

BERL / DAS JUDENTUM IN DER MUSIK

HEINRICH BERL

DAS JUDENTUM IN DER
MUSIK



DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG

1926



Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1926 by Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

PAUL BEKKER

dem unbeirrten Vorkämpfer der Neuen Musik

gewidmet

INHALT

Vorwort	9
Einleitung. Die asiatische Krise in der europäischen Musik	17
I. Phänomenologie:	
Musik des Ostens	25
I. Stimme.....	25
II. Körper	30
III. Instrument.....	36
IV. Landschaft.....	42
Abendländische und morgenländische Musik.....	48
Neue Musik	68
Phänomenologie der Musik.....	77
II. Pseudomorphose:	
Das Judentum in der abendländischen Musik	85
Bearbeitungen jüdischer Melodien	103
I. Einige prinzipielle Bemerkungen	103
II. Joachim Stutschewsky. Zwei jüdische Melodien	111
Max Brod über jüdische Musik	123
III. Zum Problem einer jüdischen Musik:	
Adolf Schreiber	137
Gustav Mahler. Antwort an Arno Nadel.....	153
Arnold Schönberg	167
Erich Wolfgang Korngold.....	174
Ignaz Moscheles. Der Jude als Virtuose	183
Die Wiederherstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik	189
Nocheinmal: Zum Problem einer jüdischen Musik	218
Arno Nadel. Paul Nettl. Max Brod. Erwin Felber	
IV. Synthese:	
Relative und absolute Musik.....	225
Anmerkungen	239

VORWORT

Das Judentum in der Musik: so lautete der Titel eines unveröffentlichten Buches, das ich vor einigen Jahren schrieb, als Nietzsches „Fall Wagner“ gerade seine Wirkung auf mich ausübte. Es war ein heißes, leidenschaftliches, aber auch, wie ich heute gestehen muß, *überhitztes* Buch, das von Wagners antisemitischer Programmschrift nicht zufällig den Titel übernahm: denn es war ein Buch *gegen* Wagner im Stil des späten Nietzsche. Heute denke ich über diese Dinge gelassener, wenn auch nicht anders. Einen entscheidenden Eindruck machte mir *Paul Bekkers* Wagner-Buch, das in seiner leidenschaftslosen Darstellung den heute einzig möglichen Standpunkt zu Wagner inaugurierte: ihm historisch gerecht zu werden und ihn vom Standpunkt der Gegenwart abzulehnen. Grundsätzlich geht Bekker über Nietzsche nicht hinaus: er stellt auch das *Schauspielerische* in den Mittelpunkt seiner Analyse. Der Unterschied zwischen Nietzsche und Bekker besteht allein in der *Methode*: Nietzsche steht noch mitten im Erlebnis, und sein Kampf gegen Wagner ist gleichsam introspektiv-psychologisch; Bekker hat geschichtliche Distanz, weshalb es ihm gelingt, den Komplex Wagner zu objektivieren und *phänomenologisch* zu betrachten. So schlichtet Bekker den seit Nietzsche so brennend gewordenen Kampf gegen Wagner und macht unter die Diskussion einen letzten Strich.

Diesem meinem Buch in seiner jetzigen Fassung liegt die polemische Grundtendenz von ehemals fern. Wenn es dennoch den Titel Wagners übernimmt, so geschieht dies aus zweierlei Gründen: einmal fließt die Darstellung des Problems doch unverkennbar aus jenem ersten Versuch; zum anderen ist es mir in der Tat darum zu tun, Wagners Antisemitismus gerade am Problem der Musik ad absurdum zu führen. Inwiefern Wagner recht hatte, da er das Judentum als *Fremdkörper* empfand, geht nirgends klarer hervor als aus diesem Buch. Es fragt sich nur, ob dieser Fremdkörper mit positiven oder negativen Vorzeichen zu betrachten ist. Hier dürfte nun mein Buch auch eine unmißverständliche Antwort geben.

Ich glaube, daß man die Situation heute am besten so charakterisieren kann: Wagner hatte psychologisch recht, vom *Wert* aus gesehen aber unrecht. Wenn ich nun zwischen diesen beiden Standpunkten zu vermitteln trachte, so geschieht das nicht aus Opportunismus, vielmehr ist es fraglos, daß die Wertkategorie aus anderen Provinzen stammt, denn aus psychologischen. So kann man wohl psychologisch recht haben, wertaxiomatisch aber unrecht. Und dies ist bei Wagner unzweifelhaft der Fall. Denn man kann einem Volk mit ausschließlich *musikalischer Substanz* nicht vorwerfen, daß seine Musikalität wertlos sei.

Das Buch setzt sich in der Hauptsache aus Arbeiten zusammen, die für die zionistische Bewegung im Laufe der letzten Jahre geschrieben wurden. Hier ist der Ort, zu bemerken, daß ich kein Jude bin. Wenn sich mir immer mehr das Problem einer „*jüdischen Musik*“ aufgedrängt hat, so hat dies seinen Grund in einer allerdings sehr starken Anteilnahme am *Zionismus*.

Überblicke ich diese Jahre jetzt, so muß ich bemerken,

daß mich diese Frage nicht nur für das Judentum beschäftigt hat, sondern auch für das Abendland und im engeren Sinne für uns Deutsche. Denn gerade wenn man sich mit dem Gedanken einer „generellen Pseudomorphose“ des Judentums vertraut gemacht hat — und ich suche sie in diesem speziellen Fall an der Musik zu erweisen —, so wird man einen Weg der allgemeinen Heilung sehen — für beide Teile.

Da die „jüdische Musik“ nicht zum Okzident gehört, mußte sich von selbst der höhere Gesichtspunkt aufdrängen: sie im Zusammenhang mit der orientalischen Musik zu sehen. Damit ergab sich die Überhöhung des herausgelösten Komplexes „jüdische Musik“ durch die „Musik des Ostens“ überhaupt. Schließlich schien mir die Pseudomorphose wesentlich mitverantwortlich für die *Krisis*, in der sich die europäische Musik seit der Romantik befindet, und — da Krisen an sich notwendige Erscheinungen sind — auch wesentlich mitbeauftragt, diese *Krisis* einer Lösung entgegenzuführen.

Das Buch hat also drei Grundgedanken:

- I. *Die Musik des Ostens im Gegensatz zu sehen zur Musik des Westens.*
- II. *Die „jüdische Musik“ als zur Musik des Ostens gehörend darzustellen.*
- III. *Die „jüdische Pseudomorphose“ als wesentliche Ursache der asiatischen Krise in der europäischen Musik seit der Romantik zu erweisen.*

Auf Grund dieser inneren Gliederung war es erforderlich, auch äußerlich eine Gliederung vorzunehmen, die den Grundgedanken nahekam. Deshalb entschied ich mich statt der chronologischen Reihenfolge zur *Gestaltung*, die den Intentionen am besten entsprach. Ich habe mich nicht gescheut, Streichungen vorzunehmen, wo es

notwendig war, um dem Buch den Charakter der Einheit zu geben. Ganz kann es natürlich nicht gelungen sein, die zeitliche Bedingtheit der einzelnen Abschnitte aufzuheben, doch wird das bei einem so gewachsenen Buch auch nicht erforderlich sein.

Über die Gestaltung möchte ich im einzelnen nun noch Aufschluß geben:

I. Phänomenologie

Dieses Kapitel beginnt mit einer streng auf die phänomenalen Voraussetzungen der Musik des Ostens begründeten Untersuchung. In ihm ist der gesamte Inhalt des Buches resümiert und unter den eigentlichen letzten Gesichtspunkt gestellt. Den Terminus „*phänomenal*“ statt „*phänomenologisch*“ gebrauche ich, weil er mir richtiger auszusagen scheint, was ich meine: nämlich das Phänomen selber, nicht eine Lehre über das Phänomen. — Die *Phänomenologie* der Gegenwart hat zwei methodische Grundrichtungen: eine *ideale* und eine *materialē*. Die erste wird von Edmund *Husserl*, dem Begründer der Phänomenologie, vertreten, die zweite von Max *Scheler*. Das, was ich hier meine und was ich vielleicht besser *Phänomenalismus* nennen würde, steht zwischen Husserls idealer und Schelers materialer Grundrichtung. Mit Husserl fasse ich die Musik als *Eidos* — wie ich gleich noch zeigen werde —, mit Scheler jedoch betone ich gerade die Erfassung der Musik aus ihren *materialen* Gegebenheiten. — Die zweite Arbeit: „*Abendländische und morgenländische Musik*“ greift das Problem wesentlich *antithetisch* auf und bildet so die Brücke zu den beiden Arbeiten über Paul Bekker „*Phänomenologie*“ und „*Neue Musik*“: — Phänomenologie als Antithese zum Psychologismus.

II. Pseudomorphose

Im Gegensatz zum ersten Kapitel ist das Instrument der Betrachtung nicht die *Phänomenologie*, sondern gerade die *Psychologie*: denn Pseudomorphose bedeutet, daß hinter der gegebenen — in diesem Falle: künstlichen — Phänomenalität eine völlig andere Noumenalität liegt, hinter der gegebenen *Erscheinung* ein völlig anderes *Wesen*. Psychologie ist hier allerdings ein Terminus, der einer genaueren Bestimmung bedarf. An zwei Stellen kommt es deutlich zum Ausdruck, was ich meine: — einmal, wo ich zwischen „Psychologie“ und „Pneumatologie“ („Neue Musik“) und einmal, wo ich zwischen „musikpsychologisch“ und „musikmetaphysisch“ („Gustav Mahler“) unterscheide. Musik ist für mich — im Sinne Husserls — *eidetisch*, was bedeutet, daß sie unabhängig von der Erscheinungswelt ist, obwohl sie sich durch die Erscheinungswelt manifestiert. *Pseudomorphose ist nun eine Welt der mechanischen, nicht der organischen Erscheinung*, der Erscheinung, losgelöst vom Wesen. Das Wesen ist ein anderes, doch wird es durch die künstliche Erscheinung verdeckt. So ist es die Aufgabe der „Psychologie“, hinter der Erscheinung das Wesen zu erkennen. — In der ersten Arbeit: „Das Judentum in der abendländischen Musik“ habe ich den Prozeß einer *ungewollten* Pseudomorphose, in der zweiten: „Bearbeitungen jüdischer Melodien“ den einer *gewollten* gezeigt, aus welcher Gegenüberstellung sich die Bedeutung des Begriffes sinnfällig ergibt. Im allgemeinen gilt die erste Form der Pseudomorphose, denn sie bedeutet gerade, daß eine starre Kristallisationswelt den Strom unterirdischer Kräfte auffängt und den Durchbruch verhindert. — Die dritte Arbeit: „Max Brod über

jüdische Musik“ soll die Verdienste Brods um die Ahnung der Pseudomorphose beleuchten und zugleich zu dem nächsten, umfangreichen Kapitel über das Problem einer jüdischen Musik die Überleitung bilden.

III. Zum Problem einer jüdischen Musik

Die hier zusammengefaßten Arbeiten bilden alle den Versuch einer Exemplifikation der beiden ersten Kapitel. Während I. *Phänomenologie* das Phänomen der Musik des Ostens darstellt, sucht II. *Pseudomorphose* das Vorhandensein dieses — von der Landschaft bestimmten — Phänomens auch in der von anderen Landschaften gezeugten Morphologie nachzuweisen: seine *Pseudo-Morphologie*. III. *Zum Problem einer jüdischen Musik* zieht die sich hieraus ergebenden Konsequenzen. Es erübrigt sich, hier auf jede einzelne Arbeit einzugehen. Jede einzelne stellt in ihrer progressiven Folge den Erweis des *doppelten* Faktums dar: der Musik des Ostens als Phänomen und der jüdischen Pseudomorphose innerhalb der Musik des Westens. — Die Antwort an Arno Nadel ist unter dem mir wichtigeren Haupttitel „Gustav Mahler“ eingefügt. Eine zusammenfassende Darstellung der Äußerungen, inmitten der Diskussion, steht am Schluß des Kapitels unter dem Titel: „Noch einmal: Zum Problem einer jüdischen Musik“. Da es mir als mehr erschien, denn nur als eine Polémik, *nämlich als grundsätzlicher Beitrag zur Klärung*, habe ich diese Antwort beigefügt. — Zu dem in diesem ganzen Kapitel immer wieder berührten *Problem der Form* habe ich noch folgendes zu sagen: mit Form meine ich nicht *Gestalt*, sondern das an sich starre, leblose Gewand, dessen einmal geprägte Gestalt bestimmend bleibt für allen Inhalt, für

alles Werden. *Die Kongruenz von Inhalt und Form ergibt Gestalt, die Inkongruenz — Pseudomorphose.* So richtet sich meine Antithese nicht gegen die lebendige Gestalt, sondern gegen den toten Formalismus, der das Aufkeimen der Gestalt vielfach im Keim erstickt.

IV. *Synthese*

In diesem Schlußkapitel fasse ich unter „Relative und absolute Musik“ die Möglichkeiten einer *Synthese* zusammen, einer westlichen Musik, die an der Musik des Ostens entscheidende Anregungen holt, die trotz der landschaftlichen Divergenzen an einem höheren Ort sich die Anregungen zunutze macht, so wie etwa *Goethe* aus der Landschaft des Südens die klassische Anschauung zu seinem *Faust II* oder aus der Landschaft des Ostens die orientalische Anschauung zum „West-östlichen Divan“ geholt hat, ohne daß er darum ein anderer wurde als *Goethe*. — Ähnliche Gedanken hat — wie ich nachträglich entdeckte — bereits 1908 *Georg Capellen* in seiner „Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre“ ausgesprochen. Ich kann nun nichts besseres tun, als *ausdrücklich* auf dieses Buch hinzuweisen, das wissenschaftlich-exakt unternimmt, was ich rein intuitiv aussprach. — Diese abschließende Arbeit soll auch zeigen, wie sehr wohl Berührungen der Kulturen möglich sind, ohne daß sie sich gegenseitig auflösen. Der Primat der Landschaft schließt eine Befruchtung der Kulturen nicht aus.

Zum Schluß möchte ich noch einem Einwand begegnen, der gegen diese Gestaltung des Stoffes gemacht werden kann: daß es sich lediglich um eine gewaltsame Deutung, um eine *logificatio post festum* handle. Die Ge-

staltung liegt von der ersten Arbeit an im Stoff beschlossen. Die drei entscheidenden Gesichtspunkte sind in ihr bereits mit voller Deutlichkeit enthalten. Alles Spätere geht immer mehr auf die *gesonderte Herausarbeitung* der drei Grundgedanken hinaus, so daß es zuletzt nur noch eine mühelose Arbeit war, sie danach einzuteilen. Ist also vieles daran zufällig und zeitlich bedingt, so geht doch durch das Ganze ein Zug innerer Notwendigkeit, den jeder erkennen kann, wenn es ihm ernsthaft darum zu tun ist.

EINLEITUNG

DIE ASIATISCHE KRISE IN DER EUROPÄISCHEN MUSIK

I

Dieses Buch gehört zur romantischen Krise. Vielleicht wird überhaupt erst ein entscheidendes Schlaglicht auf diese Krise geworfen, weil es einen bis jetzt völlig unbeachteten Komplex in die Mitte stellt: *das Judentum*. Und zwar in einem Sinne in die Mitte stellt, der gewiß im ersten Augenblick Befremden hervorrufen wird: im Sinne der *Pseudomorphose*. Das Judentum in der Musik ist nichts anderes als das Problem *einer morgenländischen Pseudomorphose innerhalb der abendländischen Musik*. Mit dem Auftreten des Judentums in der Musik beginnt die romantische Krise. Mit seiner Absonderung wird sie enden.

Denn das hat sich gleich nach der Erfassung der Pseudomorphose erwiesen: daß diese negative Feststellung nicht genügt, daß vielmehr als positives Moment die Forderung einer „*jüdischen Musik*“ gegenübertritt. Wenn es Tatsache ist, daß diese Musik seelisch dem Orient angehört, morphologisch dem Okzident, so muß die Absonderung unbedingt bejaht werden. Denn zu der Abwanderung des Judentums nach dem Orient gehört auch die Musik.

Man wird mir sagen: ich widerspreche dem selber, indem ich der *Landschaft* eine bestimmende Funktion auch in der Musik zuweise. Hat das Judentum seine Musik

nicht in verschiedenen Landschaften geschaffen, und ist die Morphologie dieser Musik nicht grundverschieden je nach der Landschaft, in der sie geschaffen wurde?

Zweifellos: ich behaupte den *Primat der Landschaft* für die Musik, aber nicht nur den *morphologischen*, sondern vor allen Dingen den *seelischen*. Die Seele einer Landschaft ist es, die ein Volk formt, die seine Entelechie bestimmt. Daß sich die eine Landschaftsseele — hier die Seele der Wüste — trotz der verschiedenen anderen Landschaften manifestiert, das ist für mich einzig der Primat der Landschaft. Durch diese Landschaftsseele allein ist die Absonderung berechtigt. Der *Zionismus* zeigt uns ihre bestimmende Magie.

II

Krisen sind an sich notwendige geschichtliche Erscheinungen. Die romantische Krise ist nicht sinnlos. Allzu leicht geht man heute über die Romantik hinweg. Die Tatsache, daß wir heute uns beginnen zu distanzieren, sollte uns doch auch die Augen öffnen für die *Notwendigkeit der Romantik* als geschichtliche Erscheinung. Die *Klassik* war erstarrt zu einem Klassizismus, zu einem toten Formalismus, der notwendige Gefühlsreaktionen hervorrufen mußte. Zweifellos überwucherte nun das Gefühl und zerstörte die Form — doch nicht um die Form zu negieren, sondern um den Weg freizumachen zu neuen Formen. Tote Formen hemmen den Gang der Kultur, sie müssen zerstört werden.

Was dadurch zunächst entsteht, ist das *Chaos*. Das ist das Furchtbare an der Romantik, daß sie das Chaos bringt. Allein: Chaos ist nicht eindeutig. Wir sind jedoch zu sehr gewohnt, die Romantik auf eine Formel zu

bringen. Das ist unmöglich. *Klassik ist eindeutig, Romantik vieldeutig.* Die Tatsache, daß den Romantikern Goethe näherstand als der ihnen verwandtere Schiller, daß sie eine wahre Gräkomanie betrieben, und daß Schlegel und Hölderlin die Antike nicht niedriger stellten als die Klassiker, sollte uns zunächst sehr zu denken geben. Die Romantiker waren Lyriker und ihr wichtigstes Ziel war das Epos, dessen Idealbild sie in „Wilhelm Meister“ verehrten. Sie waren Nationalisten und ihr Traum war die Beseitigung aller nationalen Schranken zur allmenschlichen Verbrüderung. Sie waren Gefühlsmenschen und doch schufen sie eine theoretisch-intellektualistische Betrachtung, die den Klassikern fern war. Sie wollten zurück zum *Mittelalter* und doch schweiften sie in den *Orient*, nach Indien und Persien, über die engen Begrenzungen des Mittelalters hinaus. Sie waren Feinde der Renaissance, und doch übersetzten sie Shakespeare und Cervantes, die Auflöser der Gotik.

Die Widersprüche der Romantik sind kaum zu erschöpfen. Sie ist *Proteus*, und wer glaubt, ihre richtige Farbe erkannt zu haben, dem schillert sie schon in einer völlig anderen entgegen, so daß er ratlos steht und nicht weiß, was er sagen soll. So ist es auch in der Musik. Die Romantik hat den *harmonischen Raum* ausgedeutet bis ins äußerste, und doch ist ihr Ziel die Linearität. Sie hat die Natur verneint und doch ist sie naturalistisch. Sie hat die Instrumentalmassen angehäuft, und doch will sie den einfachen Gesang. Sie hat die Affektsprache der Musik betont, und doch will sie nur Virtuosität und Spiel. Auch hier ließen sich die Widersprüche durchführen, die sich nur aus dem allgemeinen *Chaos der Romantik* erklären lassen und die nur allzu leicht übersehen werden, wenn man sie eindeutig nimmt.

III

An dem Beispiel des *Judentums* habe ich eine Seite der romantischen Krise erhellt: die *asiatische*. Vieles an dieser Musik gehört innerlich zur Romantik. Es ist keine Frage, daß auch Mahler, Schönberg und Schreiber, die drei Hauptgestalten, mit denen sich die hier vereinigten Arbeiten in immer neuen Anläufen auseinandersetzen, von der Romantik herkommen. Aber eines scheint mir doch das Ausschlaggebende an ihnen zu sein: der *Durchbruch der Stimme*. Stimme und Instrument vollziehen hier den symbolischen Kampf um ihre Herrschaft. Das ist es aber, was diese Musik des Ostens in der Tat zu einem *ex oriente lux* macht. Ich möchte es, in Parallele zur Landschaft, den *Primat der Stimme* nennen. *In dieser jüdisch-orientalischen Pseudomorphose vollzieht sich der ungeheure Kampf um die Befreiung der Stimme und damit des Menschen vom Instrument.*

Darum ist sie für uns ein konkretes Beispiel. Der aufmerksame Leser wird nicht übersehen, daß dieses Buch mehr beabsichtigt, als nur die Pseudomorphose zu entdecken und die „jüdische Musik“ abzusondern: als nahe liegendes Exempel soll uns diese Musik die Augen öffnen für den ewigen Gehalt der Musik des Ostens. Zugleich soll sie uns den Weg weisen, den unsere Musik der nächsten Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte weiterschreiten muß: den zur *Befreiung der Stimme und des Menschen*. Gewiß trennen Landschaften. Aber es ist das Wesen der Kulturen, sich trotzdem zu berühren. So entstand die *Klassik* aus der Berührung des Nordens mit der Landschaft des Südens. *So kann eine neue Klassik aus der Berührung des Westens mit der Landschaft des Ostens entstehen.* Alle Zeichen weisen darauf hin.

Dabei möchte ich einem Irrtum vorbeugen, der allzu leicht entstehen könnte: als ob ich einer „*Verjudung*“ der Musik das Wort sprechen möchte. Wo eine solche Meinung aufkommen könnte, ist immer nur das Beispiel gemeint. So ist in dem Abschnitt „*Neue Musik*“ *Paul Bekker*, der unbestrittene geistige Führer der jungen Musik, nur insofern mit der jüdischen Musik in Zusammenhang gebracht, als ich glaube, daß *Bekker* die durch das *Judentum* inaugurierte orientalische Wendung der Musik intuitiv erfaßt hat wie kein anderer, und daß er nur darum für Mahler und Schönberg so stark eingetreten ist. Sein vorletztes Büchlein: „*Von den Naturreichen des Klanges*“ hat hierfür nur eine Bestätigung gegeben. Vieles ist dort mit der *Bekker* eigenen außerordentlichen Klarheit ausgesprochen, worauf ich in den hier vereinigten Arbeiten, durch die Beschäftigung mit der jüdischen und orientalischen Musik, gekommen bin.

IV

Einen weiteren Zusammenhang mit der Ästhetik der Gegenwart erweist die „*Romantische Harmonik*“ *Ernst Kurth*. *Kurth* und *Bekker* sind zweifellos Antipoden, obwohl sie sich auf einer höheren Ebene innerlich berühren. Die Berührung kommt nun daher, daß beide inmitten der romantischen Auflösung stehen: *Kurth*, indem er die harmonische Seite der romantischen Musik bejaht, *Bekker*, indem er die lineare Bewegung als Positivum herausstellt und damit das, was man in seiner eigenen Terminologie heute „*Neue Musik*“ nennt, ästhetisch rechtfertigt. Beides, die „*romantische Musik*“ und die „*neue Musik*“, sind einer Wurzel, aber verschiedener Entfaltung. Daher kommt es auch, daß *Bekker* anti-

romantisch gerichtet ist, und dies mit Recht: *der harmonische Stil ist das Negativum, der lineare Stil das Positivum der Romantik*. Aus diesem linearen Stil kann sich eine neue Klassik entfalten.

Wendet man die eindringliche Analyse Kurths auf die „*Musik des Ostens*“ an, so ergeben sich zweifellos überraschende Übereinstimmungen: durch die *Auflösung der Temperatur*, das Eindringen der *Chromatik* und *Enharmonik*. Aber ebenso überraschend sind die Übereinstimmungen mit der entgegengesetzt gerichteten Anschauung Bekkers. Wie kommt das? Liegt es an der oben angedeuteten gemeinsamen Wurzel?

