungsgehalt zu Lehen; ihrerseits vermag sie die Poesie mit Stimmungswerten zu durchsättigen von einer Zartheit und Differenziertheit des Tones, die dieser an sich fremd sind und voraussichtlich — allen Versuchen moderner poetischer Impressionisten zum Trotz — auch bleiben werden. Doch nicht die letzten, subtilsten Verästelungen des Empfindens allein interessieren uns hier, vielmehr auch die, welche anzudeuten die Poesie gleichfalls fähig ist. — Die Fälle, in denen die Musik durch Individualisierung jenseits des ihr schlechterdings unbestreitbar vorbehaltenen Gebietes der Poesie zu Hilfe und dabei ein Gebilde zustande kommt, das in der ihm angemessenen Beschränkung „Gesamtkunstwerk“ ist, — diese Fälle sind, wie gesagt, in der besten Literatur häufig genug. Ich verweise nur auf Schuberts Zyklen „Die schöne Müllerin“ und „Die Winterreise“. Ein gut Teil der Gedichte ist unbedeutend, wenn auch nicht



geradezu farblos; was an psychologischer Entwicklung und Steigerung die Musik hier durch seelische Durchdringung und Situationscharakteristik leistet, ist zu bekannt, um erst im Einzelnen nachgezeichnet werden zu müssen. Überdies gehört Wilhelm Müller immerhin noch der Literaturgeschichte an. Anders andere Dichter, denen die Ehre ward, von Schubert interpretiert zu werden. So Mayrhofer, Collin, Rochlitz, Craigher, Hüttenbrenner, Leitner usw. Ich greife ein Beispiel heraus, das sich durch Bekanntheit und Kürze empfiehlt, Collins „Nacht und Träume“¹⁾:

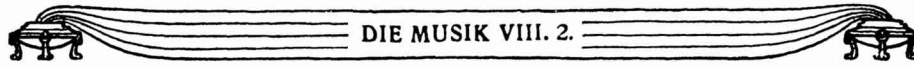
Heil'ge Nacht, du sinkest nieder;
niederwallen auch die Träume,
wie dein Mondlicht durch die Räume,
durch der Menschen stille Brust.
Die belauschen sie mit Lust;
rufen, wenn der Tag erwacht:
Kehre wieder, heil'ge Nacht!
holde Träume, kehret wieder!

Das Gedicht ist weder gedankenreich, noch kommt die offenkundig intentionierte Stimmung zu entschiedenem Ausdruck; obendrein empfinde ich es als technischen Mangel, daß die übergreifenden Reime der ersten und letzten Zeile nur für das Auge erkennbar sind; für das normale Ohr sind sie's — ihrer Distanz wegen — jedenfalls nicht. Aber — das Gefühl, so schwach es wirkt, ist echt, wohl klein, doch nicht kleinlich. Damit ist die Möglichkeit gegeben, es über sich selbst hinauszuhoben, es zu steigern, zu verinnerlichen. In Schuberts Komposition werden die Verse zu einem weitatmigen Hymnus; ein breiter, melodischer Bogen spannt sich über einen Hintergrund von eigentümlich tiefer Raum- und Farbenwirkung, ganz ungeachtet der Psychologie der Harmonik: wie in der Überleitung aus der vierten in die fünfte Zeile der harmonische Rückgang von H- nach G-dur (natürlich mit einem zarten Diminuendo und Ritenuto zu interpretieren!) die seelische Rückwendung nach innen symbolisiert, das ist ebenso staunenswert einfach, als überzeugend.

Noch lehrreicher als dieses Schubertsche Beispiel sind für uns einige Brahms'sche Lieder, — wesentlich deswegen, weil hier der größere Aufwand an Kunstverstand und das stärkere Bedürfnis nach Einzelcharakteristik der Analyse leichteren Zutritt verschaffen. Unter Brahms' Textdichtern spielen die Daumer, Candidus, Lemcke eine ähnliche Rolle wie bei Schubert die Mayrhofer, Collin und Rochlitz. Ich zitiere zunächst Candidus' „Geheimnis“²⁾:

¹⁾ op. 43, No. 2.