Es liegt vor allen Dingen daran, daß die Musik des Ostens wohl *diesseits* der Temperatur steht und damit Chromatik und Enharmonik (beides als negative Harmoniebegriffe) in sich enthält; daß sie diese aber völlig linear entfaltet, wie die „*Neue Musik*“, die *jenseits* der Temperatur steht. Insofern berührt sich wohl die Musik des Ostens mit der romantischen Musik, aber sie erzeugt nicht Gefühle und Inhalte — mit Hilfe harmonischer Spannungen —, sondern Linien und Melodien, die sich nicht harmonisch determinieren lassen.

Die romantische Wurzel der „*Neuen Musik*“ läßt sich unschwer erweisen: sie entfaltet sich aus dem „*Tristan*“. Allein das Entscheidende und „*Neue*“ an ihr ist, daß sie den harmonischen Tristanstil ins Lineare übersetzt und daß sie ihn damit gleichzeitig überwindet. In ihr liegen die Keime einer musikalischen Zukunft, man kann sich zu ihr stellen, wie man will. Warum will man in Zeiten der Keimlegung verlangen, schon reife Früchte zu sehen? Wer hätte in dem romantischen Chaos um Heinrich Schütz die reife Frucht der klassischen Musik geahnt?

Ernst Kurth hat in seinem Buch „Romantische Harmonik“ den ersten Versuch einer allgemeinen Klärung gegeben, nachdem er bereits in den „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ auf die Wichtigkeit des *linearen Stiles* hingewiesen hatte. Beide Prinzipien münden aber zusammen nicht nur mit Paul Bekker und mit der „Neuen Musik“, sondern vor allen Dingen mit der „Musik des Ostens“.

V.

Die *asiatische Krise* in der europäischen Musik bedeutet also: der Hereinbruch des Orients in die okzidentale Musik, durch das Judentum. Zeitlich fällt diese *orientalische Invasion* mit der Romantik zusammen. Durch die Französische Revolution war die jüdische Emanzipation ermöglicht worden: so trat auch das Judentum in der Musik auf den Plan.

Wer aber glaubt, daß damit Romantik und Orientalismus zwei gleichartige Phänomene seien, der sieht nur die eine Seite der asiatischen Krise. Die Romantik war nicht nur zum Orient geflohen, weil sie im mystischen Halbdunkel untertauchen wollte, sondern weil der Orient für ihre Ruhelosigkeit ein *statischer* Pol war. Sie sieht in den orientalischen Kulturen nicht das *Werden*, sondern das *Sein*, nicht die *Blüte*, sondern die *Reife*. So konnten diese ihr zur Erlösung werden, wie das Mittelalter und die katholische Kirche.

In der Musik ist es durchaus der gleiche Vorgang. Indem das Judentum die *orientalische Invasion* einleitete, trug es wohl auf der einen Seite zur Zerstörung der klassischen Tonwelt bei; allein das „Orientalische“ an dieser Musik ist über das „Romantische“ hinaus-

weisend, trägt in sich die Möglichkeit einer *neuen Klassizität*.

Man wird auch dieses paradoxe Grundverhältnis nur verstehen, wenn man das *romantische Chaos* als Voraussetzung nimmt. Die Tendenzen widerstreiten sich, weil die *Einheit* fehlt. So ist der Orient zugleich das zerstörende Element und das Ideal der ersehnten Einheit.

Für das *Judentum* muß die Krise etwas anderes bedeuten als für Europa: *das Manifestwerden seines Volkstums*. Indem der Orientalismus im Judentum den Okzidentalismus durchbricht, durchbricht zugleich das *jüdische Volk*, als orientalisches Volk, die Verkrustung seiner Pseudomorphose. So haben wir das Recht und die Verpflichtung, nicht nur die *asiatische Krise* in der europäischen Musik darzustellen, sondern auch den Träger herauszuschälen und der Feststellung der negativen Krise gegenüber eine positive Forderung zu behaupten: die des jüdischen Volkes und der *jüdischen Musik*.

I. PHÄNOMENOLOGIE

MUSIK DES OSTENS

1. Stimme

Die Erforschung der primitiven und orientalischen Musik wurde durch A. J. Ellis, Hornbostel und Stumpf zu einer systematischen Wissenschaft ausgebildet, deren Ergebnisse heute schon wesentlich genug sind, um über die reine Materialsammlung hinaus generelle Schlüsse auf das *Phänomen* der asiatischen Musik zuzulassen. Max Weber hat dies auch in seinem nachgelassenen Versuch: „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ getan. Allein so bedeutsam diese Schrift ist und so sehr sie von geistigen Einstellungen her den geschaffenen Komplex durchdringt, so sehr muß doch betont werden, daß das Wichtigste: *die Erfassung des Phänomens*, hier nicht geleistet ist. Weber wollte allerdings nicht ausschließlich die Exotik betrachten, vielmehr hat er mit außerordentlichem Verständnis sich nur die Erforschungen zunutze gemacht. Doch gerade wenn man europäische und asiatische Musik polar zu erfassen sucht durch *Akkordprinzip* und *Distanzprinzip*, wäre es zunächst wichtig, die Phänomene gegenseitig abzugrenzen, die gänzlich anders gearteten *phänomenalen Voraussetzungen* zu kennzeichnen und aus ihnen heraus die Divergenzen zu begreifen. In dem Kapitel „Abendländische und morgenländische Musik“ habe ich einen ersten Versuch hierzu unternommen. Heute erscheint

mir das Phänomen der orientalischen Musik total innerhalb der vier phänomenalen Kategorien: *Stimme, Körper, Instrument, Landschaft*. Im Mittelpunkt der orientalischen Musik steht der singende, tanzende, spielende *Mensch*, verbunden mit der Landschaft. Während die okzidentale Musik — mit Ausnahme der Musik des Südens — immer mehr auf die Überwindung des Menschen durch das Instrument ausgeht, ist hier der Mensch allein zentrales Erlebnis, das Instrument dienendes Glied seines Gesanges, Körpers, Spiels. Und vor allen Dingen: das Instrument ist konkret verbunden mit der Landschaft, es ist eine *Pflanze* gleichsam, wie es ja hauptsächlich auch aus der Pflanze hergestellt wird.

Die *Stimme* ist in der orientalischen Musik primär. Erst singt der Mensch, dann beginnt sich sein Körper im Rhythmus seines Gesanges zu bewegen, und schließlich begleitet er mit dem Instrument Gesang und Bewegung. Das Instrument dient Stimme und Körper, der Körper seinerseits dient der Stimme, die allein autonom ist. *Mimus und Geste, Bewegung und Begleitung sind also einzig Folge des Gesanges*. Bei der Besteigung des Mount Everest fand man in dem Bergkloster Rongbuk, dem einsamsten und höchsten Kloster der Welt, Lamas, die diese Art der orientalischen Musik noch vollkommen unverfälscht und unberührt ausübten: der singende Lama begann sich zu bewegen und seinen Gesang und seine Bewegung auf dem Instrument zu begleiten.

Keinesfalls ist es also so, wie im romantischen Musikdrama, daß der Gesang aus der *Expression der Gebärde* folgt, daß die Darstellung primär, der Gesang sekundär sei — der Grundirrtum Wagners —, vielmehr ist die Stimme souveräne musikalische Äußerung, die zum Körper und zum Instrument überleitet. Selbst dort, wo

die Sonderung beginnt, wo sich die Sänger, Tänzer und Spielleute zu selbständigen Gruppen isolieren, hat der Sänger den unbedingten Vorzug, tanzt der Tänzer nicht nach dem Instrument, sondern begleitet das Instrument Gesang und Tanz. Die Emanzipation des instrumentalen Prinzips — mit dem seinerseits die Emanzipation der Gebärde parallel läuft — ist hier einfach unmöglich, weil der *optische Mensch* im Mittelpunkt aller musikalischen Äußerung steht: — der optische Mensch, der zuerst singt und der seinen Körper nach dem Gesange bewegt.

Man hat nun die Frage nach dem *Ursprung des Gesanges* gestellt. Stumpf hat in seinem aufschlußreichen Buch: „Die Anfänge der Musik“ die bis jetzt aufgestellten Theorien zusammengefaßt und eine eigene hinzugefügt. Demokrit und Darwin haben ihn aus dem Gesang der Vögel abgeleitet, Rousseau und Spencer aus dem Affekt der Sprache, Wallaschek und Bücher aus dem Rhythmus der Arbeit, Stumpf selber leitet ihn aus dem Bedürfnis akustischer Zeichengebung ab. Überblickt man diese Theorien, so sieht man, daß ein wichtiges Phänomen vollkommen übersehen ist: *nämlich die Stimme selber*. Die Stimme selber als autonomes zeugerisches Organ, als die eigentliche Schöpferin des Gesanges. Hier werden Ursache und Wirkung verwechselt. Der Gesang ist nicht Folge des Affekts der Sprache und des Rhythmus der Arbeit, vielmehr ist er die in sich selbst schöpferische Musikalität, die sich durch den Sprechgesang oder durch den Arbeitsgesang hindurch manifestiert. Die Arbeitsgesänge, die Bücher in „Arbeit und Rhythmus“ zusammengestellt hat, bestimmen die Arbeit, ihr Hervorgehen aus der Arbeit ist nur ein scheinbares. Schöpferin ist allein die Stimme, und nur der gemeinsame Rhythmus wird durch die Arbeit bestimmt. Zwischen dem Rhyth-

mus der Arbeit und zwischen dem Klang der Stimme liegt eben der ganze Unterschied eines abgeleiteten und eines in sich selbst zeugerischen Gesanges.

Der Gesang als primäre musikalische Äußerung des Menschen läßt sich keinesfalls aus Ableitungen erfassen. Wir können nur das *Faktum* hinnehmen: die *Stimme*. Warum sich hier die Musik am unmittelbarsten erweist, können wir nicht wissen. Der stumm bewegte Körper ist nur eine Manifestation des Rhythmus, Musik ist jedoch ein *akustisches Phänomen*. Es ist die Aufgabe des Akustischen, die Welt der Optik zu offenbaren. Diese Offenbarung geschieht zuerst im Gesang, und vom Gesang aus wird die Sprache und die Bewegung bestimmt. So wie die Arbeit aus dem Gesang „abzuleiten“ ist und nicht der Gesang aus der Arbeit, so ist auch die Sprache aus dem Gesang „abzuleiten“ und nicht der Gesang aus der Sprache. Wir wissen, daß die Sprache singender ist, je primitiver sie ist, und daß sie mit Zunahme der Zivilisation *gesangloser*, musikloser wird, bis sie schließlich nur noch die nüchterne Bedeutung der täglichen Prosa hat, ohne jede Klangfarbe und ohne jede Klangbedeutung. Diese Tatsache dürfte uns aber die Frage nach der Herkunft des Gesanges nicht mehr stellen lassen.

Vokales Prinzip und *instrumentales Prinzip* bedeuten recht eigentlich den Gegensatz *asiatischer* und *europäischer* Musik. Das vokale Prinzip als die Zeitform der Musik, das instrumentale Prinzip als die Raumform. Solange der Mensch unter der Herrschaft des vokalen Prinzips steht, ist der Klang physiologisch und die Musik konkret; begibt er sich jedoch unter die Herrschaft des instrumentalen Prinzips, wird der Klang physikalisch und die Musik abstrakt. *Asiatische und europäische Musik implizierenden Gegensatz organischer und mechanischer*

Klangwelten durch die Prävalenz des einen oder des anderen Prinzips. Die gesamte sogenannte „absolute Musik“ ist relativ, weil sie losgelöst vom konkreten Menschen und konkreten Raum den abstrakten Kosmos der Instrumentalmusik zur Herrschaft führt. Das instrumentale Prinzip triumphiert über das vokale Prinzip und damit über den Menschen. Der Mensch hat hier nur noch funktionale Bedeutung, keine reale. Während in der orientalischen Musik die konkrete Erscheinung des Menschen im Mittelpunkt steht, tritt in der okzidentalen Musik das Faktum Mensch immer mehr in den Hintergrund, abgelöst durch das Instrument. Die Phänomenalität der Musik wird grundsätzlich verkehrt: im Orient kann die Musik nur in Erscheinung treten durch den singenden, tanzenden, spielenden, darstellenden Menschen; im Okzident nur durch das vom Menschen abgelöste Instrument. Im Orient dient das Instrument dem Menschen, im Okzident dient der Mensch dem Instrument. Im Orient wird die Begleitung aus dem Gesang geboren, im Okzident wird der Gesang aus der Begleitung geboren.

Man glaube nicht, es handle sich hier einfach um dialektisch zugespitzte Antithesen, man mache sich vielmehr den prinzipiellen Stilwandel der Musik vollkommen klar. Das *vokale* Prinzip ist so unbedingt an den Menschen gebunden und vor allen Dingen an seine Erscheinung, daß es ohne ihn einfach zerfällt. Das *instrumentale* Prinzip kennt hingegen nicht die zentrale Bedeutung des Menschen, weil es auf ihn letztlich gar nicht mehr ankommt. Er ist hier nur noch Instrument des Instruments. Es ist vollkommen gleich, welcher Mensch spielt, wenn er nur spielen kann. Können allein entscheidet. Im Gesang entscheidet jedoch nicht das Können, sondern die Erscheinung, nicht die Fähigkeit, sondern die Wirklich-

keit des Menschen. Hier ist es nicht gleichgültig, welcher Mensch singt; denn die Macht des Eros — die dem Instrument fehlt — entscheidet hier allein.

In einer musikalischen Form des *Okzidents* blieb diese zentrale Bedeutung des singenden Menschen gewahrt: in der *Oper*. Bezeichnend genug rechnet man diese nicht zu der Gattung der „absoluten Musik“. Bezeichnend genug kommt sie auch aus dem *Süden* — dem Land der Stimme — und wird sie im Norden vollkommen mißverstanden. Wagners Kampf gegen die *Oper* war ein einziger Kampf gegen den singenden Menschen. Wagner verstand es nicht, daß die italienischen Komponisten ihre Arien für diesen bestimmten Sänger oder für diese bestimmte Sängerin geschrieben haben, weil ihm der *konkrete singende Mensch* gleichgültig war. Dafür forderte er von dem Sänger Leistungen, die allein aus der Vorstellung des Instruments heraus konzipiert waren: der Sänger sollte ein singendes Instrument werden.

2. Körper

Die Erwähnung der *Oper* — dieser orientalisch-okzidentalen Mischform — leitet uns in diesem Zusammenhang zu der zweiten phänomenalen Voraussetzung der morgenländischen Musik: zum *Körper*. Wir fragen: Was hat der Körper, als optische Erscheinung, mit der Musik zu tun, die wir vorhin selbst als „akustisches Phänomen“ bezeichnet haben? Den Körper können wir doch niemals hören, sondern nur sehen. Was hat aber die Musik mit dem *Sichtbaren* zu tun, da sie doch selbst unsichtbar ist und von der Welt des Sichtbaren schlechthin unabhängig?

Die *Oper* gibt uns zunächst einige Antwort. *Primär*

in der Oper ist die Stimme. In ihrem Mittelpunkt steht der singende Mensch. Dieser singende Mensch — ist er aber nicht schon eine optische Erscheinung? Was geht hier vor?

Der Vorgang ist ein einfacher: die Musik, die an sich von der Welt des Sichtbaren unabhängig ist, wird durch den Gesang des singenden Menschen sichtbar. Oder: der singende Mensch wird zum sichtbaren Gefäß der unsichtbaren Musik. Und was heißt das? Das heißt: daß die Musik immer *konkretisiert* werden muß von dem Menschen. Ohne den konkreten Menschen bliebe sie abstrakt, unerlöst, ungelöst. Der Mensch versinnlicht die an sich unsinnliche Musik.

Wir kommen hier auf ein entscheidendes Problem zu sprechen: auf den *Sensualismus* in der Musik. Wie alle Kunst muß auch die Musik *versinnlicht* werden, wenn sie uns eingehen soll. Solange nun der Mensch im Mittelpunkt der musikalischen Äußerung steht, liegt das Schwergewicht der Versinnlichung ganz in ihm, in seiner Erscheinung. *Was für den Plastiker die Statue, das bedeutet für die Musik der Mensch: sichtbar gewordene tönende Welt.* Der Mensch projiziert einen Zeitvorgang — die Musik — in den optischen Raum. Ohne ihn bliebe die Musik tönende Zeit und könnte damit unmöglich der *Sinnenwelt des Raumes* eingehen. Der Mensch überträgt also auf die Ebene der Erscheinung, was sonst nie Erscheinung werden könnte.

Nun kann die Musik durch das *Auge* und das *Ohr* gleichzeitig aufgenommen werden. Die optische Raumwelt wird adäquat der akustischen Zeitwelt. Aber das heißt nicht: die Welt der Erscheinung wird in Musik gebracht, vielmehr: *die Welt der Musik wird in Erscheinung gebracht.* Der grundsätzliche Unterschied kann erst

ermessen werden, wenn man das Gegenbeispiel dieser morgenländischen Art zu musizieren, das abendländische, gegenüberstellt. Hier geschieht auch eine *Phänomenalisierung* der Musik, aber durch die — Nachahmung der sichtbaren Welt. Und nun nicht mehr durch den Menschen, sondern durch das — *Instrument*.

Die Herrschaft des Instruments brachte eine vollkommene Verkehrung der zeit-räumlichen Kategorien mit sich. Das vokale Prinzip bedeutet Zeit, verräumlicht durch den Menschen; das instrumentale Prinzip bedeutet Raum, verzeitlicht durch das Instrument. Denn nun — durch die Herrschaft des Instruments — geschah die *künstliche Optisierung des Raumes* auf der Ebene der Zeit. Während vorher der Mensch der Mittler war zwischen Zeit und Raum, wurde nun das Instrument der Mittler zwischen Raum und Zeit. Primär ist unter der Plenipotenz des Instruments der Raum, der nun — da Musik einmal Zeit ist — verzeitlicht wird. Mit anderen Worten: die Welt des Auges geht jetzt mit ein durch das Ohr. Während in der Musik des Orients Augenwelt und Ohrenwelt, Raumwelt und Zeitwelt gleichmäßig erfaßt sind durch die Mittlerrolle des *Menschen*, geschieht in der Musik des Okzidents durch die Mittlerrolle des *Instruments* eine der folgenschwersten Hemiplegien: *die Augenwelt wird beseitigt und die Ohrenwelt wird durch eine künstliche Optik beschwert*. Nun konnte man Musik auch mit geschlossenen Augen zugleich hören und sehen. Das mochte als Fortschritt gepriesen werden, solange man die Herrschaft des Instruments nicht als tragisch empfand. Heute wissen wir aber, daß nicht dies eine *Synthese* der Zeit- und Raumwelt war, sondern einzig das, als der Mensch das Akustische mit dem Optischen verband: durch seine *Erscheinung*.

Von hier verstehen wir nun die *Oper*. In der *Oper* herrscht einzig der Mensch, nicht das Instrument. Das Instrument hat hier seine dienende Rolle, wie es sie von Anfang an gehabt hat. Darum ist es nicht gleichgültig, welcher Sänger eine bestimmte Arie singt: denn mit ihm allein steht und fällt sie. Der *Sensualismus* der italienischen *Oper* hat seine letzten Gründe in der prädominierenden Stellung des Menschen: er allein hat den Eros, die sinnliche Macht, die abstrakte Musik zur totalen Erscheinung zu bringen. Augenwelt und Ohrenwelt sind hier gleichmäßig verteilt, der Gesang erzeugt keine künstliche Optik, weil Auge und Ohr hier zu gleicher Zeit beschäftigt sind.

Umgekehrt können wir durch die *Oper* auf die zweite grundlegende Form der orientalischen Musik schließen: auf den *Tanz*. Das Musikdrama schließt den *Tanz* von der Bühne einfach aus, weil ihm der sichtbare Mensch nicht Mittler einer Offenbarung der Musik ist, sondern lediglich illustratives Mittel des herrschenden Instruments. In der *Oper* herrschen Stimme und Körper, im Musikdrama herrscht einzig das Instrument. In der sogenannten „absoluten Musik“ sind Suite und Menuett noch Reminiszenzen der alten Tanzformen, übertragen auf das Instrument. Hier vernehmen wir beinahe wehmütig die versunkene Realität und *Heiligung des Leibes*.

Wir haben gesehen, daß die „*Einheit*“ der Musik darin bestand, daß aus der Stimme heraus der Körper, und aus dem Körper heraus das Instrument bewegt wurden. Nicht um eine Verwischung und Vermischung handelt es sich hierbei, sondern um die absolute Autonomie der schöpferischen Stimme. Wo nun der *Tanz* allein auftritt, wie etwa im indischen Nautsch oder im arabischen Wüsten-tanz oder schon in den primitiven Jagd- und Kriegs-

tänzen, da haben wir wohl vielfach eine Emanzipation des Leibes von der Stimme, aber keine *Heteronomie*, wie bei der späteren radikalen Emanzipation des Instruments. In Gesang und Tanz, als isolierte Erscheinungen, haben wir nur zwei verschiedene Brechungen des einen Rhythmus: durch den Gesang wird er zur *sichtbaren Melodie*, durch den Tanz zur *sichtbaren Bewegung*. Keinesfalls handelt es sich bei dieser „Trennung“ um einen Zerfall, denn die optische Erscheinung des Menschen bleibt nach wie vor Mittler der sichtbaren Welt. Im Gegenteil: durch den Tanz geschieht eine noch viel stärkere Betonung des Menschen, eine *Apotheose des Leibes* von unerhörter Sinnhaftigkeit. In ihm wird die Musik ganz Körper, sichtbare Gestalt, zur raumhaften Wirklichkeit.

Gesang und Tanz unterstehen dem Prinzip des *Eros*, das Instrument dem Prinzip des *Logos*. Das bedingt die starke Eroshaftigkeit der Stimme und des Körpers und die radikale Eroslosigkeit des Instruments. Gesang und Tanz sind konkret im konkreten Raum und vermitteln dadurch das Erlebnis der Zeit; das Instrument ist abstrakt in der abstrakten Zeit und vermittelt dadurch den mechanischen Raum.

Was ist der Tanz anders als eine Manifestation des raumgebundenen Eros? *Durch die Stimme formt sich der Eros zum Klang, durch den Körper formt er sich zur Gestalt*. Wie alle Gestalt, ist er den Gesetzen der *Schönheit* unterstellt. Zunächst wird uns auch hier in der Oper die *ästhetische* Bedeutung des Tanzes klar. Die Absicht der Oper ist, die rein ästhetische Freude in der Sinnlichkeit des Tanzes zu wecken. Das Musikdrama hat keine ästhetischen, sondern *moralische* Absichten, weshalb es konsequenterweise nicht nur den schönen Ge-

sang, sondern auch den schönen Tanz befeindet, mit Einschluß aller übrigen ästhetischen Elemente, wie Aufzüge und Spiel.

Nun ist hier allerdings zu sagen, daß in der Oper der Sensualismus und das Schönheitsstreben wesentlich aus *antiker Anschauung* begründet sind, während der östliche Tanz, entsprechend seiner viel früheren Entstehung und der trotz allem ganz anderen *landschaftlichen* Voraussetzungen, nicht so ausschließlich auf das Nur-Schöne gerichtet ist. Überhaupt richtet sich der Vergleich immer nur nach den prinzipiellen Übereinstimmungen, im übrigen bin ich mir der unvergleichbaren Divergenzen wohl bewußt. Der Tanz des Ostens hat fast durchweg einen *kultischen* Hintergrund, er will also gewissermaßen durch die Schönheit hindurch die Wahrheit vermitteln. Entscheidend ist jedoch, daß er im Körper das Gefäß erblickt, durch das er die Wahrheit den Sinnen übermittelt, durch das er die Musik der Welt der Erscheinung *ein-verleibt*.