²⁾ op. 71, Nr. 3.



DIE MUSIK VIII. 2.

O Frühlingsabenddämmerung!
 O laues, lindes Wehn!
 Ihr Blütenbäume, sprecht, was tut
 ihr so zusammensteh'n?

Vertraut ihr das Geheimnis euch
 von unsrer Liebe süß?
 Was flüstert ihr einander zu
 von unsrer Liebe süß?

Die Verse sind so, wie sie dastehen, beinahe dilettantisch ungeschickt. In der ersten Strophe stört besonders das unvermittelte Nebeneinander von Ausruf und Frage, in der zweiten die Zeilenwiederholung, die an sich schon matt erscheint, außerdem aber noch durch das mit ihr verbundene Ausbleiben der erwarteten Reimwirkung enttäuscht. Allein die den Versen zugrunde liegende Tendenz ist gesund, hindert also nicht, der Schwächen des Gedichts musikalisch Herr zu werden. Ich glaube kaum, daß man diese Aufgabe vollkommener, selbstverständlicher lösen kann, als Brahms es einerseits durch Ausdeuten der Stimmung, andererseits durch unmerkliches Umbiegen und Erweitern der textlichen Vorlage getan hat. Die Musik überrieselt das Gedicht förmlich mit dem taufeuchten Silberschimmer, umhaucht es mit dem lauen Duft des Frühlingsabends; dabei gibt sie nicht nur die Steigerung der Liebes-, sondern auch den Wandel der Naturstimmung wieder, strebt aus dem engen Bezirk der Dämmerung in die Weite der Nacht hinaus — ähnlich, wie eines der schlackenfreiesten Gedichte Dehmels es ausspricht¹⁾. Um den textlichen Mängeln abzuhelpen, werden in der ersten Strophe die Ausrufe bewußt isoliert — Brahms macht aus der Not eine Tugend! — und wird der Frage durch Wort- und Satzwiederholung (mit sinnvollem Wechsel der melodischen Linie) ein überzeugenderer, seelischer Rhythmus abgewonnen. Die Zeilenwiederholung der zweiten Strophe, die — einmalig — befremdete, erhält, mehrmals vollzogen, im Verein mit der Melismatik, dem durchgeführten Ritenuto und Diminuendo den Charakter traumverlorener Innigkeit, der, durch den Terzschluß der Singstimme noch einmal bedeutsam hervorgehoben, in dem schwebenden Stringendo des Klaviernachspiels sich leise löst.

Einen weiteren Fall, in dem mit gleichem Feinsinn eine Empfindung aus verhältnismäßig unscheinbarem Keim breiter und voller entwickelt wird, bietet das bekannteste der Candidus-Lieder: „Alte Liebe“²⁾. Es ist nicht nötig, das Gedicht zu zitieren: ich will nur auf einige Momente eingehen, deren Nachweis die bisherigen Beobachtungen ergänzt. Während

¹⁾ „Wenn die Felder sich verdunkeln,
 fühl' ich, wird mein Auge heller . . .“

²⁾ op. 72, No. 1.

das Gedicht als Gedicht die Stimmung ungefähr auf der selben Höhe sich halten läßt, wird sie durch die Musik rasch und stetig gehoben, um in vollendetem Ebenmaß zurückzusinken, bereichert um die inneren Energien des vorangegangenen Aufstiegs. Der Bruch, der im Gedicht auch hier zwischen erster und zweiter Strophe besteht, wird ohne weiteres geheilt durch die Art und Weise, mit der die Komposition die dem gesamten Vorwurf innewohnende seelische Spannung von vornherein hervorbringt. Von einzelnen psychologischen Subtilitäten seien nur die wesentlichsten erwähnt, die wundervoll sprechende Wendung in die Tonart der Subdominante zu Beginn der zweiten und vor allem die Interpretation der Anfangszeilen der dritten Strophe: wie hier das Stocken des vorher gleichmäßig bewegten Rhythmus im Klavierpart:

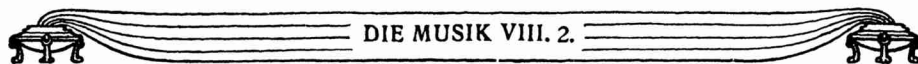


atemversetzendes Bangen, wie danach die Sekundausweichung:



ein geradezu körperliches Zusammenzucken suggeriert, das bedeutet einen seltenen Grad von Ein- und Durchempfinden. Das einzige, was mir im weiteren Verlauf des Liedes nicht recht einleuchten will, sind die beiden Takte, die zur letzten Doppelzeile überführen; diese beiden Takte reichen meines Erachtens nicht aus, den Umschlag der Gefühlsrichtung ganz zu motivieren: hier hat der Vortrag das Seinige zu tun. Doch ist es durchaus bezeichnend für Brahms' nordische Art, daß ihm das allzu rasche Eindämmen einer erst noch beinahe uferlos flutenden Empfindung so natürlich scheint.

Die Beispiele ließen sich selbstverständlich ohne Mühe stark vermehren. Doch ist wohl alles Prinzipielle, für unsere Erörterung Wesentliche an den bisherigen festzustellen. Ich empfehle im Vorübergehen nur noch einige instruktive Stücke aus Brahms' späterem Schaffen (Daumers „Wir



wandelten, wir zwei . . .“ op. 96, No. 2, Lemckes „Verrat“ op. 105, No. 5 und desselben „Salamander“ op. 107, No. 2¹⁾) dem Studium und fasse zusammen:

Die Komponierbarkeit eines Gedichtes, seine Zugänglichkeit für musikalische Behandlung beruht auf seiner Ergänzungserfüllungsbedürftigkeit. Diese Erfüllungsbedürftigkeit bezeichnet zunächst einen Mangel hinsichtlich der Dauer und Schwingungsweite des Gefühls. Sie steigert sich aber in sehr vielen Fällen bis zu einem Mangel an deutlicher Charakterisiertheit sowohl der Gesamthaltung, wie der einzelnen Stimmungswendungen. Unerläßliche Bedingung ist Aufrichtigkeit der wirk-samen dichterischen Tendenz: die Musik soll zwanglos die vom Dichter gegebenen Linien schärfer umreißen, sie mit der Farbe des Lebens ausfüllen können. Dies ist der Wert, auf den ged-rungen werden muß, nicht die dem Gedicht als solchem an-haftende literarische Bedeutung.

Zur Erklärung diene, daß, unter diesem Gesichtswinkel angesehen, es z. B. Schumann minder verdacht werden darf, daß er die Kul-mann, Pfarrius, von der Neun, als — manchen Heine komponiert hat! Heines Lyrik ist so gut wie immer unaufrichtig, nicht durchweg im Sinne strikter, tatsächlicher Unwahrhaftigkeit, sondern in dem unter-bewußter Autosuggestionen über Größe und Kraft des eigenen, lyrisch objektivierten Erlebens, denen ein reflektierendes, nicht ganz gesundes Talent nur zu leicht unterliegt.

Die anfangs aufgeworfene Frage ist damit von der positiven Seite her beantwortet; es handelt sich nun darum, diese Antwort negativ zu begrenzen. Ich greife auf das Beispiel zurück, das die Problemstellung angeregt hat, — den „Prometheus“:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
mit Wolkendunst
und übe, dem Knaben gleich,
der Disteln köpft,
an Eichen dich und Bergeshöhn!
Mußt mir meine Erde
doch lassen stehn
und meine Hütte, die du nicht gebaut,
und meinen Herd,
um dessen Glut
du mich beneidest . . .

¹⁾ In diese Reihe gehört mutatis mutandis auch das op. 105, No. 4, Liliencrons „Auf dem Kirchhof“, über dessen Mängel und deren vollkommenen Ausgleich durch die Musik Hugo Riemann schon das zutreffende Urteil gefällt hat (Große Kom-positionenlehre, Bd. I, S. 293/94).



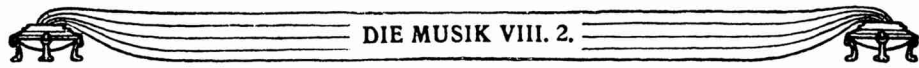
Auch hier verhilft allein schlichte, eindringliche Deklamation zum richtigen Maßstab für das Urteil. Wer Ohren hat, erkennt aus dem Tempo, das sinngemäßer Vortrag einschlagen muß — die Ritardandi zu Anfang und am Ende des zweiten Satzes mit eingerechnet! —, daß hier der Gesang als Tonentfaltung den Ausbruch nur verzögert, verschleppt, ihn um seine erbarmungslose Schärfe bringt, und ferner, daß in diesem Fall das spezifische Ethos des Sprechtons mit seinen (die Schönheitslinie gelegentlich hart bedrängenden) Unter- und Beiklängen durch Ausdrucksnuancen charakterisiert, die der Gesangston — wie einem jeden gewisse Opernerinnerungen vergegenwärtigen mögen — nur dann erreicht, wenn er sich seiner selbst begibt. Und so steht es in dem ganzen Gedicht mit Ausnahme des letzten Abschnitts:

Hier sitz' ich, forme Menschen
nach meinem Bilde, . . .

Da stellt sich unwillkürlich das Bedürfnis nach einer Unterlage ein, und da — verlangsamt sich auch bei der Deklamation notgedrungen das Zeitmaß. Es ist deshalb gar kein Wunder, daß dieser letzte Abschnitt in Wolfs „Prometheus“ der einzige ist, der ohne weiteres überzeugt, in dem die Musik sich dem Text ungekünstelt anschmiegt. — Die Umdeutung des Monologs in einen Dialog ist gewiß ein genialer Einfall; sie allein schafft die Möglichkeit, dem musikalischen Apparat Wolfscher Observanz dem Gedicht gegenüber eine Rolle zu sichern. Aber sie entgeht nicht dem literarischen Odium der Bekanntschaft mit Goethes ursprünglichem, dramatischem Entwurf, der nach meinem Dafürhalten doch nicht bloß aus äußeren Gründen auf die Ausführung hat warten müssen. Denn die künstlerische Absicht — die Gestaltung des Prometheuscharakters — wird durch das selbstherrliche Fürsichsein des Monologes, das, um einem naheliegenden Mißverständnis aus dem Wege zu gehen, auf der Formgebung basiert, so gründlich erreicht, als es überhaupt möglich ist. Wolf zerstört diesen Prometheuscharakter naturgemäß durch seine dialogische Auffassung, ganz abgesehen von der Stimmbehandlung namentlich im ersten Teil seiner Komposition¹⁾.

Die dramatische Dynamik, das beschleunigte Vortragszeitmaß sind jedoch nicht die einzigen Eigenschaften eines poetischen Vorwurfs, die die Komposition erschweren, wenn nicht geradezu untersagen. Es können auch bei ausgesprochener Empfindungslyrik Mittel der Stilisierung an-

¹⁾ Wohlgemerkt gilt dies im Ganzen ablehnende Urteil nur vom „Prometheus“. „Ganymed“ und „Grenzen der Menschheit“ dürfen nicht mit einbezogen werden, so verlockend dies scheinbar ist bei dem beständigen Zusammennennen und gewissen äußeren Gleichartigkeiten der drei Gedichte. Vor allem die musikalische Ausdeutung der letzteren ist ein Meisterwerk von fast Beethovenscher Würde.