So führt auch hier schon der Tanz — wie in der Oper — zum *Spiel*. Zum Spiel und Widerspiel des Göttlichen. Im Musikdrama werden die Antithesen moralisch: Gut und Böse stehen sich gegenüber in ewiger Feindschaft. In der Oper werden die Antithesen *ästhetisch*: die Welt zum ästhetischen Spiel der Gegensätze. Im Tanz des Ostens spielen die Götter ihr Spiel durch die Menschen. Die stärkere religiöse Verwurzelung bedeutet darum noch nicht, daß er anästhetisch sei. Im Gegenteil: Kult bedeutet immer Kontamination der religiösen und ästhetischen Sphäre. Im kultischen Tanz haben wir überhaupt die Urform der religiösen Handlung zu erblicken, die nur ihrem Wesen nach religiös, ihrer Erscheinung nach jedoch ästhetisch und sensualistisch ist. — So wird der

geheiligte Leib zum Mittler der Musik und des göttlichen Spiels zugleich: im *Tanz*.

3. Instrument

Es gibt primitive Stämme, die entweder gar keine Instrumente kennen oder doch nur wenige, und die eine außerordentlich hohe *Gesangskultur* haben, wie zum Beispiel die nordamerikanischen Indianer oder die Weddas auf Ceylon. Was folgt daraus? Daß sich die *vokale Musik* unabhängig von dem Instrument entwickelt haben muß, wenn auch später Wechselwirkungen stattgefunden haben mögen. Die unbedingte Priorität des Gesanges geht hieraus deutlich hervor. Das Instrument verhält sich zur Stimme wie die Schrift zur Sprache: es ist ein sekundäres Produkt, gewiß notwendig, aber für den schöpferischen Vorgang nicht unbedingt wichtig. So wie die Schriftsprache nicht die Sprache des lebendigen Menschen ersetzt, so auch nicht das Instrument den lebendigen Gesang. Dennoch war der Vorgang so lange nicht tragisch, wie das geschriebene Wort aus dem gesprochenen hervorging, wie sich das Instrument dienend dem Gesange anglich. Als aber beide, Schrift und Instrument, gesprochenes und gesungenes Wort einfach ablösten, *als die Emanzipation dieser sekundären Hilfsmittel begann*, da begann auch der Mensch dienend hinter das Material zu treten, die Materie wurde wichtiger als der Mensch.

Die Tragik dieses Vorganges — von der Parallele der Sprache abgesehen — können wir am besten beobachten, wenn wir den ganz primitiven Anfängen der Instrumentalmusik zunächst etwas weiter nachgehen. Da begann der Mensch aus den *Stoffen seiner Landschaft* Instrumente zu bilden. *Pfeifen* wurden aus den Knochen er-

legter Tiere, aus Bambusrohren, Mammutzähnen, aus dem Horn der Antilope gebildet; *Saiteninstrumente* aus dem gespannten Bogen der Jäger, Harfen und Leiern mit ausgehöhlten Kürbissen oder Schildkrötenschalen als Resonanzkörper; *Schlaginstrumente* aus Holz- oder Metallstäben, Signaltrommeln aus ausgehöhlten Holzblöcken und übergespannten Tierhäuten. Überall bot die *Landschaft* die materialen Voraussetzungen in ihren Pflanzen und Tieren.

Es ist klar, daß diese Instrumente keine herrschende Rolle spielen konnten, denn zunächst ließ sich auf ihnen nur jeweils ein Klang oder Schall erzeugen. Als man dann begann, durch Kombinationen verschiedener Flöten die Panflöte zu bilden, durch Löcher auf einem Rohr mehrere Töne zu erzeugen; als man durch die Verbindung verschiedener Saiten die Lyra, verschiedener Hölzer das Xylophon schuf, war die Möglichkeit der *Melodisierung* der Instrumente schon mehr gegeben. Dennoch dienten die Instrumente weiterhin der Stimme und dem Körper, und was sie hervorbrachten, waren reine *Tonfolgen*, die begleitend in den Gesang oder Tanz eingriffen.

Nun trat zu dem Sänger und Tänzer ein dritter Typus: der *Spielmann*. Da und dort immer noch alle drei in einer Person vereinigend, begannen sich diese drei Gruppen doch notwendig zu sondern: Sänger, Tänzer und Spielleute traten auseinander, ohne aber die Stufungen ihres Ranges zu verwischen. Der Spielmann und sein Instrument blieben Diener der Stimme und des Körpers. Und was das wichtigste ist: das Instrument selbst blieb Diener des Spielmannes. Auch hier ist der Mensch also im Mittelpunkt als *Erscheinung*. Die Musik kommt nicht durch das Instrument zur Darstellung, sondern durch ihn. Das Instrument ist nur Mittel. Selbst wo wir von der

Form eines *primitiven Orchesters* sprechen können, sind es die *sichtbaren Menschen*, in denen die Musik zur *Erscheinung* wird.

Diese Unbedingtheit der Phänomenalität des Menschen macht eine Emanzipation des Instruments einfach unmöglich. Das Instrument ist nichts Abgelöstes, hier wuchs es und hier ist der Mensch, der es schuf. In der abendländischen Musik geschah ein doppelter Vorgang der Ablösung: einmal wurden die raumbundenen Instrumente vermischt zu einer Vielfalt, die wir *Orchester* nennen; zum anderen trat nun der Mensch hinter diese Vielfalt und opferte den Primat seiner Unbedingtheit.

Die Folgen dieser Verkehrung sind uns allē bekannt: das Orchester erzeugte einen künstlichen Raum. In der klassischen Musik ist es der *architektonische* Raum, in der romantischen Musik der *naturalistische*. Programm-musik, musikalischer Impressionismus, malerischer Naturalismus sind nur die letzten Konsequenzen der Ver-räumlichung der Musik durch das Instrument. Denn das mache man sich einmal klar: durch die Ablösung landschaftgebundener Instrumente mußte zuletzt die Musik optisiert werden, war doch der phänomenale Hintergrund der natürliche Raum, der sich nun rein mechanisch durch das Instrument aussprach. Bezeichnend genug können bestimmte *Tonmalereien* auch nur durch ganz bestimmte Instrumente erzeugt werden. Man nehme einmal ein spezifisches Werk, wie die „*Alpensinfonie*“, und untersuche sie auf die Verwendung der Instrumente (wobei natürlich alle Instrumente auf ihre Urform zurückzuführen sind), so wird man verstehen, was ich meine. Strauß ist dabei durchaus nicht anzuklagen — er hat nur auf die äußerste Spitze getrieben, was im Instrument liegt.

Was von der Musik der Primitiven im Gegensatz zur

abendländischen Musik gesagt wurde, gilt erst recht für die Musik des Ostens. Umgreifen wir doch nicht umsonst mit dem Begriff „*musikalische Exotik*“ beides, Primitive und Orientalen. Dabei müssen gewiß Gradunterschiede gemacht werden. Die Kulturen des Orients sind *historisch*, die Kulturen der Primitiven nicht. Es fragt sich allerdings, inwieweit unser Geschichtsbewußtsein hier — unbewußt — fälschend eingegriffen hat. Jedenfalls haben uns die umfassenden Forschungen Leo Frobenius' gezeigt, daß zum Beispiel *Afrika* genug Kulturen hervorgebracht hat, die wir innerhalb des Geschichtsbildes nicht mehr länger umgehen dürfen. Das Institut für Kulturmorphologie hat auch eine große Reihe phonographischer Aufnahmen primitiver Musik gemacht, die gewiß zur Erforschung des Gesamtkomplexes noch wesentlich beitragen werden. Auf Polyrhythmie und Heterophonie wird durch sie ein entscheidendes Licht geworfen.

Für die „Instrumentalmusik“ des Orients gilt zunächst die *organische Raumgebundenheit* des Instruments, wie bei den Primitiven. Die indische Vina besteht aus einem Bambusrohr und zwei ausgehöhlten Kürbisflächen, über die fünf Metallsaiten gespannt sind. Das japanische Koto ist ein Saiteninstrument mit einem Schallkasten aus Kiriholz. Das siamesische Ranat ist eine Art Harmonika aus siamesischen Holzen. Die arabische Kissar, das Urbild der Gitarre, besteht aus einem Holzkasten, der mit Tierfell und Saiten überspannt ist. Die Chinesen gar stellten eine bezeichnende Theorie der acht Arten von *tonerzeugenden Stoffen* auf: Tierhäute, Klingsteine, Metallplatten, Erde, Holz, Seide, Bambus, Flaschenkürbisse. Diese Stoffe sind ganz aus dem Umkreis der chinesischen Landschaft erfaßt.

Die Instrumente sind konkret, raumgebunden. Einer Pflanze vergleichbar, die nur in einem bestimmten Umkreis wächst und nur hier *organische* Bedeutung hat. Die europäische Instrumentalmusik könnte man — um in diesem Bilde zu bleiben — einem *Treibhaus* vergleichen, in dem wohl alles wächst, allein mit künstlichen Mitteln. Ich komme auf dieses Problem im letzten Kapitel noch ausführlich zu sprechen, weshalb ich mich hier nicht weiter dabei aufhalten will. Jedenfalls ist so viel sicher, daß von irgendwelcher *Vorherrschaft des Instruments* auch hier nicht gesprochen werden kann, weil die absolute Wurzelhaftigkeit dem Instrument keine andere Rolle zuläßt, als die des *Dienens*. Auch der *moderne Orient* hat sich hierin nicht gewandelt. Stumpfs und Hornbostels Untersuchungen gründen sich im wesentlichen auf Studien an der lebendigen Musik des Ostens. So hat Stumpf in seinen „Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft“ Tonsystem und Musik der Siamesen an einer siamesischen Theatergruppe untersucht, die unter der Leitung Bosra Mahins nach Berlin gekommen ist. Diese Untersuchungen bestätigen nach meinem Empfinden vollkommen das bis jetzt Gesagte. Frauen sangen und tanzten, während die Männer mit ihren heimatlichen Instrumenten Gesang und Tanz begleiteten. Das organische Instrument hat allein die Funktion des Dienens.

Eines fällt uns bei der Instrumentalbegleitung des Ostens noch besonders auf: die starke Beteiligung der *Frauen*. Wir wissen aus ägyptischen Wandgemälden von Frauenorchestern; wir wissen, daß besonders bei den Arabern das Singen und Musizieren den Frauen überlassen war; wir wissen von japanischen Mädchenorchestern und von den berühmtesten Kotospielerinnen, den Geishas. In Indien wird die Vina, das volkstümlichste

Instrument, sehr viel von Frauen gespielt; in Griechenland schließlich ist Tanz und Spiel der Mainaden im Zeitalter des Dionysos die auffallendste Erscheinung.

Wir fragen: warum sind es gerade die *Frauen*? Wohl weil ihnen das musikalische Element näher liegt, als das plastische? Ganz gewiß. Aber hier, im Hinblick auf das Instrument, gibt uns diese Tatsache noch einen weiteren interessanten Aufschluß: *solange das Instrument eine dienende Rolle spielte, war es auch vorzugsweise dem dienenden Geschlecht überlassen*. Erst als es sich von der Stimme und vom Körper emanzipierte, bemächtigte sich seiner der Mann und schuf die eigentliche isolierte Erscheinung: den Instrumentalkörper. Daraus folgt, daß Stimme und Körper dem *weiblichen* Prinzip, das Instrument dem *männlichen* Prinzip zugehörten. Das Weib bringt Musik durch den Körper zur Erscheinung, der Mann durch das Instrument zur — *Produktion*.

Damit kommen wir zu einem Problem, das diesem ganzen Buch in immer neuen Variationen zugrunde liegt und das ich deshalb hier nur zu streifen brauche: zu dem Problem *Reproduktion—Produktion*. Jetzt fällt ein entscheidendes Licht auf diesen Gegensatz: *die Reproduktion gehört dem vokalen Prinzip, die Produktion dem instrumentalen Prinzip an*. Solange das Instrument in den Händen des Weibes dient, ist es in gleicher Weise reproduktiv. Der Schnittpunkt der Stimme und des Instrumentes liegt im *Körper*, in der lebendigen Erscheinung des Menschen: dort ist die eigentliche produktive Kraft, die nur scheinbar reproduktiv sich äußert. Mit der Isolation des Instruments beginnt die Möglichkeit der „*Produktion*“ und damit die Aufgabe des Mannes: denn nun, da die Welt der organischen Erscheinung wegfiel, mußte eine andere Erscheinungswelt geschaffen werden:

der *akustisch-optische Raum*, mit den Mitteln der Instrumente. Der Gesang selber wurde nur noch aus der Klangvorstellung des Instruments konzipiert. Der letzte Triumph dieser Vorherrschaft des Instruments war noch die *Harmonie*. Seit ihrem Zusammenbruch stehen wir in der Krise — *es ist die Krise des Instruments*. Stimme und Körper wollen wieder zum Durchbruch und mit ihnen wieder die Welt der *konkreten Erscheinung*. Darum neigen wir heute zur Musik des Ostens.

4. *Landschaft*

Als vierte und wichtigste phänomenale Kategorie der primitiven und orientalischen Musik erscheint uns die *Landschaft*. Die Landschaft ist der eigentliche Hintergrund der drei vorausgehenden: Gesang und Tanz sind an den Menschen einer bestimmten Landschaft gebunden und das Instrument ist eine Pflanze, die nur in einem bestimmten Umkreis wächst. *Der singende, tanzende, spielende Mensch steht inmitten der Landschaft, die ihn zeugte*. Lösen wir Mensch oder Instrument los, so werden doch beide ihre bestimmte landschaftliche Herkunft nie verleugnen, selbst wenn sie sich äußerlich den Elementen des fremden Bodens angleichen. Jede Landschaft hat eine *Seele*, die wohl da und dort Verwandtes trifft, die aber doch ihrer ganzen Struktur nach einmalig und unvergleichbar ist.

Das *Zeitalter der Relationen* hat die Wichtigkeit dieser phänomenalen Voraussetzung: der Landschaft, völlig übersehen. Es denkt an eine Kultur, es denkt an einen Menschen, die durch Vermischungen der räumlichen Faktoren die „Bedingtheit“ der Landschaft aufheben werden. Grob gesagt: der Neger wird sich mit dem Eskimo, der

Chinesen mit dem Engländer vermischen usw., und daraus wird der neue, überräumliche Mensch und die neue, überräumliche Kultur entstehen. Dieser Seifenblasen-Mensch und diese Seifenblasen-Kultur steigen gewiß schön opalisierend vor unseren Augen auf — allein, wenn wir nach ihnen greifen, so zerstieben sie in ein Nichts, und wir merken, daß sie wohl als Ideal ganz schön, als Faktum aber leider — ganz hohl waren. Es mag diesem Typus Mensch, der seine Wurzeln nicht mehr im Raum hat, sondern irgendwo-nirgendwo im Kosmos, gewiß klein und ameisenhaft vorkommen, wenn er hört, daß es im Schwarzwald Dörfer gibt, in denen sich seit Jahrhunderten blonde und schwarze Menschen vor Vermischung hüten — weil er kein Gefühl des Blutes und kein Gefühl der Reinheit mehr hat, weil ihm alles unheilig wurde, was allen heilig war.

Es ist keine Frage: diese Aristokratielosigkeit verdanken wir dem alles gleichmachenden *Demos der Großstadt*. Dort, wo keine Wurzel ist, dort muß der wurzellose Mensch proklamiert werden, der *uniforme*, nicht der *polyforme* Mensch. Der polyforme Mensch wächst allein in der Landschaft. Wer es nicht weiß, daß der gelbe Mensch ein anderer ist als der schwarze, daß der braune Mensch ein anderer ist als der weiße, der kann auch nicht den Unterschied ihrer Kulturen ermessen, der kann auch kein Gefühl des tabu dieser Unterschiede haben. Die Großstadt vernichtet alle räumliche Vielfalt, weil sie keine Landschaft ist, bestenfalls eine Steinwüste. Zwischen der Sandwüste des Orients und der modernen Steinwüste des Okzidents ist nur ein gradueller Unterschied, kein prinzipieller.

Gewiß gibt es gegenseitige *Berührungen*. Aber *Berührungen* sind keine *Vermischungen*. Der Wüstenmensch

des Orients ist genau so Nomade wie der Wüstenmensch der modernen Großstadt: wenn der Nomade wandert, bis er mit einer anderen Landschaft in Berührung kommt, so gibt er sich selbst nicht auf. Die Kultur der Araber, die Kultur der größten Expansion eines Wüstenvolkes, hat in allen fremden Landschaften ihre Spezifität bewahrt. Und ähnlich das Judentum. Die Wanderungen der Germanen nach dem Süden haben nicht den Charakter der germanischen Kultur aufgelöst, sondern nur berührt und befruchtet. Synthesen dieser Art, die auf landschaftlicher Polarität beruhen, sind grundsätzlich möglich. Eine Synthese zwischen Westen und Osten ist genau so möglich, wie eine Synthese zwischen Norden und Süden schon möglich war. Immer wird es aber nur eine *Berührung* sein dürfen, nie eine Vermischung und Verwischung. *Synthese bedeutet nicht Kulturbrei.*

Musik verhält sich zur Landschaft genau so, wie bildende Kunst oder Dichtung oder Religion: — weil sie erzeugt wird durch den landschaftgebundenen Menschen, wie alles andere. Die Mißachtung der landschaftlichen Kategorie für die Musik ist genau so ein Produkt des *Zivilisationsmenschen* der Großstadt, wie bei allen anderen Gebieten. Gewiß gibt es auch hier Berührungen und Synthesen. Die „*jüdische Musik*“, die hier im Mittelpunkt steht, ist ein einziges konkretes Exempel. Daß sich die Spezifität des *Judentums* trotz dieser ungeheuren Berührungen gewahrt hat, dürfte das stärkste Machtwort einer *Ursprungslandschaft* sein, das es gibt.

Suchen wir nun die drei voraufgehenden phänomenalen Kategorien: Stimme, Körper, Instrument in dieser letzten und wichtigsten, in der *Landschaft*, zu erfassen, so geschieht dies am besten an drei konkreten Beispielen: am indischen Gesang, am arabischen

Tanz und an der chinesischen Instrumentalmusik. An ihnen wird sich die Fruchtbarkeit dieses Aspektes erweisen.

Mit dem *indischen Gesang* meine ich in erster Linie die Ragas, die zwar heute vielfach auf der Dilruba allein gespielt werden, die jedoch ursprünglich reine Gesangsstücke sind. Wir besitzen heute eine gründliche Untersuchung der Ragas von Abraham und Hornbostel, doch hat auch Keyserling im „Reisetagebuch“ Bedeutsames über sie gesagt, worauf ich im Kapitel „Abendländische und morgenländische Musik“ hingewiesen habe. Es gibt sechs Grundformen der Ragas, von denen jeweils einer den sechs indischen Jahreszeiten entspricht. Die Jahreszeiten, die Kalidasa in einem Gedichtekreis besungen hat, sind ihrer Einteilung nach nur aus der indischen Landschaft verständlich: Baras, die Regenzeit im Juli und August, — Scharad, die feuchte Zeit im September und Oktober, — Hemanta, die kühle Jahreszeit im November und Dezember, — Sisira, die tauige Jahreszeit im Januar und Februar, — Wasanta, der Frühling im März und April, — Grischuma, die heiße Jahreszeit im Mai und Juni. Man darf diese Einteilungen nur einmal auf den Norden anwenden, um sofort zu begreifen, daß sie nur aus der Vegetation der indischen Landschaft verständlich sind.

Aus der Vision dieser Landschaft sind nun die Gesänge gezeugt. Ihr Inhalt und ihre Weise sind so sehr auf den Zustand der Natur eingestellt, daß es unmöglich ist, sie zu einer *anderen Jahreszeit* zu singen. Mit dem Wechsel der Landschaft wechselt unbedingt auch der entsprechende Jahrzeitraga. Aber auch morgens oder abends oder nachts befindet sich die Landschaft in einem anderen Zustand. Demgemäß gibt es auch für die Tages-

zeiten Ragas oder Raginis, die den Wechsel der Landschaftsstimmung besingen. Es ist klar, daß jeder dieser Gesänge nichts anderes darstellen kann als eine Pflanze, daß er selbst zur *Vegetation gehört, mit ihr aufblüht und mit ihr abstirbt, und daß er nur in dieser Landschaft organisch ist.* Es gibt kaum ein stärkeres Beispiel für die Landschaftsbedingtheit des orientalischen Gesanges wie die indischen Ragas.

Mit der Betrachtung des *arabischen Tanzes* treten wir aus der *Vegetation* heraus in die *Wüste*. Dieser Tanz ist nur eine einzige Leidenschaft, denn die Zuständigkeit der Natur fehlt hier vollkommen, an der sich dieser Tanz messen könnte. Die beiden späten Formen, der Harems- und der Derwischentanz, weisen in ihrer Maßlosigkeit zurück in die Landschaft ihrer Herkunft: in die Wüste. Dort wurden sie von den Zeltmädchen und Propheten getanz, jetzt sind es Haremsmädchen und Derwische. Die *Dynamik der Wüste* spricht sich in der Dynamik ihrer Bewegungen aus. Der indische Gesang ist *pflanzenhaft-statisch*, wie die Landschaft. Auch der indische Nautsch und der Tanz der Bajadere. An diesen Körpern ist jedoch alles Ekstase, Raserei und Verzückung, das Wüstenmädchen tanzt, bis es die Sinnengier des Scheichs entfacht, der Derwisch tanzt, bis er erschöpft zusammenbricht. Viertel- und Dritteltöne geben die fließenden und sausenden Bewegungen des Leibes wieder, während die Fünf- und Siebentonleiter des indischen Gesanges die Ruhe und Feierlichkeit der Natur besingen. *Der indische Gesang ist statisch, wie die Vegetation, der arabische Tanz ist dynamisch, wie die Wüste.*

Über die starke Naturverbundenheit der *chinesischen* Instrumente sprach ich bereits. Die Chinesen waren die ersten, die den Unterschied des Klanges aus der *Stoff-*

beschaffenheit der Instrumente herleiteten. Ihre sämtlichen Instrumente sind denn in der Tat Produkte ihrer Landschaft und ihrer Vegetation. Hier ist es besonders das King, ein Schlaginstrument, das aus sechzehn aufgehängten Klingsteinen besteht, die aus der Landschaft gewonnen sind; ferner die Gongs, Platten aus Wismut, die mit Hämmern geschlagen werden; das Tscheng, eine Mundorgel aus Bambuspfeifen und Flaschenkürbissen usw. Geht man die chinesischen Instrumente durch, so findet man, daß sie in der Tat aus den *acht Stoffen* zusammengesetzt sind, von denen die Spekulation spricht und die — soweit sie nicht generell sind — allein der chinesischen Landschaft angehören. Bei dieser starken Naturverbundenheit ist es kein Wunder, daß es insbesondere die *rhythmischen* Instrumente sind, die hier vorherrschen. Je naturnaher ein Instrument ist, um so stoffhafter und rhythmischer ist es. Die chinesischen Instrumente illustrieren am unmittelbarsten die Verbundenheit mit der Landschaft in der orientalischen Instrumentalmusik. Sie gehören in der Tat nicht dem Treibhaus an, sondern dieser bestimmten Landschaft, und nur ihr.

Die *elementare Stoffverknüpfung* der chinesischen Musik geht auch aus den Versuchen der Philosophen hervor, die fünf Töne der Skala mit der Natur in Verbindung zu bringen. Sie entsprachen nach ihrer Auffassung den fünf Elementen. Eine andere Version sagt: Eins sei die schaffende Naturkraft, Zwei die Polarität, das Männliche und das Weibliche, das Starre und das Flüssige, Drei die Vereinigung der Gegensätze usw. Überall sucht der Chinese die Stoffwelt in Verbindung mit der Klangwelt zu bringen, ja die Stoffe waren ihm überhaupt nur dazu da, Klänge hervorzubringen. So entstanden die

Instrumente und Skalen aus den Stoffbedingungen seiner Landschaft.

Gesang, Körper und Instrument vereinigen sich in der Musik des Ostens durch die Landschaft zu einer Einheit. In ihnen gemeinsam wird die Musik Erscheinung. Hier gibt es keine durch die Musik erzeugte künstliche Raumwelt, die natürliche Raumwelt offenbart die Musik. So mag man die Musik hier für determiniert halten, im Westen für frei, hier für dienend, im Westen für herrschend — gleichviel! Dafür ist es der Musik des Ostens nie eingefallen, die *Welt der Phänomenalität* zu erzeugen, weil sie unmittelbar mit ihr verknüpft blieb.