gewandt sein, die die musikalische Behandlung zu einem unerfreulichen Zuviel herabdrücken. Daß Fälle dieser Art in unserer neueren Dichtung, und gerade der wertvollen — dabei abstrahiere ich selbstverständlich noch von der Übertragung fremder, romanischer und orientalischer Formen —, immer mehr überhandnehmen, ist eins der reichlichen Zeugnisse für die fortschreitende Differenzierung, um nicht zu sagen: das fortschreitende Spezialistentum innerhalb unserer künstlerischen Kultur. — Dabei wird die Kompetenz der Schwesterkünste eingeschränkt durch Mittelentlehnung, d. h. es werden durch die Sprache einerseits musikalische Wirkungen angestrebt, andererseits plastische oder malerische Vorstellungen herausgearbeitet, an denen Empfindungen sich ankristallisieren, die durch sie sich symbolisieren lassen. Von älteren Dichtern verfolgte musikalische Tendenzen mit besonderem Glück Clemens Brentano, um den man sich seit einiger Zeit wieder mehr zu bekümmern beginnt — aus guten Gründen! Im Bereich moderner Poesie haben wohl einige Gedichte Nietzsches den Vorrang klanglicher Eindringlichkeit¹⁾. Doch liegt der Pleonasmus, den die Komposition solcher Dichtungen erzeugt, so klar zutage, daß die Gefahr ungebührlicher Einmischung der Musik hier ziemlich gering ist. Anders ist es, wenn das plastische, malerische Interesse in den Vordergrund rückt und die dadurch häufig veranlaßte Sprödigkeit des Klangeffekts auf den Musiker einen Reiz ausüben kann, der demjenigen blutsverwandt zu sein scheint, den faktisch auf den Gesang angelegte Lyrik auslöst.

So ist es z. B. eigentümlich, die doch wohl zumeist verunglückten Versuche zu beobachten, die gemacht worden sind, einen Teil der Lyrik C. F. Meyers für die Musik zu erobern. Stellt einer über die ganze Breite seiner Produktion sich schlechthin auf Bildhaftigkeit ein, so ist er's. Ich zitiere ein mit Recht sehr bekannt gewordenes Gedicht, das meines Wissens in neuester Zeit mehrmals musikalisch angefaßt worden ist: eine vornehm empfundene Komposition Siegmund von Hauseggers liegt mir vor.

Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.

Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute!

Unter mir — ach, aus dem Licht verschwunden —
Träumen schon die schönern meiner Stunden.

Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:
Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?

¹⁾ Z. B. der „Bruchstücke“ drittes (S. 125 der Gedichte), „Venedig“ (S. 127), das zweite und dritte Stück von „Die Sonne sinkt“ (S. 159—160), und — wohl das vollendetste! — „Der Herbst“ (S. 53).



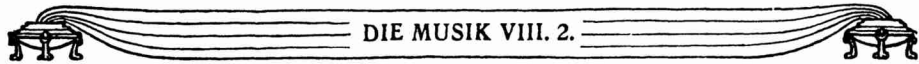
Die Komposition enthält einige sehr feine Wendungen, freilich auch ein paar Bruchstellen. Allein, von diesen ganz abgesehen, macht sich eine zunächst undefinierbare Unzuträglichkeit geltend. Das Gedicht ist von vornherein auf eine Bildwirkung angelegt, die anfangs real vorgestellt, im weiteren Verlaufe so stark symbolisch durchleuchtet wird, daß ihr erster Eindruck sich zwar nicht verwischt, aber doch in gewisser Weise auflöst. Auf diesem Prozeß beruht der eigene Reiz des Gedichts; ihn zu verfolgen und so das ursprünglich sinnlich unmittelbar gegebene Stück Wirklichkeit mit hinaufstilisieren zu helfen, davon wird unsere Phantasie — in der Richtung des inneren Auges — so gut wie ganz in Anspruch genommen. Kommt nun die Musik mit ihrer Tendenz zur Ausbreitung des Empfundnen hinzu, so tritt eine Interessenspaltung ein: die musikalische Stilisierung lenkt von der durch den angedeuteten Prozeß sich vollziehenden poetisch-bildnerischen ab, und umgekehrt; keiner von beiden wird vor der Aufmerksamkeit das Recht, das jeder für sich nicht bestritten werden kann. D. h. der angesichts des Gedichts als solchen zweifellos reine Gesamteindruck wird durch die Kombination vernichtet.

Natürlich ließen sich auch weitere Fälle dieser Art anführen¹⁾; doch mag es mit dem einen charakteristischen Beispiel sein Bewenden haben.