Musik des Ostens — das ist kein Traum und keine Vergangenheit, sondern eine *Aufgabe*. Das Instrument hat den Menschen verdrängt: nun sollen wir wieder lernen, den Menschen aufs neue einzusetzen. Der Prozeß der Wandlung zur Herrschaft des Instruments mag bewundert werden oder bedauert: unsere Aufgabe ist es, mit der Geschichte uns abzufinden und — weiterzugehen. Aber wir gehen nicht im Kreis, sondern in der *Spirale*. Vom innersten Punkt aus greifen wir an die Peripherie. So heißt es für uns nicht, die Musik des Westens aufzugeben, sondern — an der Musik des Ostens zu lernen.

ABENDLÄNDISCHE UND MORGENLÄNDISCHE MUSIK

I

Durch zwei wesentliche Bücher wurde in letzter Zeit die große musikalische Kontroverse der Gegenwart aufgeworfen: durch Paul Bekkers „*Neue Musik*“ und durch

Walter Dahms' „Musik des Südens“. Beide Bücher bedeuten mehr als ein Symptom, sie bedeuten ein Programm, das Programm der musikalischen Zukunft. Sind sie auch vorwiegend antithetisch gerichtet, in ihrem Keim bedeuten sie doch eine Synthese. Die Kontroverse Bekkers lautet: *Melodie contra Harmonie*, die Kontroverse Dahms': *Musik des Südens contra Musik des Nordens* — was beides Gleiches bedeutet. Das Synthetische, das bei beiden Büchern mitschwingt, ist trotzdem unverkennbar. Bekker strebt zu einer Vertiefung des Formtriebes (der immer antiromantisch ist!), Dahms sieht in einer Gestalt wie Mozart die Synthese einer südlichen und nördlichen Musik, in ihm hebt sich die Kontroverse seines Buches von selbst auf. Auf der Linie, die Mozart repräsentiert, liegt also für ihn unsere musikalische Zukunft.

Bedeutsam sind zunächst die beiden Kontroversen. Sie implizieren in der Tat die Frage einer neuen Musik. Beide gehen grundsätzlich von der Problematik der *Harmonie* aus. Bekker sieht in der Überwucherung des Harmonischen die Erdrosselung der Polyphonie, die Vernichtung der Autonomie des Melodischen; Dahms in der Musik des Südens die großartige Apotheose des melodischen Weltgefühls, in der Musik des Nordens das Abbild der aposteriorischen Harmonie. Beide Kontroversen gehen aber letztlich auf das große Gegensatzproblem aller Musik hinaus: auf ihr *Zeit-* und *Raumproblem*. Die Harmonie ist rein entwicklungsgeschichtlich zu verstehen als das parallele Ergebnis der Raumbeherrschung des nordischen Menschen; die Melodie durchaus primär als Ausdruck des Zeiterlebens der südlicheren Menschheit. *Die Harmonie ist der Raum innerhalb der Musik, ihre Phänomenalität; die Melodie die Zeit, ihre*

Noumenalität. Darum ist die Melodie das eigentliche Schöpferische. Harmonie läßt sich erlernen und meistern, Melodie nie. Die nordische Musik hat das Verhältnis beider zueinander umgekehrt; ihre Intention ist die Harmonie, aus der heraus die Melodie entfaltet wird. Statt Folge wurde die Harmonie Ursache der Melodie. Damit wurden die räumlichen Elemente der Musik herrschend über die zeitlichen.

Doch dieser metaphysische Gegensatz scheint mir noch in einer anderen Antithese zum Ausdruck zu kommen, die unsere Zeit mindestens genau so angeht wie die beiden genannten Kontroversen, ja, die vielleicht in einem noch prägnanteren Sinne das Grundproblem der Musik ausmachen dürfte, wie sie ja das Grundproblem unserer ganzen Zeit ausmacht: — ich meine die Antithese: *Abendland* und *Morgenland*. In ihr liegt sowohl die Kontroverse Bekkers, als auch die Dahms' verborgen. Nicht als ob Bekker und Dahms das, um was es hier geht, nicht mit aller Schärfe schon antizipiert hätten in eben ihrer Formulierung der Kontroversen. Vielmehr scheint es, daß wir mit dem Gegensatz: abendländische und morgenländische Musik die *Krisis* noch weiter umgreifen können, da dieser nicht nur das Raum- und Zeitproblem mit kaum zu verhüllender Deutlichkeit offenbart, sondern auch die neue *Synthese*, die in der Heraufkunft sich befindet, unmittelbarer zum Bewußtsein bringt. Ich sage das nicht, weil ich Bekkers und Dahms' Arbeiten unterschätze; ich trete vielmehr bescheiden hinter ihre bedeutenden Leistungen zurück. Was ich zeigen will, das ist die Erweiterung des Aspektes, das Prinzipielle wurde von ihnen geleistet.

II

Was ist nun der augenfälligste Gegensatz zwischen *abendländischer* und *morgenländischer* Musik? Ich sagte schon, daß der fundamentalste Unterschied in dem Faktum des Raum- und Zeitproblems liege. Was heißt das? Es heißt, daß die abendländische Musik durch die progressive Entwicklung der Harmonie in die Lage kam, die Welt der Erscheinung zu beherrschen und sie innerhalb ihres eigenen Organismus nachzuahmen. Die abendländische Musik kann schlechthin alles Gegenständliche und alles Psychologische nachahmen; sie bedarf keiner anderen Kunst, um diese sinnfällig zu machen. Sie gibt uns die Architektur in der Fuge, das Malerische und das Plastische, das Poetische und das Dargestellte. Sie hat sich scheinbar vollkommen emanzipiert vom Raum, denn sie bedarf nicht der Welt des Sichtbaren, um zu wirken; *in Wahrheit ist sie aber dadurch vollkommen der Welt der Erscheinung verfallen, weil sie die fehlende Welt des Optischen durch eine eigene künstliche Optik ersetzt*. Das will es heißen, daß die abendländische Musikentwicklung parallel gehe mit der Raumbeherrschung der abendländischen Menschheit: ihre progressive Entwicklung zum Optischen hin hat ihr die eigentliche Sendung genommen, die eine rein akustische ist.

Dafür ist die Harmonieentwicklung verantwortlich; denn nicht immer war die abendländische Musik auf das *Gegenständliche* gerichtet. Die polyphone Welt ist zwar nicht vor-harmonisch, aber durchaus melodisch in der Entfaltung. Doch mit dem Durchbruch der rationalen Harmonie geschah auch der Durchbruch des Optischen; an die Stelle der immerhin primären Melodik drängte sich die Schilderung, die Darstellung, die Erzählung, die

Beschreibung. Ja, die Beschreibung, die Deskription, ist dieser letzte Ausläufer der spezifisch europäischen Musik. (Nomina sunt odiosa.) In ihr feiert das instrumentale Prinzip (dieses gleichfalls räumliche) seine höchsten klangmaterialen Triumphe. Die deskriptive Musik ist aber nur die letzte und äußerste Konsequenz der rationalen Harmonie: die Wiedergabe einer künstlichen Optik.

Anders ist hier die *morgeländische* Musik. Ihr sind Rhythmus und Melodik primär, eine Welt der Harmonie existiert für sie nicht. Sie gibt nicht wieder, sie gibt dem Wiedergegebenen höchstens seinen tiefen metaphysischen Sinn. Tanz und Aufzüge werden nicht optisch untermalt — denn sie sind ja optisch! —, sondern rhythmisch. Darin liegt aber die ganze gegensätzliche musikalische Welt. Die Musik hat nur *akustische Absichten*, kann nur akustische Absichten haben; die *optische Welt* geht durch das Organ ein, das einzig für sie geschaffen ist: durch das *Auge*. Damit ist die Musik eine Kategorie der Zeit — der Ewigkeit —, nicht des Raumes. Sie gibt nur einen zeitlichen Ablauf wieder, kein räumliches Nebeneinander. *Ihre Welt ist nicht das Gegenständliche, sondern das Zuständliche. Sie erzeugt einen bestimmten Zustand des Erlebens, kein Visuelles.*

Vollkommen gleich verhält es sich mit der *Melodie*. Die Melodie ist an den konkreten Menschen gebunden. Ganz eigentlich herrscht in der orientalischen Musik das *vokale* Prinzip. Sei es in der Kantillation, wie vorzugsweise bei alten hebräischen Gesängen, oder im Gesang selber. Aber auch hier kommt es nicht etwa auf die technische Beherrschung der Stimme an, sondern auf das Wesen der Melodie. Dadurch vermag der Orientale die Wiedergabe des Liedes vollkommen zu trennen von der Melodie selber. *Tagore* sagt darüber in seinen Lebenserinne-

rungen: „Bei uns erscheint es den Kunstverständigen ganz natürlich, daß ihre Phantasie das ergänzt, was an der Vollkommenheit der Darstellung fehlt. Daher nehmen sie keinen Anstoß, wenn beim Vortrag einer vollendeten musikalischen Weise die Stimme hart klingt oder die Gebärde unschön ist: im Gegenteil, sie scheinen bisweilen der Meinung zu sein, daß solche nebensächlichen äußerlichen Fehler die innere Vollkommenheit der Komposition noch besser hervortreten lassen — wie bei der äußeren Armut des großen Asketen Mahadeva seine Göttlichkeit sich nackt offenbart.“

In der Melodie offenbart sich die Zeitlichkeit der orientalischen Musik in gleicher Weise wie im Tanz und im Aufzuge. Das deckt sich durchaus mit dem, was Dahms von der Musik des Südens sagt. Der Südländer, der im Wesen dem Orientalen nahesteht, kultiviert in allererster Linie das vokale Prinzip, weil sich in ihm die Bewegtheit und Linearität, kurz die Zeitlichkeit der Musik unmittelbar manifestiert. *Das instrumentale Prinzip des Nordens ist dagegen eine vollkommene Abstraktion dieser konkreten Sinnlichkeit.* Die Musik des Nordens (was gleichsinnig ist mit der Musik des Westens) ist losgelöst vom Raum und erzeugt ihn dadurch künstlich; die Musik des Südens (was gleichsinnig ist mit der Musik des Ostens) ist lebendig im Raum und erzeugt dadurch das Erlebnis der Zeit: das ist das Paradox, das wir bei ihrem Vergleich begreifen müssen.

III

Aus dieser polaren Grundstruktur der abendländischen und der morgenländischen Musik können wir die vielen anderen Gegensätze aufzeigen, die sich uns sofort auf-

drängen, wenn wir beide vergleichen. Vor allem erweist sich, daß die abendländische Musik ganz ins *Extensive* geht, die morgenländische ins *Intensive*. Die eine breitet sich im Raume aus, die andere vertieft sich in der Zeit. Im Gegensatz zur europäischen Musik kennt die orientalische keine *quantitative* Ausschöpfung des melodischen Gedankens, sondern nur eine *qualitative*. Alte orientalischen Kompositionen bestehen nur aus wenigen Tönen, die durch endlose Wiederholungen rhythmisch und in der Klangfarbe ausgedeutet werden, die nicht durch den Wechsel, sondern durch die Nuance ausgeschöpft und dadurch niemals erschöpft werden. So entsteht tatsächlich erst das Gefühl des fortwährenden Fließens, während die äußerliche Beweglichkeit der europäischen Musik ein fortgesetztes Erstarren bedeutet. *Keyserling* schreibt im „Reisetagebuch“ über die indischen Rags: „Keine Absicht, keine umrissene Gestaltung, kein Anfang, kein Ende; ein Wallen und Wogen des ewigfließenden Lebensstromes. Daher die gleiche Wirkung auf den Hörer: sie ermüdet nicht, könnte ewig fort dauern, denn des Lebens wird keiner je satt.“ Und doch besteht ein Rag nur aus wenigen Tönen im Vergleich zu einem europäischen Musikstück! *Das Intensive erzeugt eben tatsächlich eine unerhörte Dimension der Tiefe, während die europäische perspektivische Musik eine Dimension der Breite gibt.*

Ein weiterer Gegensatz erhellt im Zusammenhang mit dem, was *Keyserling* sagt: es gebe in der indischen Musik bestimmte Rags für jede Jahreszeit, für jede Stunde des Tages und der Nacht. Ein Sommerrag kann im Winter niemals gespielt werden, weil das weder zum Zustand der Natur, noch zum Zustand des Menschen passe. Welche tiefe Erfassung des rhythmischen Zeitgefühls zeigt sich

gerade in diesem konkreten räumlichen Verbundensein! Die europäische Konzertmusik bemüht sich, möglichst mit jedem Programm einen Überblick zu geben von Monteverdi bis zu Schönberg. Das ist aber nicht etwa ein historisches Zeitgefühl an Stelle eines natürlichen, sondern ganz einfach die quantitative Anhäufung musikalischer „Entwicklungen“ an Stelle qualitativen Ausschöpfens. Erst die moderne Kammermusik und die Kammermusikfeste sind ein Versuch, vom quantitativen Genuß zum qualitativen überzugehen.

Ein historischer Rhythmus geht hingegen dem natürlichen Rhythmus in der orientalischen Musik parallel: in der Musik der *Feste*. Alle Musik des Orients ist, soweit sie sich nicht auf die Natur bezieht, Festmusik, mit Ausnahme der Tempelmusik, die sich aber meist entweder auf die Natur oder auf das Fest bezieht. Es gibt Freudenlieder und Klagelieder, die immer nur zu einem bestimmten Zeitpunkt gesungen werden können. *Es wäre nach orientalischem Gefühl einfach sinnlos, eine Totenklage zu einer anderen Zeit zu singen, als zu der gegebenen.* Wir genießen Hochzeitskarmen und Klagegesang, Jubelied und Minneleid hintereinander und haben kein Gefühl für diese Stillosigkeit. Welcher tiefe Sinn liegt zum Beispiel darin, daß der Jude, der hierin vielfach Orientale geblieben ist, „Kol nidrai“, das Versöhnungslied, auch nur am Versöhnungsfest singt! Das Versöhnungslied zu singen, wenn nicht zugleich die Versöhnungstimmung vorhanden ist, dünkt ihm mit Recht sinnlos.

Im Rhythmus der Natur und im Rhythmus der Feste offenbart sich gleicherweise das starke Zeitgefühl des Orientalen. Beides verbindet ihn mit dem Raum, aber eben rhythmisch und darum zeitlich. Die europäische Stillosigkeit der Konzertmusik ist darum nicht etwa

unräumlich, weil sie vom organischen Raum losgelöst ist, sondern gerade *räumlich* (im mechanischen Sinne), weil ihr jedes Gefühl für organische Rhythmik abgeht.

IV

Ich sprach vorhin davon, daß die abendländische Musik alles Gegenständliche und Psychologische nachahmen könne. Im Hinblick auf das *Psychologische* ergibt sich ein weiterhin einschneidender Gegensatz zu der morgenländischen Musik. Der empirische Psychologismus ist nur die Welt des Optischen in das Innere verlegt, die Phänomenalität der Psyche. Eine Musik, die dieses Psychologische wiedergibt, ist also durchaus räumlicher Natur. Dahin hat aber die Entwicklung der Harmonie geführt. Optik der Physis oder Optik der Psyche: ganz gleich — *beides ist Nachahmung der Welt der Erscheinung, nicht Wiedergabe der Welt des Wesens*. Die Entwicklung der Harmonie hat es ermöglicht, jeden psychologischen Affekt nachzuahmen, jedes „Gefühl“ auszudrücken, und dadurch wurde die Musik notwendig zu einer Affektensprache. In diesem Sinne will Kretzschmar, der neue Fürsprecher der musikalischen Affektentheorie, nichts anderes als Kant und das gesamte 18. Jahrhundert: es gebe keine absolute Musik, vielmehr sei jedes Motiv, jedes Thema von gewissen Affekten bestimmt, deren Feststellung die Musikästhetik zur Aufgabe habe. *Damit ist die Musik an das Empirische determiniert, sie ist psychologisiert*. Statt daß sie als unmittelbares Abbild des Wesens der Welt betrachtet wird, gilt sie als Aussprecherin — und darum als Nachahmerin! — der Welt der inneren Erscheinung, wie früher der äußeren. Damit ist ihre Autonomie vollkommen herabgewürdigt zur

Heteronomie, die Welt der Erfahrung — der äußeren und inneren Erfahrung — beherrscht die Transzendenz ihres Wesens.

Ganz anders auch hier die morgenländische Musik. Sie ist nicht Aussprecherin gefühlstanaloger Vorgänge, sondern ganz einfach *Spiel*, Widerspiel des Göttlichen und darum unabhängig von der Welt der Erscheinung. Die Erscheinung wird durch sie in die Sphäre der Transzendenz gehoben: durch den Tanz oder durch die Gebärde, aber sie selbst ist unabhängig von der Erscheinung. Damit ist sie niemals Nachahmerin, ja, die vielgerügte „dienende“ Stellung der orientalischen Musik ist in Wahrheit eine „herrschende“, weil in ihr niemals die Autonomie des Musikalischen verletzt wird.

Auch sonst ist die asiatische Musik nicht Aussagerin wie die europäische, sondern ganz einfach Freude und Spiel, wenn sie etwa unabhängig von optischen Künsten aufgeführt wird. So ist es bezeichnend, daß das *Instrument*, dessen künstliche Entwicklung der abendländischen Musik gerade zu der ungeheuren Differenzierung — mechanischen Differenzierung — der Nachahmungsmöglichkeit verholfen hat, daß die „Instrumentalmusik“ lediglich dazu dient, *Tonfolgen* hervorzubringen, nicht dazu, Dinge — äußere oder innere — zu beschreiben. Überhaupt muß man hier dem Rätsel der Instrumentalmusik tiefer auf die Spur kommen, als dies bei uns der Fall ist. Das Instrument ist hier durchaus kein künstliches Produkt, es ist organisch verwachsen mit Mensch und Raum, wie die Stimme. Seien es mehr rhythmische oder mehr melodische Instrumente, sie alle sind nur in einem bestimmten Umkreis denkbar, verbunden mit bestimmten Menschen. Abstrakt wird das Instrument erst durch seine Isolierung vom Raum, durch seine Ver-

mischung mit den anderen Instrumenten. *Die orientalische Instrumentalmusik ist konkret, organisch, die okzidentale Instrumentalmusik ist abstrakt, mechanisch.* Darum sprechen wir von einem vokalen und einem instrumentalen Prinzip als eines fundamentalen Gegensatzes. Die Instrumentalmusik des Nordens ist tatsächlich eine abstrakte Mischung ursprünglich konkreter Instrumente und erzeugt dadurch die Unwirklichkeit ihres Ausdruckes, die uns heute als tragische Krisis offenbar geworden ist.

Durch das konkrete, räumliche Verbundensein des Instruments ist aber die orientalische Musik weiterhin ihrem zeitlichen Charakter treu geblieben, während die nordische Instrumentalmusik *den* künstlichen Raum „erzeugt“ hat. Die Entwicklung der Instrumentalmusik korrespondiert ganz genau mit der Entwicklung der Harmonie, und dadurch korrespondiert sie weiterhin mit der Entwicklung der Affektauffassung und des empirischen Psychologismus in der abendländischen Musik. Wenn wir uns heute von diesem — durch die Romantik offenbar gewordenen — Psychologismus abwenden zu einer Musik des Spiels, so ist das ein ähnliches Berührungszeichen mit der orientalischen Musik, wie das Kammermusikfest.

V

Der ungeheuerste Gegensatz ergibt sich aber doch aus dem Begriff der „*Produktion*“. Hier scheint die orientalische Musik endgültig geschlagen nach europäischem Ermessen, denn die okzidentale Musik ist ganz offensichtlich Produktion, die orientalische hingegen — *Reproduktion*. Und der Triumph des Abendländers scheint noch weiter zu gehen: diese Produktivität verdankt er

einzig der Entwicklung der Harmonie! Denn durch die Entwicklung der Harmonie wurde das *Material* geschaffen für eine uneingeschränkte Entfaltung der Produktivität.

Diese Tatsache ist allerdings bedeutsam, und sie könnte geeignet sein, die ganze Antithese mit einem Schlag zu erledigen, wäre mit dieser „Produktion“ musikalisch das letzte Wort gesprochen. Dies ist es aber nicht. Und zwar deshalb nicht, weil die Entwicklung der Harmonie lediglich die *quantitative* „Produktion“ gefördert hat, nicht aber die *qualitative*; weil durch sie die Musik lediglich ins *Extensive* bereichert wurde, nicht aber ins *Intensive*; und weil schließlich durch sie nur die Affekterweiterung gegeben wurde, nicht aber die Spielvertiefung.

Ja, die Lösung des Dilemmas liegt einzig in der Konfrontierung des Spielbegriffs. *Musik als Spiel: das ist „reproduktive“ Musik.* Die gesamte altitalienische „Produktion“ ist eine ewige Wiederholung, ob wir Corelli oder Veracini oder Tartini oder Nardini betrachten. Bezeichnend genug waren sie auch alle ihre eigenen Interpreten. Man müßte geradezu von Plagiaten sprechen, läge das Entscheidende bei der „Produktion“ und nicht beim Spiel. Allein, es *liegt* beim Spiel. Musik des Nordens setzt unbedingt den „produktiven“ Musiker voraus, Musik des Südens ganz einfach den *Musikanten*, der in seiner Art durchaus ebenfalls „produktiv“ ist, aber eben in seiner Art. Der Typus des Musikanten, wie ihn der Süden kennt, ist im Norden nicht möglich, oder er hat nur eine Scheinexistenz. Aber in ihm, der bisher nur als „reproduktiv“ gewertet wurde, liegt die Lösung des ganzen Rätsels.

Betrachten wir nämlich von hier aus die orientalische Musik, so müssen wir feststellen, daß diese im euro-

päischen Sinne tatsächlich nie „produktiv“ war. Wir können zu den Chinesen kommen oder zu den Indern: überall treffen wir in ihrer Musik uralte melodische Gebilde, die immer wieder neu gespielt werden, *gespielt* werden. In diesem Spielen liegt der ganze Unterschied. Der Orientale ist nicht „reproduktiv“, weil er etwa keine Musikalität hat — wer möchte heute noch so töricht sein und dies behaupten? —, sondern weil Musik für ihn nicht einfach gleichsinnig ist mit „Produktion“ in der Erscheinung, vielmehr nur gleichsinnig mit „Produktion“ im Wesen. Das *Wesen der Melodie* wird von ihm seit uralten Zeiten immer aufs neue produziert, wir produzieren immer nur ihre *neue Erscheinung*: das ist der ganze Unterschied.

Dieser Unterschied ist allerdings ebenfalls bedeutsam. Er könnte aber doch andererseits geeignet sein, eine Frage an die quantitative „Produktion“ des Abendlandes zu stellen. Wenn die *jüngere Generation* statt fünfsätziger Opern Einakter komponiert (Hindemith), oder statt viersätziger Sinfonien einsätzliche Musiken (Rudi Stephan), so zeigt sich darin nicht etwa ein Versagen des Schöpferischen, sondern lediglich eine Abkehr von der quantitativen „Produktion“ zur qualitativen, und damit eine bedeutsame Annäherung an das orientalische Prinzip, ohne deshalb uneuropäisch zu werden, ohne deshalb nachzuahmen. Wir können nur heute einfach nicht mehr stundenlang Musik über uns ergehen lassen, die einen einzigen melodischen Gedanken *extensiv* ausdeutet; wir vermöchten es aber sicherlich sehr gut wie der Orientale stundenlang über uns ergehen zu lassen, wenn dieses melodische Urgebilde *intensiv* ausgedeutet werden würde. In diesem Sinne sind die Menschen nie verschieden.

Musik als „*Produktion*“ hat also durchaus nicht zu-

gleich den Primat einer *höheren Musikalität* — sie kann es natürlich haben, wie vorzugsweise bei *Bach* und *Mozart*, wo das Extensive und das Intensive, das Produktive und das Spielerische dicht beieinander liegen. Eine solche Synthese kann immer nur in den höchsten Fällen erreicht werden. Im allgemeinen stehen wir hier vor zwei ungeheuren Gegensatzwelten, deren Wertung bisher durchaus einseitig von der europäischen Einstellung her bestimmt worden ist, deren wesentliche Bedeutung uns aber gerade durch die Gegenwart besonders aufgegangen ist. *Musik als Spiel ist die von allen materiellen Komplexen unbeschwerte Wiedergabe musikalischer Essentialität*, darum steht sie ihrem Wesen näher als die beschreibende und nachahmende Musik der „Produktion“. Diesen natürlichen Instinkt haben die orientalischen Völker so gut bewahrt wie die Völker des europäischen Südens. In ihm, und gerade in ihm, berühren sich innerlich beide.