Ich habe nun die Erörterung nur noch vor einer Mißdeutung zu behüten, die sich leicht einstellen könnte. Es war durchaus nicht meine Absicht, ein Rezept aufzustellen für die Praxis, Vorschriften zu machen darüber, inwiefern ein Gedicht komponierbar sei und inwiefern nicht. Es sollte nur der Blick geschärft werden für die Betrachtung der vorhandenen Literatur. Schönheiten und Mängel in der Erfüllung des Wortes durch den Ton sollen nicht bloß gefühlt, sondern auch begriffen und unter einem sicher feststellbaren Gesichtspunkt der Analyse zugänglich gemacht werden.

Das echte, künstlerische Schaffen geht gerade auf dem berührten Gebiete nicht in unserm Sinne reflektierend vor. Ob ein poetischer Vorwurf durch seine Erfüllungsbedürftigkeit sich der musikalischen Bearbeitung anbietet und auf welche Weise die Musik dies Bedürfnis hebt, dafür ist jedesmal maßgebend die — hier nur innerhalb verhältnismäßig enger Schranken vom Kunstverstand assistierte — ursprüngliche Intuition. — Es ist dabei interessant, zu beobachten, wie verschieden der Grad der Erfüllungsbedürftigkeit eines Gedichtes wirkt. Typen eigentümlich diver-

¹⁾ Störungen, wie die konstatierte, erscheinen, wenn auch auf kürzeren Strecken und in primitiverem Sinne, zuweilen in Gesangsballaden moderneren Stils; vgl. z. B. Schillers „Taucher“ in Schuberts (Nachlaß, 12. Heft) und Plüddemanns (Bd. 7 der Balladen und Gesänge, No. 8) Komposition.



gierender Auffassungsweisen sind darin Wolf und Brahms, die beide schon für die vorangegangene Erörterung paradigmatisch geworden sind. Der erstere komponiert nur Texte, deren literarischer Wert an sich feststeht, bei deren Durchföhlung der Musiker sich der Föhrung des Dichters in allem Wesentlichen überlassen kann; der letztere bezeigt eine seltsame Vorliebe für Poesie, die, für sich genommen, der wönschenswerten Lebensenergie ermangelt. Der eine wird durch das Gedicht in die es charakterisierende Schaffensstimmung versetzt; der andere verdichtet sozusagen eine auf Erlösung harrende, rein musikalisch aber nicht auszudrückende seelische Verfassung an einem relativ indifferenten Texte.¹⁾ Wer unsere Literatur durchforscht, der findet diese in den beiden Wiener Antipoden verkörperten Typen immer wieder, wenn auch nicht stets so akzentuiert, — oder gar durch Übergangsformen verwischt. Diesen Typen entsprechend, bildet sich zumeist auch die hier nur geföhlsmäßig vertretene, dort scharf formulierte Meinung über die Würdigkeit eines Gedichts, musikalisch verarbeitet zu werden, in diametral entgegengesetzter Richtung. Es ist vor dem Forum unparteiischer Überlegung natürlich unrichtig, das Zönglein der Wage nach einer der beiden Seiten ausschlagen zu lassen. Das Geföhl urteilt anders. Ihm entscheidet, wovon im Einzelfalle der grööere persönliche Reiz ausgeht —,

von einer Musik, die aus dem Worte quillt, von ihm sein Leben empfängt,

oder von einer, die das Wort in sich aufnimmt, ihm erst sein Leben schafft.

¹⁾ Das sagt noch lange nicht, daß — wie man diesen Gegensatz gewöhnlich deutet — Brahms der absolute, Wolf der Dichtermusiker ist; denn dessen ganz ungeachtet, daß der Begriff „absolute Musik“ ein unerreichter und unerreichbarer Grenzbegriff ist, scheint mir die übliche Beurteilung Brahms' falsch zu sein. Brahms ist und bleibt zuinnerst Romantiker; alle klassischen Allüren taugen nicht zu ihm und seiner eigentlichen Natur. Wo er nicht nur in dem immer interessierenden, fast immer bestrickenden Detail, sondern auch im Ganzen und Groöen Meister ist, da drängt seine Musik über sich selbst hinaus.