VI

Eine letzte prinzipielle Kontrastierung der abendländischen und der morgenländischen Musik erweist sich aus der Gegenüberstellung ihrer *Tonsysteme*. Das europäische Dur- und Moll-System ergab sich aus der Berechnung der Obertonreihen; es entstand auf Grund exakter Analyse. Gewiß war jeder der Grundtöne gewissermaßen schon mit seiner Obertonreihe belastet; allein seine Auseinanderlegung konnte nur geschehen mit den Mitteln berechnender Analysis. Damit ist die europäische Harmonie ein *Produkt der Analysis*. Dies festzuhalten, ist zunächst wichtig. Es erweist sich daraus, daß die abendländische Musik erst mit Theorie und Analysis beginnt und dann erst mit Praxis und Synthesis. Was bedeutet

dies aber? Es bedeutet, daß das Melodische in der abendländischen Kunstmusik gar nicht primär ist, sondern von vornherein sekundär, denn alles Melodische entsteht ursprünglich auf Grund natürlicher Intervalle, nicht auf Grund berechneter.

Die abendländische Musik beginnt im umgekehrten Prozeß wie die morgenländische, zuerst mit dem Tonsystem und dann mit der Musik. Die chinesische Pentatonik, die indische Diatonik, das arabische Dritteltonsystem sind späte Produkte und zweifellos ebenfalls durch die Spekulation fixiert: aber sie stehen am Ende der Musik, nicht am Anfang. Das was sich in diesen Intervallen metaphysisch ausspricht, ist eine *Urvision*, die durch die *Landschaft* eine bestimmte, aber durchaus irrationale Formation empfangen haben mag, im übrigen jedoch einfach da war, nicht erst erdacht und errechnet wurde. Diese Intervalle entstanden in allererster Linie aus dem *Gesang der Menschen*: die Lieblichkeit der chinesischen Pentatonik aus der Anmut und Kindlichkeit des chinesischen Menschen; die Geistigkeit der indischen Diatonik aus der tiefen Spiritualität des indischen Menschen; die leidenschaftliche Bewegtheit der arabischen Dritteltöne aus der Dämonie und schweifenden Ruhelosigkeit des arabischen Wüstenmenschen. So geschah die Geburt dieser Intervalle; ihre Fixation ist ein spätes Produkt. Der orientalische Mensch singt, und aus der namenlosen Bewegtheit dieses Gesanges ergibt sich sein bestimmtes Intervall, das wiederkehrt und immer wiederkehrt. Aus dieser Wiederkehr ließen sich die Gesetze errechnen, allein das namenlose Leben läßt sich auch in ihnen nicht festhalten. Darum können wir durch diese Tonsysteme hindurch nur das Urbild ahnen, nicht erfassen.

Doch wichtig ist: die Tonsysteme stehen am *Ende*, nicht am Anfang. Unser Dur- und Moll-System hingegen steht am Anfang. Nun ist es darum ganz gewiß nicht sinnlos: im Gegenteil. Die *Rechnung* stimmt. Mit Dur und Moll waren zwei polare Sphären aufgerissen, denen der abendländischen und morgenländischen Musik vergleichbar. Und in der Tat: es erwies sich, daß in der orientalischen Musik das *Moll-Prinzip* vorherrschend war, wiewohl sie nie etwas von Dur und Moll gewußt hat; und die europäische Musik entwickelte sich konsequent auf das *Übergewicht von Dur* hin, wiewohl sie Moll genau so gut kannte wie Dur. Karl Friedrich Krause, ein alter Ästhetiker, sagt in seiner grotesken, das Fremdwort nach Puristenart bekämpfenden Sprache: „Daß die Völker von der Ernsttonartheit (den Molltonarten) mit dem Anwachs ihrer Bildung zur Heitertonheit fortgehen, scheint in dem Ingefühl ihrer Roheit, ihres urbildwidrigen Zustandes zu liegen.“ Und er meint weiterhin, daß die Molltonart dem „Kampf-, Streit- und Krampfleben“ entspreche, die Durtonart dem „Reinurbildleben“ und dem „Liebefriedeleben“. Allein so einfach ist die Antithese nicht. Die orientalische Musik mit ihrem Übergewicht von Moll ist durchaus nicht „Kampf-, Streit- und Krampfleben“ und die okzidentale Musik mit ihrem Übergewicht von Dur ist alles andere als die Widerspiegelung des „Liebefriedelebens“: — eher das Gegenteil ist der Fall. Wir haben es hier mit dem Faktum zu tun, daß alle Musik mit dem Übergewicht von Moll beginnt und mit dem Übergewicht von Dur endigt. *Moll und Dur liegen implizite in aller Musik*. Insofern tat die europäische Musik durchaus etwas Richtiges, als sie ihre polaren Gesetze fixierte. Allein dem *Wesen* der Musik ist das Moll immer näher geblieben, der *Erscheinung* der

Musik das Dur immer näher gekommen: das ist der ganze Unterschied.

Die orientalischen Tonsysteme sind, — trotzdem sie Tonsysteme sind und trotzdem sie virtualiter die gesamte europäische Harmonie in sich enthalten — *vor-harmonisch* und schlechthin nicht aus der Harmonie abzuleiten, wiewohl auch diese Tonskalen in ihrer akustisch darstellbar sind (mit Ausnahme der Dritteltöne). Der vorharmische Charakter dieser Tonskalen ist es, der uns vielfach auf sie zurückgehen läßt. In ihnen vernehmen wir wieder das durch die Jahrtausende hindurch erhaltene primäre *Melos*, das unserer europäischen Musik vollkommen abhanden gekommen ist.

VII

Damit sind die *Gegensätze* einer abendländischen und morgenländischen Musik in großen Zügen dargelegt. Aus ihrer Konfrontierung dürfte sich die Fruchtbarkeit einer *Erweiterung des Zwei-Welten-Aspektes* erwiesen haben. Mancherlei wäre nun noch im einzelnen zu sagen. Vor allen Dingen wäre es notwendig, der abstrakten *Satzstruktur* der abendländischen Musik das blutvolle *Melos* der morgenländischen Musik gegenüberzustellen. Ferner müßte die gesamte europäische *Programm Musik* — die schon mit Jannequin, dem Schüler Josquins, beginnt — unter dem Gesichtspunkt der Verräumlichung der abendländischen Musik betrachtet werden, um so die Antithese schärfer zur Wirksamkeit zu bringen.

Hier liegt es mir nur noch ob, nach Feststellung des Trennenden auch das Verbindende, nach Herausarbeitung der wesentlichsten Antithesen die *Synthese* zu zeigen. Denn aus der Gegenüberstellung allein ergibt sich noch keine

Synthese: Synthese ist immer die Verbindung der Gegensätze. Nicht so zwar, als ob die beiden Extreme zu einer vernünftigen Mitte zu streben hätten — Heiß und Kalt ergeben zusammen Lau; „die Lauen aber will ich ausspeien“. *Synthese bedeutet ganz einfach die gleichmäßige Erhöhung der Gegensätze*, wodurch sie von selbst in polarer Spannung bleiben und so die Fruchtbarkeit gewähren. Ein Mozart und ein Goethe sind nicht deshalb eine Synthese, weil sie vielleicht die Gegensätze verwischt haben, sondern weil sie beide in sich gleichmäßig ausprägten, wodurch sie von selbst in einem fortgesetzten Spannungszustand das Werk der Einheit aus sich herausgestellt haben. Einheit ist keine reife Frucht, die in den Schoß fällt, sondern das Produkt fortgesetzten Kampfes mit den beiden Mächten, die ach in unserer Brust wohnen. Nur so erklärt sich das Spielerische und das Dämonische, das in beiden fortgesetzt offenbar wird: sie waren eben beides zusammen, und darum bedeuten sie eine Synthese.

Ich habe in der Gegenüberstellung der abendländischen und morgenländischen Musik immer im Sinne einer *Antithese* gesprochen, und dies sollen sie bleiben. Waren es nicht im wesentlichen räumliche Faktoren, die den Gegensatz ausgemacht haben? Nun, die raumbildenden Faktoren haben auch ihre Metaphysik, weshalb ihre Hereinbeziehung noch lange keinem Naturalismus nahekommt. *Der Orientale lebt pflanzenhaft verbunden im Raum, darum ist sein primärstes Erlebnis die Zeit; der Okzidentale lebt tierhaft losgelöst in der Zeit, darum schafft er sich einen künstlichen Raum*. Diesen schroffen Gegensatz bestimmt die Metaphysik der Landschaft, die man nun erst recht nicht künstlich aufheben kann. Ein Pferd und ein Esel gekreuzt ergeben einen unfruchtbaren

Maulesel. Bedeutet das eine west-östliche Synthese? Keineswegs. Es handelt sich nicht um eine künstliche Kreuzung, sondern darum, dem alles zerstampfenden Pferd Europa zu zeigen, daß der dumme, zurückgebliebene und von ihm niedergetretene Esel Asien auch noch da ist, daß man diesem auf die Beine hilft, und aus diesem ihrem *Kontrapunkt* kann sich dann erst eine Synthese ergeben. Darum müssen wir vorläufig den Schwerpunkt der Antithese ganz auf den morgenländischen Pol legen, denn ihn gilt es aufzurichten, während die Hypertrophie der europäischen Sachkultur — und demgemäß der Sachmusik — ohnehin wie ein Riese neben einem Zwerg steht — wie ein Pferd neben einem auf den Boden gestampften Esel, um bei dem zwar nicht besonders reizenden, aber doch reizvollen Vergleich zu bleiben.

Ist aber Synthese überhaupt möglich, wenn die Metaphysik der Landschaft von selbst Antithesen schafft? Nun, wir haben gesehen, daß Europa und Asien geographische und *ideelle* Gegensätze sind. *Ideen sind aber grundsätzlich ewig und darum überall wirksam.* Insofern handelt es sich für uns zunächst darum, den Pol Asien, die Kategorie Asien *in* uns zu erneuern, das heißt vor allen Dingen den Sinn für das Qualitative und Intensive. Qualität und Intensität sind unabhängig vom Raum, wiewohl eine bestimmte Landschaft von ihnen besonders gebildet sein kann, wie beispielsweise Asien. Aber auch Europa hat einmal einen Sinn für Qualität und Intensität gehabt: in der Gotik. Nur: Europa hat ihn verlieren müssen, Asien hat ihn behalten dürfen. Und wenn wir heute von einer *west-östlichen Synthese* sprechen, so meinen wir ganz einfach das Wiederfinden des Poles, den Asien in riesenhafter Konstanz in sich bewahrt hat, und

der es geeignet macht, für uns ein *Symbol* zu sein. Daß damit auch das Wiedererwachen des geographischen Asien verknüpft ist, ist selbstverständlich, geht uns aber hier nicht weiter an.

Musikalisch gesprochen will das alles heißen: es ist selbstverständlich, daß wir nicht durch die Nachahmung orientalischer Musik eine west-östliche Synthese schaffen können: sie ist von der Metaphysik ihrer Landschaft gezeugt und genährt, hat von ihr die bestimmende Plastizität empfangen. Aber das, was ideell in ihr liegt und überall wirksam sein kann: das *Qualitative* und *Intensive*, vor allem auch die *primäre Melodik* — sie können in uns erneuert und vertieft werden, ohne daß wir uns dadurch zum „Affen“ des „Gottes“ Asien machen. Dabei können auch orientalische Stoffe und Motive verwendet werden: Goethe tat es im „West-östlichen Divan“, Mozart in der „Entführung“ und in der „Zauberflöte“; aber entscheidend ist das nicht. Entscheidend ist einzig das Ideelle, und nur das Ideelle.

Ich sprach verschiedentlich davon, daß gerade in der *jüngeren Musik* Ansätze zu einer solchen Synthese sind, besonders in der Kammermusik und im Einakter. Was ist daran aber orientalisches? Weder die Form der Kammermusik und des Musikfestes, noch die des Einakters, sondern ganz einfach die Vertiefung des Quantitativen zum Qualitativen, des Extensiven zum Intensiven hin. Nach orientalischer Auffassung wird das immer noch Quantität sein, aber nach unserer, die bisher ganz im Banne der Quantität stand, bedeutet es Qualität. Und auf *unsere* Auffassung kommt es bei einer solchen Synthese einzig an.

NEUE MUSIK

I

Unter diesem Titel hat Paul Bekker, wie schon im vorigen Abschnitt erwähnt, eine Reihe seiner Essays herausgegeben. Bekker ist seit Jahren der eigentliche Programmator der „Neuen Musik“. So mag er mit Recht seinen Aufsätzen diesen charakteristischen Gesamttitel gegeben haben. Was mich veranlaßt, über dieses Buch im Zusammenhang mit der jüdischen Musik zu sprechen, das hat seine doppelten Gründe: einmal ist Bekker noch hinreichend in Erinnerung durch den Streit, den Pfitzners unflätige Antisemitenhetschrift: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz“ hervorgerufen hat; zum anderen bewegt sich Bekkers musikalische Ästhetik in der Tat innerhalb der Atmosphäre einer stark *jüdisch bestimmten* Musik: Bizet, Mahler und Schönberg sind die drei wesentlichsten Erscheinungen, mit denen er sich in immer neuen Anläufen auseinandersetzt, wozu noch sein frühzeitiges begeistertes Eintreten für Offenbach kommt und sein — zwar etwas zurückhaltendes — Eintreten für Korngold. Außerdem sind noch einige jüdische Komponisten, für die sich Bekker gelegentlich einsetzte, doch stehe ich von ihrer besonderen Feststellung ab.

Es scheint also, daß Pfitzner doch recht hatte. Prinzipiell ganz gewiß (wobei natürlich die Begeiferung des Bekkerschen Beethoven-Buches ausgeschlossen bleibt). Der Unterschied ist nur der, daß *Bekker sich nicht scheute, die Konsequenzen aus einer zu Ende gelaufenen musikalischen Epoche zu ziehen*, während Pfitzner, als echter Epigone der Romantik, bei diesem Ende verharrte und vom Standpunkt der Vergangenheit aus die „Entwicklung“ der Musik glorifizierte. Bekker hat mit

sicheren Instinkten das *Neue* empfunden, wie seinerzeit Nietzsche bei Bizets „Carmen“, — daß diese neue Musik einen *spezifisch jüdischen Impuls* hat, das muß Bekkers nachträglicher Amor fati sein, denn er hatte, gleich Nietzsche, keine andere Wahl. Man verneint instinktiv nur das, was an sich tot ist, man bejaht nur das, was lebt. In diesem Falle war eine Musikentwicklung zu Ende gelaufen, deren besonderer Träger die deutsche Klassik und Romantik waren; eine neue inauguriert, deren besonderer Träger das wieder aufkeimende Judentum war. Der echte Kritiker, der nun nach dem *Wert* fragt, fragt nicht nach der völkischen Zugehörigkeit, sondern einzig nach dem schöpferischen Impuls. Ein solcher echter Kritiker ist Paul Bekker, weshalb er auch für Komponisten mit Leidenschaft eintrat, deren Zugehörigkeit zum Judentum außer Frage steht. (Nur Bizet ist Halbjuden, was aber seine Beizählung zum Judentum kraft deutlich erkennbarer jüdischer Elemente nicht ausschließt.)

Das ist kein Widerspruch. Denn wenn auch der Kritiker nicht nach der völkischen Zugehörigkeit zu fragen hat, sondern einzig nach dem schöpferischen Impuls, so liegt die Sache im Falle *Judentum* doch so, daß es das einzige Volk ist, das seine zerstreuten Schöpfungen sammelt, sammeln muß, so wie es auch die zerstreuten Teile seines Volkskörpers sammelt, um nicht unterzugehen, vielmehr um endlich wieder zu sich selber zu kommen. Das ist auch kein beschränkter Nationalismus. Denn das Judentum bildet den einzigen anorganischen Komplex innerhalb organisch gewachsener Völker, den einzigen *status in statu*, wie Dostojewskij sagt, und wenn es nicht endlich aus seiner fortgesetzt negativen, abwehrenden Stellung herauskommt zu positiven Wachstumsmöglichkeiten, so wird es nicht länger die Anomalie seiner Posi-

tion ertragen können, wird es an seiner eigenen ungeheuren Pathologie zugrunde gehen, und mit ihm alle Völker. Das ist es eben: *am Judentum entscheidet sich nicht nur das Schicksal eines Volkes, sondern das Schicksal aller Völker.* Darum müssen wir über alle Generosität der Kunstbetrachtung hinausgehend die Absonderung des jüdischen Elements bejahen, zumal die Exorbitanz der jüdischen Position eine solche Absonderung nicht etwa erschwert, sondern sehr erleichtert.

II

Die Ästhetik, die Paul Bekker in diesem Buch wohl am gedrungensten vertritt, ist die einer antiromantischen Musik, worunter er gleichzeitig eine *antiharmonische* Musik versteht. Bekker sieht die Harmonie als einen entwicklungsgeschichtlichen Prozeß, als Produkt des homophonen Klangempfindens. Die Polyphonie hingegen kommt zum Ausdruck im Kontrapunkt Bachs und bei den Klassikern, von Haydn bis Beethoven, wiewohl die Klassiker schon stellenweise das Überwiegen des homophon-harmonischen Klangempfindens zeigen. Die Homophonie führte also zu der Entwicklung des *Dreiklangs*, die Polyphonie zu der uneingeschränkten linearen Entfaltung der *Melodie*. Noch bei den Klassikern vermag die Harmonie, nicht durchweg, die Melodie in sich einzufangen — wiewohl ihre eigentlichste Form die Sonate ist —, aber bei den Romantikern wird die Harmonie endgültig vorherrschend, die Polyphonie erliegt dem homophonen Klanggefühl und damit die Melodie dem Dreiklang. Die Harmonie hat über die Melodie gesiegt, die Materie über die Seele. Den „grandiosen“ Schlußpunkt dieses progressiven Entwicklungsprozesses stellt Richard

Wagner dar. Mit ihm ist die spezifisch europäische Musik am Ende. Was ihr blieb, war einzig — die Umkehr. Die Umkehr vom homophonen Empfinden zum polyphonen, vom harmonischen zum melodischen und damit zur Wiedereinsetzung der Autonomie des Melodischen.

Diese zweifellos wesentliche Einsicht hat Bekker inzwischen noch weiter ausgebaut in einem Vortrag, der leider noch nicht der Öffentlichkeit zugänglich ist, und in zwei Feuilletons der Frankfurter Zeitung — „Erlebnis und Ausdruck“ und „Physiologische Musik“ —, die um ihres programmatischen Wertes willen hier mitangeführt werden sollen. Überschätzung von Erlebnis und Ausdruck haben in der Ästhetik zu einem *Psychologismus* geführt, der gleichbedeutend ist mit der romantischen Psychologisierung der Kunst, mit dem „Irrationalismus“ und „Gefühlsnaturalismus“ dieser Epoche. An Stelle dieser Musik mit psychologischen Inhalten tritt nun eine „*physiologische*“ Musik, eine Musik, die, unbeschwert von psychologischer oder ideeller Symbolik, die „Tonphysis“, den Klang als nackte Realität wieder einsetzt. Damit inauguriert Bekker für die Musikästhetik das gleiche, was Husserl für die Philosophie: eine *Phänomenologie*. Husserl kam, wie bekannt, vom Psychologismus und versuchte in seinen Ideen zu einer reinen Phänomenologie den „eidetischen“ Gehalt der Objekte zu erkennen, losgelöst von den psychologischen Inhalten des Betrachters wie des Betrachteten. Will Bekker diesen *phänomenologischen* Standpunkt auch nicht so sehr für die Erkenntnis der Musik angewandt wissen, als vielmehr für die Musik selber, so ist es doch klar, daß diese anti- oder apsycho-logische, diese physiologische Musik ihre Existenz nirgends anders hat, als in der Sphäre der reinen Phänomenologie.

Die beiden großen Wendeerscheinungen, sowohl in der Abkehr von der Harmonie als auch in der Abkehr vom Psychologismus, sind Gustav *Mahler* und Arnold *Schönberg*. Beide gehen ursprünglich von der Romantik aus: Mahler in der Beschwerung der Musik mit programmatischen (programmuskalischen) und poetischen Komplexen, Schönberg in der beinahe eklektischen Übernahme der romantischen Harmonik (wiewohl hier zu beachten ist, daß es der „Tristan“ ist, von dem Schönberg seinen Ausgang genommen hat!) — aber in beiden vollzieht sich eine ungeheure Befreiung: bei *Mahler*, dessen musikalische Ursymbole sich nicht mehr aus dem Dreiklang ableiten lassen, in der Durchblutung der Sinfonie mit der primären Melodik, bei *Schönberg*, dessen Zersetzung des Dreiklangs zu der Aufhebung der entwicklungsgeschichtlichen Harmonie führt, in der Wiedereinsetzung des Tones als Klangrealität und der Heraufführung eines neuen melodisch-polyphonen Weltgefühls. Mit Mahler und Schönberg steht die Musik wieder am *Anfang*, mit Wagner und Pfitzner steht sie am Ende. Mit ihnen ist die dreihundertjährige Harmonieentwicklung abgeschlossen, die Ära der *absoluten Melodie* hat begonnen.

III

Ich frage nun: Wie kommt es, daß sich Bekker unbewußt für Komponisten *jüdischer* Abstammung vorzugsweise einsetzt (gewiß, er setzt sich auch für Schreker und Busoni ein!), daß er in Mahler und Schönberg die bedeutendsten Träger der musikalischen Wende sieht, daß er die Abkehr vom Dreiklang in ihnen am stärksten empfindet? Die Antwort ist nicht schwer: *weil der Dreiklang nie die Tonsprache des Judentums war und weil er sie nie*

sein kann. Im Judentum haben wir innerhalb der abendländischen Musikentwicklung den einzigen konkreten Fall einer *Pseudomorphose*, einer Eingießung latenter Musikalität in fremde Formen, in jene Formen nämlich, die als Produkt aus dem Empfinden des Dreiklangs hervorgegangen sind. Kein Jude, von Meyerbeer bis Korngold, hat je im Dreiklang empfunden, vielmehr bot sich ihnen der Dreiklang dar als die Tonsprache ihrer Umgebung, und sie nahmen von ihm den Ausgang, um ihn — in sich selbst ad absurdum zu führen. Nicht als ein bewußtes Adabsurdum! Bewußt wurde es nur in dem einen Falle Schönberg. Vielmehr wirkte in ihnen allen der latente *Orientalismus* nach, der in den Unterschächten der jüdischen Seele verdrängt ruhte und der den Krankheitskomplex des Judentums bis dato ausmachte. Heute ist dieser *Orientalismus* aus seinem Versteck hervorgebrochen, und damit ist das Judentum auf dem Wege zu seiner Gesundung (was gleichbedeutend ist mit dem äußeren Weg nach Palästina). *Der Orientalismus in der Musik bedeutet aber nichts anderes als ein Klangempfinden in voreuropäischen Tonsystemen, in vorharmonischen Tonsystemen.* Er bedeutet eine Musik aus der Linearität, aus Rhythmus und Melodik, nicht aber aus der Harmonie.

Bekker greift also die beiden Fälle Mahler und Schönberg deswegen mit so leidenschaftlicher Betonung heraus, weil bei beider musikalischem Ringen das vorharmonische Musikempfinden zu *extremem Durchbruch* gelangt, weil sie in gigantischem Anlauf den Dreiklang zersprengen und damit das Tor öffnen zur Wiederbelebung archaischer Tonsysteme und zur Wiedergeburt einer absoluten Musik. Das ist es nämlich: die archaischen Tonsysteme mußten in dem gleichen Augenblick

zu neuem Leben erwachen, in dem der Orientalismus aus seiner gewaltsamen Latenz hervorbrach. Daß es auch hier vor allen Dingen Mahler und Schönberg waren, die zu ihrer Wiederbelebung beitrugen, ist nur selbstverständlich im Hinblick darauf, daß sie die Krisis der Harmonie in sich ausgetragen haben.

Insofern eben *mußte* Bekker das Werk Mahlers und Schönbergs notwendig verfechten, *denn nur durch das Judentum konnte die Krisis der europäischen Musik offenbar werden, weil es den Orientalismus in seiner heimlichen Seele trug*. Bekker war der erste und der einzige innerhalb der Musikkritik, der diese Notwendigkeit intuitiv erfaßte und es wagte, um jeden Preis die Konsequenzen zu ziehen. Das Buch über Mahlers Sinfonien legt einstweilen das stärkste Zeugnis dieses Willens zur unbedingten Konsequenz ab.

IV

Zu Bekkers „*phänomenologischer*“ Musikauffassung wäre nun noch folgendes zu sagen: Bekker versteht darunter eine Musik des reinen *Spieles*, unbelastet von subjektiv-psychologischen Komplexen, von Gefühlen und Stimmungen, von Aussagen und Erlebnissen; eine gewisse musikalische „*Objektivität*“, vielleicht „*Klassizität*“ (nach dem Brief von Busoni), jedenfalls aber keine romantisch-pessimistische, sondern eine realistisch-optimistische Musik. Das ist eine schroffe Absage an den *Psychologismus* der Kunst. Der Psychologismus hat in der Tat zu viele Privatgefühle in die Kunst einfließen lassen, die individualpsychologischen Aussagen waren wichtiger als die kollektiven Ideen, wodurch das Kunstwerk nur *persönliches Bekenntnis* wurde, nicht über-

persönliche Gestaltung. Aber dafür ist die *Romantik* nur zum Teil verantwortlich. In ihrer höchsten Spitze war gerade sie der Versuch, die Kollektivität der auseinandergefallenen und aufgeklärten Menschheit wiederherzustellen. Erst durch die spätere Romantik — und mit ihr in der Musik durch Richard Wagner — wurde die Kunst psychologisiert, wurde sie zum bloß persönlichen Bekenntnis.

Darin aber hat Bekker recht: die Psychologisierung der Musik führte sie ab von ihrer eigentlichen Wesensbestimmung: von dem *Spiel*. Hier meint er jedoch nichts anderes, als was jener „*latente Orientalismus*“ meint: die Musik als Begleiterin des Tanzes und der Aufzüge, als Aussprecherin der Rhythmik alles Lebendigen, als Bewegerin alles Ruhenden, als Gesang alles sprechbaren Wortes. Der Orient und die südlicheren Völker des Okzidents kennen die Musik nur als Spiel, nicht als Aussprache der Gefühle, nicht als Mitteilung optischer oder sonstiger Reize. Aber hier ist wohl nicht zu übersehen, daß diese Psychologisierung der Musik *implizite schon in der europäischen Harmonie* liegt, weil diese Harmonie es ermöglicht hat, schlechthin alles Materielle und alles Psychologische *nachzuahmen*; weil sie eben durch die Aufgabe des Spielcharakters zur Aussagerin privatpsychologischer „Gefühle“ werden mußte. In der Wiederbetonung des Spielcharakters der Musik liegt also nur eine weitere Bestätigung des inneren Zwanges, der Bekker zu der jüdischen Musik führte.

Im übrigen gibt es aber eine psychologische Methode der Betrachtung, die durch diese Absage nicht tangiert wird: die *charakterologische*. Gerade sie ist notwendig für die Loslösung des Judentums aus den Organismen der übrigen Völker. Sie gibt uns auch den Schlüssel zu

den eigentlichen Wesensgegensätzen des Juden — und mit ihm des Orientalen — zu dem Abendländer. In der Musik setzt sie in allererster Linie bei dem Problem: *Melodie contra Harmonie* ein. Der Orientale ist reinster *Zeitmensch*, er lebt in der Linearität, und darum ruht das Schwergewicht seiner Musik ganz auf Rhythmik und Melodik, den rein zeitlichen Elementen der Musik. Der Okzidentale ist reinster *Raummensch*, er lebt nicht „flächenhaft“, sondern „perspektivisch“, und darum ruht das Schwergewicht seiner Musik ganz auf der Harmonik, die das Produkt nur-perspektivischer Musikalität ist. Mit diesem charakterologischen Gegensatz (der im höheren Sinne ein rein metaphysischer ist) haben wir ein psychologisches Grundthema, das sich nun in seine verschiedensten Auszweigungen verfolgen läßt.

Außerdem ist auch die Musik des reinen Spieles nicht ganz von *psychologischen Inhalten* loszulösen. Leidenschaft und Verzweiflung, Liebe und Haß, Freude und Schmerz sind psychologische Fakta, ohne die es keine Musik gibt; allerdings, es sind *Urfakta*, noch nicht hindurchgegangen durch jene differenzierten „Gefühle“, die Bekker wohl in erster Linie meint. Man vergesse weiterhin nicht: auch Tempo und Akzent sind Mittel des Ausdrucks, sind Ausfluß rein psychologischer „Stimmungen“, *wie denn der Rhythmus vorzugsweise „psychologischen“ Ursprungs ist*. Hier hätten wir allerdings noch zu unterscheiden zwischen *Psychologie* und *Pneumatologie*, zwischen empirischer und dämonischer Psychologie. Doch dies würde den Rahmen dieser Ausführungen übersteigen, und so sei denn abschließend nur noch gesagt, daß Bekker auf alle Fälle das *entscheidende Problem der musikalischen Zukunft* mit diesem Buche aufgeworfen hat. Ob es sich dabei auch um die europäische

Musik handelt? Ich möchte es mit Bekker bejahen; denn die Zukunft aller Musik kann nur auf dieser Linie liegen, die die beiden Juden Mahler und Schönberg mit der Konsequenz fanatischer und schöpferischer Unbedingtheit beschritten haben.

PHÄNOMENOLOGIE DER MUSIK

I

Nachdem die phänomenologische Methode in allen Gebieten der Kultur durchgedrungen ist, darf es uns nicht wundernehmen, wenn man heute auch von einer „*Phänomenologie der Musik*“ spricht. Ein prinzipieller Wandel der Anschauungen geschieht ja immer einheitlich. Mit einem prinzipiellen Wandel haben wir es aber bei der Phänomenologie zu tun. Erkenntnistheoretisch bedeutet sie eine Abkehr von der empirisch-psychologischen Methode und eine Hinwendung zur logisch-transzendentalen. Ihr eigentlicher Begründer ist Kant, ihr gegenwärtig konsequentester Vertreter ist Edmund Husserl.

Sehen wir von ihrer näheren philosophischen Begründung für diesen Zusammenhang ab. Uns ist es wichtig zu betrachten, inwiefern man bei der Musik von einer Phänomenologie sprechen kann. Hier ist nun von Paul Bekker vor einiger Zeit eine Schrift erschienen: „*Von den Naturreichen des Klanges, Grundriß einer Phänomenologie der Musik*“. In dieser Schrift wird das nebelhafte Gerede von einer Phänomenologie der Musik weggeräumt, in logisch klar und scharf geprägten Sätzen entwirft hier ein schöpferisch gerichteter Musikdenker seine Phänomenologie.

Bevor wir auf den Inhalt dieser aufschlußreichen Schrift eingehen, ist es wichtig zu sehen, warum Bekker zur Phänomenologie gekommen ist, ob es sich hierbei um eine unvermittelte Wendung handelt, oder ob die Kontinuität sich aus den früheren Werken ergibt. In dem Kapitel „Neue Musik“ habe ich auf einige Zusammenhänge hingewiesen. Hier möchte ich vor allen Dingen noch auf zwei weitere Zusammenhänge eingehen: auf sein Buch „*Klang und Eros*“ und auf „*Wagner*“. In beiden Werken scheint mir die phänomenologische Methode Bekkers begründet, so daß alle Aufsätze und vor allem die „*Naturreiche*“ wesentlich als Ergebnis erscheinen.

„*Klang und Eros*“ war ursprünglich der Brief an einen Unbekannten und er wurde erst später bestimmend für den Titel des ganzen Buches. Sehen wir uns diesen Brief etwas näher an, so finden wir, daß in „*Klang*“ und „*Eros*“ die beiden Grundmächte der Bekkerschen Phänomenologie festgelegt sind. Der „*Klang*“ als sinnliche Erscheinung der Musik, der „*Eros*“ als sinnliche Kraft des Gesanges. *Beide, „Klang“ und „Eros“, sind einander koordiniert, wie „Ton“ und „Logos“.* So müssen sich also hier schon notwendig die Gleichungen ergeben: Klang—Eros—Gesang und Ton—Logos—Instrument. Klang und Eros gehören dem vokalen Prinzip, Ton und Logos dem instrumentalen.

Das Entscheidende dieser Erkenntnis für die sich vorbereitende phänomenologische Grundanschauung aber ist, daß dem vokalen Prinzip die phänomenologische Tendenz inhäriert, dem instrumentalen Prinzip hingegen die psychologische. „*Klang und Eros*“ geht von dem Grundgedanken aus, daß der Gesang dem Geschlecht verhaftet, das Instrument aber geschlechtslos sei. Ist aber nicht gerade die Geschlechtsverhaftung des Gesanges

eine Ursache des Psychologismus, weil der Mensch als *Subjekt* hinzutritt, die Geschlechtslosigkeit des Instruments hingegen die höchstmögliche Objektivität — weil Mechanität —, die ihrem Wesen nach apsychologisch — also phänomenologisch — ist?

Auf den ersten Blick möchte es so erscheinen. Allein wenn wir die *Geschichte der Instrumentalmusik* ansehen, so finden wir, daß sie parallel läuft mit der Entwicklung des *modernen Psychologismus*, daß die eigentliche *Ausdrucksmusik* instrumentaler Herkunft ist. Immer mehr hat sich unter der Herrschaft des Instruments die Phänomenalität des Klanges zum Ton verdünnt, der schließlich zu einem *Aggregat psychischer Spannungen* wurde, die sich in dem großen Orchester entluden. So kommt es, daß das Wagner-Strauß-Orchester soviel *Energien* verströmt, hingegen die sinnlich-formale Schönheit völlig vernichtet wird: das Instrument ist voluntaristischer Natur.

„Klang“ und „Eros“ sind — so paradox es erscheinen mag — die beiden Grundpfeiler einer *phänomenologisch* gerichteten Musik. Bekker hat sie in jenem Brief an den Unbekannten visionär erschaut. Der „Klang“ als Phänomen der *akustischen* Welt, der Eros als Phänomen der *ästhetischen* Welt. Indem sich beide vereinigen, schaffen sie die Form des *schönen Gesanges*. Hanslick, der Vielgeschmähte, erhält vor dem Forum einer historischen Gerechtigkeit recht: *Form* und *Schönheit* sind es, die der psychologischen Musik fehlen. Der eigentliche Grund aber liegt in der Vorherrschaft des Instruments.

Einen weiteren Zugang zu Bekkers Phänomenologie erhalten wir, wie schon erwähnt, durch das *Wagner-Buch*. Ein Vergleich drängt sich unwillkürlich auf: *Gundolfs Goethe-Buch*. Was beiden gemeinsam ist (wo-

bei ich nicht etwa von einer Abhängigkeit Bekkers von Gundolf sprechen möchte), das ist, daß die *Erlebnisinhalte* der beiden Persönlichkeiten beiseitegeschoben werden, daß aus dem objektiven Werk die Persönlichkeit als Phänomen aufgebaut wird. Das *Biographische* tritt in den Hintergrund; es ist Bestandteil, aber nicht wesentlicher innerhalb des Gesamtbildes der Persönlichkeit. So wird sie durch das Werk hindurch selbst objektiviert, zu einem *Mythos* gleichsam, den wir anschauen, aber nicht unmittelbar erleben.

Mit diesem Buch ist Wagner *zeitlos* geworden; er ist unseren Leidenschaften — den bejahenden und verneinenden — entrückt, aus dem Unbewußten ins *Bewußtsein* gehoben und damit, einer Statue vergleichbar, uns sichtbar gegenübergetreten. Nietzsche mußte noch ein Stück seines Selbst zerschneiden, daß er daran verblutete; Bekker zerschneidet auch ein Stück seines Selbst, aber er heilt die Wunde mit seinem Blick auf die *Jugend*, an die er glaubt. Darum kann ihm Wagner zum betrachteten Gegenstand werden. Allein nur so wird man diesem gerecht werden: indem man ihn zum *Mythos* gestaltet.

II

Wir sehen also, daß wir den „Naturreichen“ nicht unvermittelt gegenübertreten: in zwei entscheidenden Ansätzen ist die *phänomenologische Methode* vorbereitet (wobei ich außer acht lasse, inwieweit schon in den früheren Werken Bekkers, besonders in dem Mahler-Buch, die gleichen Ansätze sich erweisen lassen). In den „Naturreichen des Klanges“ sind diese beiden Prinzipien gleichsam auf zwei Teile übertragen: I. *Die Klang-Phänomene* und II. *Die Metamorphose der Empfindungen*. Im

ersten Teil wird der Gegensatz des vokalen und instrumentalen Prinzips in scharfen Antithesen gegenübergestellt, im zweiten Teil die veränderte Einstellungscharakterisiert, die sich aus dem Wandel der Klangempfindung ergibt.

Der *Vokalklang* und der *Instrumentalklang* sind akustisch analoge, aber nicht identische Phänomene. Der *Vokalklang* ist physiologisch, weil er an die lebendige Physis gebunden bleibt, und daher *organisch*; der *Instrumentalklang* ist physikalisch, weil er von der lebendigen Physis gelöst ist, und daher *mechanisch*. So werden die beiden Erscheinungsbedingtheiten des Klangphänomens zu den beiden Naturreichen des Klages: zum vokalen und instrumentalen Naturreich, der Verschiedenheit des Pflanzen- und Mineralreiches vergleichbar.

Den beiden Prinzipien gegenüber steht die Verschiedenheit der Klangwahrnehmung: als *Zeiterscheinung* der physiologischen Klangmonade und als *Raumerscheinung* der physikalischen Klangsynthese. Ihnen entspricht die vokale Monodie als *Zeitform* und die instrumentale Harmonie als *Raumform* der Musik. Die Polyphonie ist vokale Zeitform, vervielfacht als *Zeiterscheinung*. Erst bei Bach wird sie harmonisiert und damit zur instrumentalen *Raumform*.

Wir sehen aus diesen wenigen Andeutungen die unverkennbare Herkunft der Gedanken aus „Klang und Eros“. Das was dort als „Eros“ auftritt, ist hier das „*Physiologische*“, das „*Organische*“, wie übrigens schon in dem Aufsatz: „*Physiologische Musik*“. Wo der „Eros“ fehlt, herrscht das „*Physikalische*“, das „*Mechanische*“. Dort wie hier sind beide Unterschiede an das *vokale* und an das *instrumentale* Prinzip geknüpft. Was neu hinzutritt, ist der Unterschied der Zeit- und Raumform. Da ich den

Unterschied selbst diesem Buch zugrundegelegt habe, erübrigt es sich, hier noch weiter darauf einzugehen. Für die Kritik darf ich an dieser Stelle nur noch bemerken, daß *Bekker und ich diese Distinktionen unabhängig voneinander gefunden haben*. Ein Zeichen dafür, daß sie nach den eigenen Worten Bekkers gleichsam „in der Luft“ liegen.

Im zweiten Teil stellt Bekker den Wandel der Klangformen dar aus der Metamorphose der Klangempfindung. Aus dem Dualismus der *Klangform* und der *Notenform* begreift er den Unterschied der Klangempfindung. Die Klangform ist ursprünglich die einzig lebendige Erscheinung der Musik. In der Notenform wird sie zwar festgehalten, rational fixiert, aber das Klangempfinden ändert sich, und was zurückbleibt, ist nur das Notenbild als ein an sich lebloses „Denkmal“. Sehr tief hat Bekker gelegentlich der Betrachtung Josquins die *Vergänglichkeit der Klangempfindung* gegenüber dem bleibenden Notenbild dargetan. Es ist nicht wie in der bildenden Kunst: das Kunstwerk lebt, auch wenn die Kunstempfindung sich geändert hat. Die Musik ist — als reproduktive Kunst — auf die Identität der Klangempfindung zur Notenform angewiesen, sonst bleibt sie uns tot, trotz Rekonstruktionen.

Auch hier sehen wir aus den wenigen Andeutungen den anderen Zusammenhang: mit dem Wagner-Buch. Die Klangempfindung Wagners ist nicht mehr die unsere, weshalb wir wohl aus seiner Notenform das Werk erkennen, aber nicht mehr verlebendigen können. So bleibt uns nichts anderes übrig, als das Werk in seiner Erscheinungsform zu betrachten und es zum zeitlosen Bild der Persönlichkeit zu verdichten: zum *Mythos*. Auch die Notenformen werden, wenn die Klangempfindung

abgestorben ist, von der Wissenschaft erfaßt und dargestellt zum Bild einer zeitlosen Form.

Bekkers Schrift wird einer künftigen „Phänomenologie der Musik“ als Grundlage dienen müssen. Denn hier ist mehr als Zufall, hier ist *Notwendigkeit*. Hier ist ein Sucher unablässig seinen Weg gegangen: den Weg einer neuen Musik und einer neuen Musikbetrachtung. Wie diese neue Musik einmal werden wird, wenn das Chaos geordnet ist? Wir wissen es noch nicht. Wir wissen nur, daß wir vor einer neuen *Metamorphose der Klangempfindung stehen*. Wird die neue Klangempfindung eine instrumentale sein? Wird sie eine vokale sein? Aber auf diese Fragen will gerade dieses Buch eine entscheidende Antwort geben.

II. PSEUDOMORPHOSE

DAS JUDENTUM IN DER ABENDLÄNDISCHEN MUSIK

I

Durch eine merkwürdige Verkettung des Blutes ist der Jude der *unplastische* Mensch par excellence. Er sieht die Dinge nicht in ihrer Gestalt; er schaut sie nur in ihrem Wesen. Es ist also im letzten Grunde die Fähigkeit zur Objektivation, die ihm „fehlt“. Er erlebt alles aus höchstgesteigerter Subjektivität heraus. Statt die Dinge von sich loszulösen, entzündet er sich an ihnen. Im Gegensatz zum „arischen“ Menschen ist er durchaus *synthetisch*; er sieht alles in einer Gesamtbeziehung, nicht einzeln, analytisch. So kommt es auch, daß er in der formal-logischen Philosophie nie im eigentlichen Sinne „schöpferisch“ war. Denn Philosophie ist Auflösung des Gefühls, geht nicht von dem Allgemeinen zum Besonderen, sondern vom Besonderen zum Allgemeinen. Ihre Ratio ist aber nichts anderes als Plastik, weil sie alles Gesamtgefühl in eine Statik, in ein Soma der Denkgesetzlichkeit bannt. Darum ist der spezifische — hellenische — *Griecher* mit seinem ausgesprochen plastischen Weltgefühl der absolute Widerpart zum Juden.

Aus diesem organischen Unvermögen zur Form, zur Plastik und darum zur objektiven Realität überhaupt wollte und will man heute noch auf das *Unschöpferische* der jüdischen Rasse schließen. An dem aristotelischen Begriff der Entelechie geschult — Stoff, zu dem die

künstlerische Form tritt —, glaubt man nur einem ausgesprochen *formbildenden Volk* den Primat eines Kultur-Volkes zuerkennen zu können. Die psychologische Vertiefung des Problems hat uns aber anderes gelehrt. Wichtiger als der Prozeß der reinen Formbildung ist der der Durchgeistigung. Form als solche ist tot, wenn nicht ein anderes Moment hinzutritt — das der Verlebendigung. Und so ist es mit der Kultur. Kultur als objektiver Formorganismus ist tot, wenn nicht die *subjektive Erlebnisfähigkeit* hinzutritt. Jene subjektive Erlebnisfähigkeit ist aber nicht der Logos, sondern das Ethos; ist nicht die Ratio, sondern die Religio; ist nicht die Gestalt, sondern die Seele; ist nicht die Plastik, sondern — die *Musik*.

II

Ist der Jude notwendig der unplastische Typus, so muß er ebenso notwendig das Gegenteil sein — der musikalischste. Dies folgt bis zur Evidenz. *Denn Plastik und Musik sind die selben Urgegensätze wie Mann und Weib oder Tag und Nacht*. Tatsächlich stehen wir hier vor dem überraschenden Aspekt, das Judentum unmittelbar mit der Musik in Beziehung zu bringen. Die Gründe liegen sowohl historisch wie psychologisch auf der Hand. Historisch, wenn wir die Bibel durchgehen und darin aufdecken, daß die antiken Hebräer zwar keine *plastische* (bildende, philosophische) Kultur hervorgebracht haben, dafür aber offensichtlich eine *musikalische* (prophe-tische, religiöse). Man mag dies auf das mosaische Verbot zurückführen, doch könnte man umgekehrt — more psychologico — ebenso das Verbot auf das *plastische Unvermögen* des jüdischen Volkes zurückführen. Nicht allein das. Gewisse andere Momente sprechen ebenso

stark dafür, wie die ewige Versatilität, das Ahasverische, die Diaspora (wenn damit auch nicht gesagt sein soll, daß die Diaspora die eigentlichste Existenzform des jüdischen Volkes sei!), überhaupt das ausgeprägte Relationsleben in den spezifischen Berufsarten usw. Alles dies setzt ein ständiges Bewegtsein voraus, und es liegt sachlich eine Berechtigung vor, Bewegung wenn nicht als Musik, so doch als *Musikalität* — also als psychologische Provinz — zu bezeichnen.

Psychologisch kommen wir aber noch auf einen anderen Gesichtspunkt: wenn das plastische Vermögen den gleichen Urgegensatz darstellt, wie der Mann zum Weib, so muß das ausgesprochen musikalische Vermögen des Juden aus einer spezifisch femininen — und *infantilen* — Grundnote seines Wesens herausströmen. Tatsächlich beruht das plastische Unvermögen auch auf einer psychologisch vollkommen unmännlichen Kategorie des jüdischen Geistes und die höchste Potenzierung des Emotionalen, Ekstatischen, Musikalischen auf einer vielmehr nach dem Weiblichen und vor allen Dingen nach dem Kindlichen hinneigenden psychischen Formation.

Damit haben wir, wenigstens mit kurzen Worten, die „merkwürdige Verkettung des Blutes“ erklärt. Es liegt natürlich nicht in meiner Absicht, die psychologischen Prämissen hier erschöpfend zu kennzeichnen, nur schien es wichtig, darauf hinzuweisen, denn in der Musik begegnen wir ganz genau der selben Merkwürdigkeit, ohne daß man dafür bisher eine Erklärung gefunden hat.

III

Alle musikalische Ästhetik hat bisher die Musik als reine *Zeitkunst* bezeichnet, weil sie keine seh- und greif-

bare Plastik hat. Tatsächlich besteht für sie das gleiche Raumproblem, wie für alle anderen Dinge auch. Wagners Paradox, „Musik mit dem Auge des Ohres sehen“, gibt uns den Schlüssel zu dem Geheimnis. Musik ist der höchsten Plastik, der höchsten Architektur und damit der höchsten Verräumlichung fähig. Ganz abgesehen von ihren malerischen Qualitäten, die nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden brauchen. Also ist sie genau so seh- und greifbar wie jede andere Kunst. Es ist ja auch selbstverständlich. In dem Augenblick, in dem die Dorer begannen, Musik in Gesetze zu spannen, also rational zu fundieren, war auch schon ihre Räumlichkeit begründet. Gewiß war sie immanent auch in der ungesetzlichen Musik, aber dort war sie notwendig ihrem Wesenselement — dem rein *Melodischen* — näher als jetzt, da sie in harmonische Gesetze gespannt war. Von hier ab ging die Entwicklung konsequent auf das *Harmonische* zu, auf seine Plenipotenz, insbesondere bei der deutschen Musik, und nur die primäre musikalische Begabung eines Bach und Mozart ließ hinter der harmonischen Form ein brausendes Melos vernehmen, das jeder harmonischen Gesetzlichkeit spottete.

Dies läßt uns die moderne Kontroverse: *Harmonie* — *Melodie* in ihrer Tragweite erkennen. Mit dem Kampf gegen den Rationalismus mußte naturgemäß auch in der Musik gegen eine Theorie Sturm gelaufen werden, die aus der Ratio, aus dem Maß geschaffen worden war. Die Melodie als dynamisches Element ist der Urfeind aller gesetzlichen Harmonie, die rein statisch ist. So scheint die Musik schon wieder auf dem Wege zu sein zu ihrer *absoluten Zeitlichkeit*. Das heißt aber auch hier nichts anderes als: sie entfernt sich von ihrer männlichen Formstrenge und wird weiblicher, infantiler. Ist

es da ein Wunder, daß besonders in dem *Judentum* eine ungemaine Fülle musikalischer Produktion am Emporscheißen ist, die alle Harmonie nur noch zum negativen Durchgang zur tiefergeschichteten Melodik nimmt?

IV

Bevor wir aber die *Gegenwart* charakterisieren, wollen wir den Anteil der Juden an der abendländischen Musikentwicklung überhaupt beleuchten. Sehen wir dabei von den synagogalen Gesängen und der begleitenden Musik ab, so fällt uns eines auf: bis zu der sogenannten Emanzipation ist nicht ein einziger jüdischer Komponist da, und gleich in ihre Jahre fällt die Geburt des ersten großen Musikers, der sofort nach der allgemeinen Entwicklung die Hegemonie der Oper an sich reißt, bis sie ihm Wagner nach heftigen Fehden streitig macht: *Meyerbeer*. Daß Meyerbeer ein Fall war so gut wie Wagner, lehrt uns die Gegenwart, die vielfach wieder auf ihn zurückgeht. Ein großer Teil, der von Wagner abbiegt, biegt bei Meyerbeer wieder ein. Es kann nicht wundernehmen. Finden wir doch von all dem reichlichen Gebrauch, was uns heute wieder fesselt: die Melodik, Verwendung vieler „unnatürlicher“ Akkorde (über die man sich insbesondere bei dem „Propheten“ aufgeregt hat!). Man denke: Nonen! Sprünge von Ges-dur auf E-dur! Übermäßige Chromatik! Aber Meyerbeer steht fest. Man wird sich in den nächsten Jahrzehnten eingehender mit dem „Fall Meyerbeer“ beschäftigen müssen.

Daß die Emanzipation dazu gehörte, um die Kräfte der jüdischen Musikalität zu entfesseln, ist begreiflich. Hier sah sich das weltfremde Ghetto-Judentum plötzlich einem ungeheuren *Formbestand* gegenüber, Gefäßen, in

die es seine ureigenste Virtualität, eben das Musikalische, verströmen lassen konnte. Gerade diese seine Essenz war durch das Ghetto eingedämmt worden. Nun stürzte sie mit Brachialgewalt hervor, über den Bestand der abendländischen Formen, und durchblutete sie. Durch das merkwürdige *Unvermögen zur Plastik* hatte es seine Formen nicht selbst bilden können. Aber durch ein ebenso merkwürdiges *Übervermögen* durchbrauste es die an sich toten Formen und schuf eine lebendige Musik.

Meyerbeer rang tief und ernst um seine Musik. Und auch die jüdischen Musiker, die folgen, rangen zum großen Teil ernst, wiewohl man es gern, rein an Offenbach gemessen, bestreiten möchte. Vor allen Dingen *Mendelssohn*. Mit eigenartigem Respekt hat man auch in antisemitischen Kreisen Mendelssohn seine Reverenz erwiesen. Selbst Wagner konnte nicht umhin, ihn von seiner vernichtenden Kritik auszunehmen. Nur das *Triviale* und *Sentimentale* — die beiden prinzipiellsten Einwände gegen die jüdische Musik — war auch bei ihm, und darum konnte er nicht die Größe des Genies haben! Daß man aber mit dieser Art Trivialität und Sentimentalität etwas traf, nämlich das Herz, das wollte man nicht einsehen, hat man bis heute noch nicht eingesehen, wie die gleichen Vorwürfe gegen Mahler beweisen. Mendelssohn ist der Eckstein der Romantik, der Echteste und Reichste in der Genresinfonie wie im Volkslied und Kinderlied. In ihm flackert schon jenes Ethos, das in Mahler, Schönberg und in einem noch fast unbekanntem, in Adolf Schreiber (der, am Werk verzweifelnd, sich ermordete!), geradezu dämonisch hervorgebrochen ist.

Dazwischen liegt eine bis jetzt kaum gesichtete Fülle. Was schon heute als *jüdisches Kulturgut* unzweifelhaft feststeht, gibt den Beweis, daß keine Nation prozentual

auch nur annähernd so viele Musiker hervorgebracht hat, wie die des Diaspora-Judentums. *Rubinstein* ist für Rußland der selbe „Fall“, wie Meyerbeer für Frankreich. Die russische Oper läßt sich ohne ihn in ihrer Entwicklung von Glinka her nicht denken, und in Deutschland hatte Rubinstein bis zu Brahms' Deutschem Requiem nicht nur seine Heimat als Klaviervirtuose, sondern vor allen Dingen als Komponist. Eine in seiner Art klassische Erscheinung war *Offenbach* in Paris. Nicht nur als Meister des Kankan, auch in jener eigenartigen Fähigkeit zur *musikalischen Persiflage*, die Nietzsche einen Augenblick geneigt machte, ihn gegen Wagner auszuspielen. In dem französischen Halbjuden *Bizet* kulminiert die gesamte Wende, die Wagner scheinbar fortsetzt und zugleich überwindet. „Carmen“ ist der erste künstlerische Protest der jungfranzösischen Schule, und der nachhaltigste.

V

Was aber ist das *Wesentliche* an der jüdischen Musik?

Ich deutete es schon an. Die Kontroverse: *Harmonie* — *Melodie*, am tiefsten und leidenschaftlichsten zum Aus-
trag gebracht von den beiden Juden *Mahler* und *Schönberg*, ist der Prüfstein unserer gesamten Betrachtung. Es wird aus ihr erhellen, warum Wagner eine Schrift verfassen mußte: „Das Judentum in der Musik“.

Die jüdische Musik strebt, von Meyerbeer angefangen bis zur Gegenwart, nach dem *Melodischen*. Das Harmonische ist ihr immer nur sekundäres Mittel geblieben. Wir müssen lächeln, wenn wir in Heines Musikberichten lesen, daß sich die Pariser über das übermäßig Harmonische bei Meyerbeer aufgeregt haben. Meyerbeer benützt das Harmonische (das ihm die umgebende Kul-

tur als Formenbestand darbot), um zu der reineren Melodie zu gelangen. Nicht als ob ihm das bewußt gewesen wäre, wie bei Schönberg, der nur darum kein Harmoniker ist, weil er in aharmonischen Akkorden komponiert. Meyerbeers Intentionen mußten notwendig dahin gehen, den melodischen Strom in harmonische Gesetze und Formen zu bannen. Aber der eminent zeitlich-melodische Sinn, den er von seiner Abstammung empfangen hat, bewahrte ihn vor einer Sterilisation in den Formen, er überbot die Formen an Gehalt, und darum ging er über das bloß Harmonische hinaus und schuf — Musik.

Es ist hier nicht der Ort, dies im einzelnen nachzuweisen, weder bei Meyerbeer, noch bei den folgenden Komponisten. Man mag dies in jedem besonderen Fall untersuchen. Zur Gewißheit wird es durch die Erkenntnis, *daß dem Juden der Raumsinn mangelt, Harmonie aber die ausgeprägteste Verräumlichung ist der zeitlichen Melodie.* Die Gesetze der Harmonie konnten nur gefunden werden auf dem Wege der objektiven Analysis. Da jedoch der Jude, wie wir gesehen haben, subjektiv-synthetisch ist, liegt ihm begreiflicherweise eine Musik näher, die aus der Augenblicksekstase, aus dem unmittelbaren Gefühl geboren ist: das ist die Melodie.

Der Jude ist kein Epiker, er ist Lyriker. Die Bibel, seine größte epische Leistung, ist lyrisch. Darum ist sein Weltgefühl ein ausgeprägter *Lyrismus*. Lyrismus aber — das ist Melodik. In der Epik haben wir den selben objektiven Geist wie in der Harmonik oder Plastik. Der Ausdruck Lyrismus für das jüdische Weltgefühl erklärt uns schließlich nicht nur eine spezifische Richtung in der Musik, sondern eine spezifische Richtung der jüdischen Psyche überhaupt: die zur absoluten Zeitlichkeit.

VI

Die beiden Musiker, die den Kampf der Melodie gegen die Harmonie in sich symbolhaft ausgetragen haben, *Mahler* und *Schönberg*, sind die beiden Schöpfer des neuen musikalischen Stils geworden. Mit ihnen wollen wir uns gerade in diesen Gedankengängen etwas eingehender beschäftigen. Es ist schon heute keine Frage mehr, daß wir in jedem von diesen beiden einen *Typus* haben, einen Typus der musikalischen Wende und damit der *Weltwende* überhaupt. Denn das ist klar: wenn wir in der Harmonie den musikalischen Raum zu sehen haben, so haben wir in ihr auch zugleich die Materie zu sehen, gegen die der Geist mit einem unheimlichen Schrei aufgestanden ist. So ist beider Ringen im letzten Grunde ein Ringen mit der Materie, ein großer Befreiungskampf für den Geist und für die Seele.

Gleich bei *Mahler* ist dieses Ringen rein künstlerisch klar. Er führt einen unheimlichen Streit mit der Instrumental- und Vokalmasse. Äußere *Vielfalt* und innere *Einfalt* bekämpfen sich gegenseitig. Oft weiß man nicht zu unterscheiden, wer unterliegt. In der sechsten Sinfonie tost die Masse als Schicksal über den Einsamen dahin. Aber wer seine Werke zu hören „versteht“, der hört den *Triumph der Simplizität* in seinen Kinderchören, in seinen Kinderliedern, in seinen Kindertotenliedern; der hört den Sieg seiner *asiatischen* Genialität im „Lied von der Erde“; der hört sein *Judentum* im Melos seiner Lieder.

Mahler hat das Architektonische übersteigert und er hat es in sich zurückgebogen. Eine achte Sinfonie mag den Eindruck machen, als sei sie für rein physische Klangwirkung berechnet — das was gesungen wird, ist *meta-physisch*, ist transparent, ist sphärisch. Diese Archi-

tektonik ist schon überdimensional, reicht bis zum Kosmos, ist nicht mehr räumlich, sondern zeitlich-unendlich. Mahler hat auch den reichlichen Apparat der elementaren Klangphänomene ausgenützt. Aber wie unvergleichlich anders, als bei Berlioz oder Strauß! Was dort nur instrumental als Selbstzweck ist, ist hier durchgeistigt, durchseelt. Bei Mahler ist nie eine Instrumentalmasse Selbstzweck. Immer unterstellt sie sich einer *Idee*, sei es wie in der sechsten Sinfonie, wo das tosende Finale den Sieg der Materie über den Einzelwillen zeigen soll, sei es wie in der achten, wo es sich um eine Manifestation des Allgemein-Menschlichen handelt. Dies geht bis in das einzelne Instrument. Der absurde Hammer in der sechsten Sinfonie ist die Wucht des Schicksals selbst. Strauß hätte ein solches oder ähnliches Instrument dazu verwendet, irgendein naturalistisches Geschehnis zu untermalen, wie etwa die Windmaschine in der „Alpensinfonie“ oder die Kuhglocken.

Die größte Tat Mahlers ist aber die, daß er das starre Gesetz der Sonatenform für die Sinfonie durchbrochen hat; daß er eine „unendliche Melodie“ geschaffen hat, im anderen Sinne als Wagner, aber im eigentlichen Sinne. So mußte es ihn unbedingt zur Einbeziehung des *vokalen Problems* drängen. Ich glaube nicht, wie man allgemein sagt, Mahler habe darin an Beethovens neunte Sinfonie angeknüpft. Einer primären Musikernatur lag es ganz selbstverständlich nahe, die harmonischen Schemata der sinfonischen Form zu durchbrechen und sie mit dem Strom seiner unversiegligen Melodik zu durchströmen. Mahler war in erster Linie *Lyriker*. Als Lyriker trat er an das sinfonische Problem heran. Und er machte aus der Sinfonie keine Abfolge der Sonate, sondern ein einziges, großes, brausendes Lied, einen Hymenaios. Daß er

rein äußerlich die Satzform verwendete, deutet nur auf das Absichtslose seiner Formsprengungen. Bei Mahler vollzieht sich das Ringen noch unbewußt und innerhalb des Werkes selbst. Schönberg hingegen dringt es ins Bewußtsein, doch — merkwürdig genug — ohne darum zum rein bewußten Schaffen zu werden. Mahler ist keine didaktische Natur, wie Schönberg, es sei denn, daß man sein berühtes „literarisches Programm“ als bewußte Unterlage zu seinem Schaffen bezeichnen möchte — wozu kein Recht vorliegt. Mahler ist eher jener Typus, der sich trotz seiner höchsten Differenzierung der Erkenntnis eine *kindliche Einfalt* bewahrt hat, die allein zum höchsten Schöpfermenschentum berechtigt.

Man mag einwenden, daß höchste Bewußtheit und kindliche Einfalt nicht miteinander vereinbar seien, und Mahler darum einen *bewußten* Primitivismus, einen *bewußten* Infantilismus vorwerfen. Aber hier verkennt man — genau wie seinerzeit bei der Romantik — die notwendige und darum nicht minder organische *Reaktion des Gefühls* gegen den auf die Spitze getriebenen Intellektualismus. In Mahler ist das Kind aufgestanden gegen den Mann, gegen die Bewußtheit, und hat mit ihnen gerungen. Darum die Trivialität und Sentimentalität seiner Melodien. Seine Volkslieder sind — einzeln und innerhalb der Sinfonie — entweder von Kindern gesungen oder sie können von Kindern gesungen werden.

Warum sprechen sie aber alle für sein *Judentum*? Hat er nicht alle die Marschrhythmen, Gassenhauer, Ländler aus seiner österreichischen Heimat empfangen?

Warum spricht Spinozas Philosophie für sein *Judentum*? Hat er nicht alles, den Substanzbegriff und den *mos geometricus*, von Cartesius empfangen, die Sprache aus dem Latein der scholastischen Philosophie?

Wir sehen rein an dieser Zwischenfrage die Unhaltbarkeit einer Anschauung, die an den bloßen äußeren Formen ein Wesentliches erkennen möchte. Für Mahlers Judentum spricht alles: sein Ringen mit der Instrumentalmasse und mit der Harmonie, sein Lyrismus und seine Infantilität, seine „Trivialität“ und „Sentimentalität“ — und darum seine Marschrhythmen und Gassenhauer. Mahler hätte überall „triviale“ Musik gemacht. Daß ihn der Zufall in Österreich geboren sein ließ, konnte nur bestimmend sein für seine *Formen*, unmöglich für seine *Substanz*.

Denken wir aber gar an das „Lied von der Erde“, dieses echtteste Manifest seines *latenten Judentums* — wenn man nicht den Klageliederton in den „Kindertotenliedern“ für noch echter und unmittelbarer halten will! — so wird es uns vollkommen offenbar, welchen höchsten Triumph seine jüdische Geistigkeit gefeiert hat: in diesen beiden unmittelbar beieinanderliegenden Werken, dem „Lied von der Erde“ und den „Kindertotenliedern“, hat sein Judentum, seine *asiatische* Angehörigkeit restlos gesiegt, und damit die Seele über die Materie. Nach dem Monumentalwerk der achten Sinfonie sind diese beiden Werke geradezu paradigmatisch.

VII

Ganz im anderen Sinne (und darum doch nur scheinbar im anderen Sinne) drückt sich dieses Ringen um eine neue Melodik bei Arnold *Schönberg* aus. Schönberg ist nur die letzte Konsequenz zu Mahlers Schaffen. Mahler, noch innerhalb des Stoffkreises seiner Umgebung verbleibend, greift die vorhandenen Formen auf und durchpulst sie, überpulst sie. Schönberg vollendet den

Weg in anderer Art. Er sucht die Harmonie in sich selbst ad absurdum zu führen. Theoretisch dadurch, daß er ihr den *normativen* Wert nimmt und nur den *deskriptiven* läßt; das heißt, daß sie nicht bestimmend für den Schaffensprozeß sei, sondern nur von Wert für die Prüfung des Geschaffenen. Praktisch entgöttert er die Prävalenz des Harmonischen dadurch, daß er vorzugsweise in aharmonischen Akkorden komponiert, also gar nicht linear und darum scheinbar auch nicht melodisch (denn Melodie ist linear, vertikal!).

Durch beides: die theoretische Begründung und die aharmonische „Harmonik“ macht Schönberg absolut den Eindruck einer spekulativen Natur. Denn eine ausgesuchte, durchgehende *Atonalität* in Quarten, Quinten, Septimen und Nonen erweckt zunächst durchaus das Gefühl, daß hier der Verstand jede Note gesetzt habe. Sonst müßte er linear komponieren, nicht horizontal, wie dies unweigerlich jede Komposition in Akkorden ist. So sagt man sich.

Aber auch hier täuscht man sich, wenn man glaubt, rein aus diesen äußeren Modifikationen ein wesentliches Urteil fällen zu können. Zunächst: aharmonische Akkorde sind eben nicht mehr harmonisch und darum auch keine Akkorde im eigentlichen Sinne. Schönberg weist darauf hin, daß man in einer Harmonielehre nicht von „harmoniefremden“ Tönen und in ihrer Verbindung von „harmoniefremden“ Akkorden sprechen könne, wodurch allerdings schon angedeutet ist, daß es sich gar nicht um eine Harmonie handelt. Dadurch, daß Schönberg in aharmonischen Akkorden komponiert, negiert er an ihnen das *Harmonische* und ist — gewollt oder ungewollt — Melodiker. Zwar scheint das Melos in den Akkorden geronnen, doch überwindet sich diese Akkord-

tion an ihrer eigenen Negation. Sie wird in den Klang übersetzt zur reinsten Melodik, weil sie nicht mehr das Greifbare, Plastische des Akkordes hat, nicht mehr Raum ist, sondern absoluteste Zeit.

Daß also Schönberg in Akkorden komponiert, ist viel weniger wichtig, *als daß seine Akkorde nicht den Bezirken der Harmonie angehören, sondern denen der Melodik*. Die Harmonie wird also unter seinen Händen negiert; sie dient nur noch zum Durchgang. Und damit ist Schönberg der repräsentative Typus im Streit: *Melodie contra Harmonie*. Mit ihm hat die Harmonie das Ende ihrer Herrschaft erreicht: sie muß sich jetzt das Übergewicht von der anderen Seite gefallen lassen.

Auch hier ein *ungewollter* Prozeß und darum ein Beweis dafür, wie triebhaft-elementar Schönberg im letzten Grunde vorgegangen ist. Wäre er nur dieser bewußt schaffende Mensch, so hätte er die Gesetze der Harmonie einfach umgangen. Aber er wollte die Bezirke des Harmonischen aus ihrer Enge befreien — das heißt nicht: er wollte, er mußte! — und siehe da: er schuf damit den Beginn zu einem großen melodischen Weltgefühl.

Schon daß Gegensätze wie Dur und Moll, Konsonanz und Dissonanz, Diatonik und Chromatik nicht mehr die entscheidende Rolle spielen, beweist den *Exodus aus den Bezirken des Harmonischen*. Schönbergs Musik steht *jenseits von Gut und Böse*; sie bewegt sich nicht mehr innerhalb relativer Gegensätze, sondern nur noch in einer absoluten Einheit: das ist hier die Melodik. Bei Schönberg ist der musikalische Raum überwunden; die Musik ist zurückgekehrt in ihre kosmischen Provinzen.

Hier haben wir den einzigen und ungeheuersten Fall für das *Unplastische* und darum *Musikalische* des jüdischen Geistes. Noch mit allen Mitteln musikalischer Pla-

stik ausgerüstet, bricht die tiefergeschichtete irrationale Musikalität hervor und spottet jeder Bannung in relative Gesetze.

Man wird nicht bei Schönberg stehen bleiben. Aber man wird nie um Schönberg herumkommen. Das ist das Zeichen des genialen Menschen, daß er Möglichkeiten bietet, keine Wirklichkeiten. Die Fülle der Möglichkeiten sind bei diesem Musiker überhaupt noch nicht abzusehen. Will man die vielen Anknüpfungen noch nicht als Symptome gelten lassen (aus Vorurteil und Verurteil der chaotischen Zeit!), so liegt doch schon ein anderes klar: *daß keine einzige Musikernatur der Gegenwart so reich an Anregungen ist wie Schönberg.* Der Schöpfer steckt aber wohl immer nur dort, wo sich plötzlich ein Quell öffnet, aus dem Flüsse und Ströme gebildet werden können.

Es ist hier mit Absicht der *frühere Schönberg* umgangen worden, weil dort alles schon keimhaft vorhanden ist, was später zur vollen Reife kam. Es mag sein, daß man einmal den früheren Schönberg wieder höher schätzen wird, daß er ihn selbst wieder einmal höher schätzen wird — aber das entscheidet hier nicht. Ein Schönberg der „Verklärten Nacht“ mag noch so sehr ansprechender sein als ein Schönberg der aphoristischen Klavierstücke (trotz der Umkehr eines Non-Akkords): — der Schönberg der Klavierstücke kann uns unbedingt mehr geben. Im letzten Grunde entscheidet nicht so sehr die Form als die Fülle.

Wir sehen also, daß sich in Mahler und Schönberg ein Prozeß der *musikalischen Wende* vollzog, einer Wende, die schon lange innerhalb der *jüdischen Musik* ihre Vorbereitung gefunden hatte und hier nur zum leidenschaftlichsten Austrag kam. Will man aber daraus den Schluß

ziehen, das Judentum habe dadurch nichts getan, als die *musikalische Entartung* herbeigeführt, so sei gesagt, daß die Musik schon lange *steril* geworden war durch die jahrhundertealte Entwicklung nach dem Nur-Harmonischen. Das Judentum hat also die Musik nicht zur Entartung geführt, sondern zur *Erneuerung*. Und gerade Mahler und Schönberg mögen noch so sehr als Entartete verschrien werden, sie sind Erneuerer im höchsten Maße. Der Jude kann unmöglich die Musik zur Entartung bringen, weil er der musikalische Typus *kat' exochen* ist.

Mahler und Schönberg sind also zugleich zwei Dinge: *jüdische Musiker* und *Erneuerer der abendländischen Musik*. Man mag das eine oder das andere oder beides ablehnen, je nach der Einstellung und Betrachtung. Man wird aber auf die Dauer keines von beiden ablehnen können. Daß sie jüdische Musiker sind, sagt uns die psychologische Distinktion. Daß sie darum trotzdem die abendländische Musik erneuern können, sagt uns ihre Wirkung und schließlich die Tatsache, daß auch der Jude Mensch ist, nur eben jene Art Mensch, die sich durch Jahrtausende hindurch eine spezifische Eigenart bewahrt hat und deshalb Anspruch darauf hat, für sich betrachtet zu werden.

VIII

Es gibt noch eine Quelle der Erneuerung, wenigstens für das Judentum: das *chassidische Lied*. Wie die östliche Kultur plötzlich hereingebrochen ist in das westliche Judentum, so auch sein wesentlichstes Glied, das Lied. Im chassidischen Lied ist die *primäre Musikalität* des jüdischen Volkes aufgestanden und hat so Echtes und

Ursprüngliches gezeugt, wie es eben nur aus der Mitte eines Volkes hervorzunehmen kann, das Leben und Herz in sich trägt. Es ist ein wichtiges Zeichen für die musikalische Anlage des Juden. Zugleich ein Zeichen für die im Werden begriffene Kultur. Denn kein einziges Volk sieht heute das *Volkslied* aus seiner Mitte entstehen, nur dieser jüdische Osten bringt es unversieglich hervor. Auch Komponisten sind dort aufgetreten, die vielfach Singspiele zusammenstellen. Wichtiger als sie sind aber jedenfalls die ursprünglichen Volkslieder, vor allen Dingen die schönen *Kinderlieder*, die den ursprünglich infantilen Sinn des Juden so echt offenbaren; *Liebeslieder* von der Keuschheit und Echtheit des Hohen Liedes, durchaus ein Dokument dafür, daß die Juden nicht, wie man allgemein hört, Träger der sexuellen Entartung sind; *Arbeiterlieder*, die in ihrer Einfalt zeigen, wie froh und lebendig der jüdische Arbeitsmann sein kann, ohne ein Opfer des berüchtigten Handelsgeistes zu werden; das *religiöse Lied* endlich, oft von erschütternder Inbrunst, wie das „Inser rebenju“ oder „Jissmach Moische“.

Jedenfalls ist soviel sicher: eine Darstellung des jüdischen Kulturproblems muß in erster Linie mit diesen ostjüdischen Liedern beginnen, weil in ihnen der Grundquell rauscht alles jüdischen Wesens: die primäre Musikalität. Man behüte diese Lieder vor allen Harmonisierungen und Instrumentierungen und lasse sie rein in ihrer ursprünglichen Melodik wirken — man wird aus ihnen ein Stück, das wesentlichste Stück jüdischer Seele vernehmen. Dies gilt in erster Linie für das westliche Judentum; es gilt aber nicht nur für das Judentum, sondern für die ganze westliche Kultur.

IX

Eine Betrachtung der Juden in der abendländischen Musik schließt notwendig auch eine solche der Juden in der *reproduktiven Musik* ein. Daß der Jude reproduktiver Musiker sei, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Es ist so allgemein bekannt, daß man ihn in der antisemitischen Welt überhaupt nur als solchen gelten lassen möchte. Wir kennen ihn als Pianisten, als Sänger, als Kapellmeister usw.

Es liegt hier nicht in meinem Sinne, Namen aufzuzählen. Wichtiger ist die psychologische Vertiefung des *reproduktiven Phänomens*. Daß der Jude vornehmlich in den reproduktiven Künsten zu Hause ist, ist nicht von der Hand zu weisen. Wir kennen ihn nicht nur in der reproduktiven Musik, sondern auch in anderen *reproduktiven Künsten*, wie in der Schauspielkunst, in der Buchkunst, im deskriptiven Essay, überhaupt in der sogenannten „schöpferischen Kritik“, die ausgesprochen reproduktiv ist.

Aus all dem zu schließen, könnte man allerdings versucht sein, den Juden durchaus zum *unschöpferischen Menschen* zu degradieren, läge das Phänomen des Schöpferischen wirklich nur bei der Produktion. Eine solche Annahme ist aber psychologisch gar nicht mehr haltbar. Das Schöpferische liegt auf alle Fälle *jenseits der plastischen Form*. Da Produktion immer Form bedeutete, plastische Form, und der Jude der unplastische Mensch par excellence ist, so war es begreiflich, daß man ihn im Hinblick auf seine fast ausgesprochen reproduktive Anlage hin als unerschöpferisch bezeichnet.

Es liegt auf der Hand, daß auch die *Reproduktivität* im letzten Sinne mit dem merkwürdig unplastischen Ver-

mögen des Juden im Zusammenhang steht. Zur „Produktion“ gehört unbedingte Männlichkeit. *Produktive Epochen sind männlich, reproduktive Epochen weiblich.* Darum ist unsere stark nach dem Reproduktiven neigende Zeit zum „Untergang“ verdammt worden. Dazu liegt aber kein Anlaß vor. Ist unsere Zeit reproduktiv, so ist sie es aus einer *religiösen Besinnung* heraus. Und es ist eine blasphemische Mißachtung des religiösen Phänomens, wenn man die Produktion einfach rein um der Produktion willen höher stellt als die tiefergeschichtete seelische Reaktion, die immer irgendwie mit der Reproduktion verwandt ist und zugleich mit den schöpferischen Urphänomenen selbst.

Ist der Jude also ganz besonders auch in der reproduktiven Musik hervorgetreten, so ist das kein Beweis seiner organischen Unschöpferischkeit, sondern im Gegenteil mit ein Zeichen, wie primär die *Musikalität* in seiner Rassensubstanz wurzelt. Musikalität ist aber nicht Unschöpferischkeit, sondern höchste Potenz des Schöpferischen, weil das Schöpferische eben jenseits aller plastischen Formen rauscht als — *Musik*.

BEARBEITUNGEN JÜDISCHER MELODIEN

1. Einige prinzipielle Bemerkungen

I

Schon oft wurde die Frage gestellt: Sollen jüdische Melodien zum Vortrag mit *harmonischen* Mitteln bearbeitet werden? Sollen diese Lieder, die überhaupt nicht aus einer Tonart heraus empfunden sind, in eine solche gepreßt werden? Die Antworten sind verschieden, je

nachdem es sich um einen *Bearbeiter* selbst handelt oder um einen mehr außenstehenden *Betrachter*. Der Bearbeiter sagt natürlich: ja, denn seine Tätigkeit besteht gerade darin, das Spröde gefällig zu machen für das technisch verwöhnte westliche Ohr. Der Betrachter sagt meistens: nein, denn er empfindet ganz richtig, daß eine Melodie an Ursprünglichkeit verliert, wenn sie in ein Schema gepreßt wird, das ihr innerlich und äußerlich fern liegt. Wo ist da der richtige Standpunkt?

Unzweifelhaft steht fest, daß alle jüdischen Melodien (selbst die, in denen sich westlicher Einfluß erweisen ließe) nicht harmonisch intendiert sind. Irgendwo vom Volk gesungen, sind sie entstanden ohne das Bewußtsein um Gesetz und Harmonie. Das Volk singt seine Melodien so, wie sie mit ihm gewachsen sind — darum ist jede *Volksmelodie* eine Pflanze, die ihren Keim hat und die nur langsam gereift ist. Dies erklärt die Verschiedenartigkeit der Melodien, in der wir oft ein jüdisches Volkslied singen hören. „Drüben“ hat man keine starre Melodie auf einen Text; es gibt nur einen *melodischen Keim*, aus dem heraus jeder singt: ein durchaus *schöpferisches* Verhältnis zur Melodie. Diese schöpferische Dynamik ist der westliche Mensch nicht gewöhnt. Darum verlangt er nach einer starren Festlegung der Melodie, denn nur so vermag er sie in sich aufzunehmen. Und daraus ergibt sich die Notwendigkeit der Bearbeitung.

Schuld an der harmonischen Bearbeitung ist also nur das westliche Ohr, das in seiner Starrheit keine Fähigkeit hat, sich auf die Irrationalität des östlichen Liedes einzustellen. Gewiß, auch der westliche Mensch hat ein Volkslied, das seiner Entstehung nach in ähnlicher Weise irrational ist, wie das östliche. Aber dieses westliche *Volkslied* ist entweder ganz überholt durch das *Kunst-*

lied oder es ist selbst in den Bestand des Kunstliedes aufgegangen. Die Intention des Kunstliedes ist jedoch nicht der melodische Keim, sondern irgendein vorgelegter Dreiklang, aus dem heraus die melodische Linie sich entfaltet und über dessen mathematisch genau festgelegte Grenzen die Melodie nicht hinausgehen darf oder soll. Daß sie doch hin und wieder den Dreiklang durch Erhöhung oder Erniedrigung durchbrechen muß, weist auf die Begrenztheit des Schemas. Im übrigen ergibt sich aber aus dieser *akkordischen* und nicht linearen Intention die Notwendigkeit, die melodische Linie fortgesetzt zurechtzubiegen, daß sie in das Schema paßt und daß außerdem die harmonische Begleitung passend gemacht werden kann. Denn dadurch, daß die Melodie fortgesetzt auf den intendierten Akkord zurückbezogen wird, wird die harmonische Begleitung ein vollkommen mechanischer Prozeß, der sich aus dem Akkord und der daraus entfalteten melodischen Linie von selbst ergibt.

Es ist nun klar, daß ohne eine Bearbeitung im westlichen Sinne diese *östlichen Lieder* dem Europäer einfach fremd bleiben müßten (und darin hat sich auch der Jude angewöhnt europäisch zu empfinden, wiewohl gerade die jüdischen Komponisten die harmonische Intention des Westens zersetzt haben!). Insofern trifft der Vorwurf nicht die Bearbeiter, sondern gerade den westlichen Menschen, der eben nur noch in *mechanischer Beziehung* zu empfinden und zu genießen vermag. Insofern erledigt sich auch die zum Eingang erhobene Frage dahin, daß es nicht Sache der Bearbeiter ist, von der Bearbeitung Abstand zu nehmen, sondern daß es in erster Linie Sache des westlichen Menschen ist, zu diesen Liedern ein schöpferisches Verhältnis zu suchen, wodurch sich dann die harmonische Bearbeitung von selbst erübrigen würde.

II

Die bis jetzt bekanntesten und wohl auch bedeutendsten Bearbeiter jüdischer Melodien sind: J. Engel, der die Volkslieder sehr geschickt und nicht überladen instrumentierte; Fritz Mordechai Kaufmann, der vielleicht die richtigste Konsequenz zog, indem er die Lieder zwar einer Tonart anpaßte, aber auf die Klavierbegleitung verzichtete; Arno Nadel, der sowohl Jontefflieder als auch ostjüdische Volkslieder für westlichen Gesang einrichtete, teilweise auch bei seinen Harmonisierungen den echten Musiker verrät; schließlich Janot S. Roskin, dessen Bearbeitungen in dem Musikverlag „Hatikwah“ erschienen sind, und der zwar weniger Besonnenheit in der Auswahl verrät, aber doch ganz geschickte Begleitungen zu den bekannteren ostjüdischen Melodien geschrieben hat.

Die zuverlässigste und ernsteste Arbeit hat dabei Kaufmann geleistet. Kaufmann war sich auch der Gefahren bewußt, die eine Harmonisierung in sich birgt. Die Auswahl, die er in seinem Büchlein „Die schönsten Lieder der Ostjuden“ getroffen hat, verdient den Titel vollauf und zeugt von einem starken Verantwortungssinn. Kaufmann weiß sehr wohl, daß *das europäische Dur- und Moll-System nicht ausreicht, diese Lieder ganz zu erfassen*. Allein die Tatsache des Vorhandenseins von Viertel- und Achteltönen macht es an sich schon unmöglich, die Lieder restlos auf europäische Tonart zu reduzieren. Wie kommt es aber, daß trotzdem das *Vorherrschen der Moll-Tonarten* sofort herausgehört wird, gerade hier, wo doch von einer Kenntnis von Dur und Moll nicht gesprochen werden kann?

Wir rühren hier an ein fundamentales Problem, das

uns auch erklären könnte, wieso es überhaupt möglich ist, daß vollkommen unharmonisch intendierte Melodien dennoch harmonisch erfaßt werden können, ohne daß ihr Wesentliches restlos eingebüßt wird.

Wie in jedem Ton von Urbeginn die gesamte Obertonreihe implizite enthalten war, so daß diese Obertonreihe nur auf experimentellem Weg zu entdecken war, um die Entstehung der Harmonie zu ermöglichen, *so sind auch Dur und Moll implizite in aller Musik seit Urbeginn enthalten*, nur ungespalten, ungeteilt, ja mit dem Schwergewicht auf Moll. In der *primitiven* und *orientalischen* Musik herrscht der Moll-Charakter vor, ohne daß jedoch das Dur fehlte. *Dur wird erst vorherrschend im Okzident*, und damit erst werden Moll und Dur als polare Sphären empfunden. Das war der Punkt, an dem die Entstehung der Harmonie gegeben war. Moll und Dur waren von nun ab zwei Gegensätze, die genau zueinander abgegrenzt werden konnten. Dies hat die Entwicklung der Musik auch gründlich getan, eben in der Lehre von der Harmonie.

Damit ist Dur das entwicklungsgeschichtliche Ergebnis der Musik, Moll (mit Dur gemischt) der wesentliche Gehalt aller Musik. Daß man also in der jüdischen Musik, in dem jüdischen Lied ein Vorherrschen der Moll-Tonarten empfindet, ist, wie so vieles, *orientalisches Legat*. Sie steht dadurch dem Wesen der Musik jedenfalls näher als die europäische Dur-Musik. Es handelt sich auch bei diesem Vorherrschen von Moll keineswegs um die Tatsache, daß sie nun doch „*harmonisch*“ *intendiert* sei, vielmehr nur darum, daß sie dem Quell aller Musikalität am nächsten geblieben ist. Warum sollen Kinderlieder, Wiegenlieder, Liebeslieder, Freudenlieder nicht auch in Moll möglich sein? Dur bedeutet ja durchaus

nicht allein Heiterkeit, Moll allein Schmerz, sondern *Dur ist das Harte, Klare, Männliche, Moll das Zarte, Dunkle, Weibliche*. Ursprünglich war das alles noch nicht polar, erst dem Okzident blieb es vorbehalten, einen schrankenlosen Dualismus aufzurichten, innerhalb dessen das eine Geschlecht (nicht umsonst nennt man Dur und Moll die beiden Tongeschlechter) endlich das andere beinahe vollkommen überherrschte.

Damit ist es aber auch verständlich, daß jüdische Melodien prinzipiell einer Harmonisierung nicht widerstreben. Sie lassen sich immerhin in harmonische Gesetze einspannen, ohne daß sie ihren Charakter vollkommen einbüßen. Was widerstrebt, das ist ja einzig die Tatsache, daß auch Moll, wie in der *orientalischen* Musik, nicht ungemischt vorkommt, weshalb es natürlich nie ohne einige Gewaltsamkeiten abgehen kann. Insofern tun die Bearbeiter auch vollkommen recht, wenn sie angesichts der Unmöglichkeit, dem westlichen Publikum anders östliche Melodien zu vermitteln als durch Harmonisierung, die Melodien nach harmonischen Gesichtspunkten bearbeiten und sie so zugänglich machen. Einmal wird man doch auf die Quellen zurückgreifen; dann, wenn der westliche Mensch aufgehört hat, nur statisch zu empfinden. Inzwischen tun die Melodien auch in ihrem unnatürlichen Gewande ihre Schuldigkeit. Im Kern wird nämlich die *östliche Dynamik* nicht zu verdecken sein. Sie wird wirken und sie wird die verhärtete Substanz langsam aber sicher auflösen. Dann wird der Zeitpunkt gekommen sein, wo diese Kleinodien keines besonderen Gewandes mehr bedürfen, wo sie in ihrer Unmittelbarkeit und Absolutheit wirken werden. Und mir dünkt, dieser Zeitpunkt ist nicht mehr in allzugroßer Ferne.

Man verstehe mich nicht falsch: ich meine nun nicht,

daß man nur ruhig darauf los harmonisieren soll; vielmehr stehe ich heute immer noch auf dem Standpunkt, daß man diese Lieder möglich vor Harmonisierungen bewahren soll, weil sie nur in ihrer ursprünglichen Melodik ganz auf uns wirken können. Was ich hier meine, das ist, daß wir uns mit der Notwendigkeit der bereits erschienenen Bearbeitungen abfinden müssen und daß wir auch in den Bearbeitungen einen gewissen Wert sehen müssen: den Wert der *Vermittlung*. Sollte sich der Westen, wie angedeutet, bald daran gewöhnt haben, das Harmonische nicht mehr als primär zu betrachten (eine Möglichkeit, die aus der Wirkung Schönbergs schon nahezu abzusehen ist!) — um so besser! Dann wird man die Kläglichkeit der Harmonisierung einsehen und von selbst darauf verzichten.

III

Bis jetzt sprach ich von dem ostjüdischen Volkslied und seinen Bearbeitungen. Nicht minder schwierig ist das Problem bei den ganz *alten Melodien*, die heute noch in den Synagogen gesungen werden. Diese haben schon eine große Anzahl namhafter Bearbeiter gefunden. Als ihre bedeutendsten nenne ich nur Lewandowski, Waintraub und Naumbourg. Auch hier ist naturgemäß das *Prinzip der Harmonisierung* im Vordergrund, wenn auch durchweg auf die harmonische Begleitung Verzicht geleistet ist. Ein vielfach beibehaltenes kantillierendes Element bezeugt zwar noch stellenweise die Echtheit und das hohe Alter — wie dies auch aus den *Tropen* (N'ginoth) zum Teil hervorgeht —, aber bei beiden, bei der Kantillation und bei den Tropen, ist die Überarbeitung, die Zurechtbiegung deutlich spürbar, was den ursprünglichen Charakter sehr stark verwischt.

Dennoch gilt auch für diese Bearbeitungen, was über die Bearbeitungen des Volksliedes gesagt wurde: sie waren notwendig für das an westlicher Musik geschulte Ohr, weshalb es sinnlos ist, sie nachträglich zu verdammen. Ihre Bedeutung liegt vor allen Dingen darin, daß die Melodie zugänglich gemacht ist. Sicherlich wird sich einmal eine *Reform der Synagogalmusik* ereignen, viel größer und gewaltiger als jene unter Hiskia, dann wird man auch die uralten Lieder von ihren künstlichen Behängen freimachen, um sie in ihrer reinen Schönheit neu erstehen zu lassen. Bis dahin bleibt keine andere Möglichkeit der Vermittlung, als die Bearbeitung.

Es kommt natürlich bei allen diesen Bearbeitungen sehr darauf an, über welchen Grad der Musikalität der Bearbeiter verfügt. Man beachte die verschiedenen Bearbeitungen der bekanntesten synagogalen Melodien, des „Wehakohanim“, des „Olenu“, des „Kol nidrai“. Man vergleiche zum Beispiel die Bearbeitung des „Kol nidrai“ von Lewandowski mit der von Max Bruch, ganz abgesehen von den vielen Bearbeitungen dritten und vierten Ranges. Lewandowski ist sachlicher und wohl auch ursprünglicher geblieben, Bruch hat ein farbiges Konzertstück daraus gemacht, allerdings ohne musikalisch unbedeutend zu werden. Schon bei zwei Vergleichen ergibt sich ein wesentlicher Unterschied in der Art und in dem Grad der Musikalität. Dieser Unterschied wird zusehends größer, je mehr Vergleiche wir heranziehen. Es fragt sich: Bleibt da der *Kern* vollkommen gewahrt? Ganz gewiß kann er nie vertilgt werden, sind doch die Bearbeitungen in allererster Linie harmonischer Natur. An der melodischen Linie ist meist nur soviel geändert, als zur Zurechtbiegung in eine bestimmte Tonart erforderlich ist. Streifen wir diese Zurechtbiegung und die

eventuelle Begleitung ab, so haben wir fast durchweg ein melodisches Gebilde vor uns, dessen *hohes Alter* zweifelsfrei feststeht.

Damit bleibt eine große Aufgabe noch vorbehalten: die des musikwissenschaftlichen Vergleichs, wie er sich allein aus dem vorstehenden Vergleich ergibt. Da es unbestreitbar feststeht, daß alle synagogalen Melodien auf einen letzten wesenhaften *melodischen Urkeim* zurückgehen, wird es Sache der vergleichenden Analyse sein, aus dem vielen Gerank der Bearbeitungen den melodischen Urkeim herauszuschälen und damit einen doppelten Weg zu bereiten: einmal zur *Wiedergeburt einer echten jüdischen Musik*, zum anderen zur Lösung der großen Frage, worin eigentlich die vielumstrittene *jüdische Musik* bestehe. Allerdings, ohne Synthese darf diese Analyse nicht vorgenommen werden; sonst würden auch die schöpferischen Urgebilde zerbröckeln und es bliebe zuletzt nur noch die viel behauptete „Tatsache“, daß auch die jüdische Musik entlehnt sei, wie die gesamte jüdische Kultur. Eine *Synthese* müßte eben gerade ergeben, daß das eigentlich Schöpferische an dieser Musik nur jüdisch ist und daß alles Beiwerk Asche ist, die zurückbleibt, wenn man die leuchtende Flamme der Schöpfung entzieht.

2. Joachim Stutschewsky

Zwei jüdische Melodien

I

Die Bearbeitungen, von denen ich sprach, hatten — mit Ausnahme des „Kol nidrai“ — die Absicht, die *primitive Melodie* in ein den europäischen Bedürfnissen ent-

sprechendes Gewand zu bringen, um sie so dem Westen zu vermitteln. Anders bei den beiden jüdischen Melodien, die Joachim *Stutschewsky* bearbeitet hat. Er hat von vornherein nur instrumentale Absichten. Insofern stellt sich für ihn natürlich das Problem ganz anders. Ihm ist es nicht darum zu tun, die Melodie zu vermitteln, sondern darum, sie *spielbar* zu machen. Das ist etwas so grundsätzlich anderes, daß ich mich erst bei diesem Unterschied aufhalten möchte, bevor ich die beiden Melodien betrachte.

Stutschewsky hat in seinen Instrumentalbearbeitungen eine charakteristische Linie: von den alten Italienern über Mozart zu den jüdischen Melodien. Diese Linie ist kein Zufall: *es ist die Linie des reinen Spiels*, der Musik, die nicht irgendwelchen programmatischen, optischen oder psychologischen Wirkungen nachgeht, sondern ganz einfach aus der naiven Freude am Spiel geboren ist, die jede Affektensprache vermeidet und sich als das gibt, was immer das Wesen der Musik ausgemacht hat: *als Spiel*. Wir haben hier eine bedeutsame Antithese vor uns, die neuerdings Walter Dahms sehr glücklich in *Musik des Südens* und *Musik des Nordens* formuliert hat und die, wie ich in „Abendländische und morgenländische Musik“ gezeigt habe, letzten Endes gleichsinnig ist mit Musik des Westens und Musik des Ostens. Denn der europäische Süden hat nicht nur in seiner Musik nachweisbare orientalische Elemente — darauf käme es gar nicht so sehr an —, als vielmehr das Wesen der südlichen Musik so vollkommen dem orientalischen nahekommmt und insofern der eigentlichen abendländischen Musik, der Musik des Nordens, entgegengesetzt ist, daß die Gleichsinnigkeit der Antithesen: Süden — Norden, Osten — Westen offensichtlich ist.

Dieses Wesen der südlichen und östlichen Musik ist also — wie ich schon im Eingang gezeigt habe — in allererster Linie das *Spiel*. Irgendwie ist diese Musik mit dem *Menschen* verknüpft. Sei es der singende Mensch oder der musizierende, der darstellende oder der tanzende: die Musik ist nicht losgelöst vom Menschen und von seinem optischen Sein. Der Schwerpunkt der Optik liegt hier also beim Menschen, nicht in der Musik selbst. Daher erschöpft sich diese Musik in Rhythmus und Melodie; das heißt nicht: erschöpft sich, vielmehr: schöpft aus Rhythmus und Melodie. Die Harmonie ist die Welt der abstrakten Optik, nicht der konkreten, und daher eine künstliche. Sie braucht der südliche und östliche Mensch nicht. Darum ist seine Musik auch nicht belastet mit künstlichen Elementen: *die Welt des Optischen geht durch das Auge, die Welt des Akustischen durch das Ohr*. Das ist erst Synthese: wo beide Künste gleichmäßig ausgebildet sind, nicht etwa, wo die Musik die Welt des Optischen künstlich in sich erzeugen kann, weil sie dadurch das Akustische notwendig einbüßt.

Der Mensch des Südens und der Mensch des Ostens stellen also immer zugleich im Spiele dar. Insofern ist der italienische Gesang an den Sänger gebunden, das Instrument an den Musikanten. Man beachte zum Beispiel das innige Verwachsensein des *alten Italieners* mit seiner Geige. Die Geige ist hier entstanden und hier hat sie ihre organische Bedeutung. In der nordischen Instrumentalmusik ist sie losgelöst vom darstellenden Menschen, und darum wirkt sie mechanisch. Ebenso ist die *Oper* im Gegensatz zum Musikdrama reine Darstellung, gebunden an den konkreten Menschen. Die *Oper* ist immer nur die Welt des Rhythmus und der Melodie, das Musikdrama immer irgendwie Sinfonie. Die orientalische

Musik schließlich untermalt die sinnliche Darstellung nur rhythmisch und der Gesang ist entweder Kantillation oder reine Melodie. Nirgends ist aber die Musik etwas anderes als Spiel, und nirgends geschieht das Spiel anders als durch den Menschen.

II

Auf dieser Linie, die vom alten Orient zu dem südlichen Okzident führt, liegt auch *Mozart* und liegen die jüdischen Melodien. Denn *Mozart* hat sich nicht nur an der Sonne des Südens erwärmt und die Musik des Spiels in den Norden verpflanzt, er hat auch gleich dem späten *Goethe* in der „Entführung“ und in der „Zauberflöte“ — vom türkischen Marsch oder von der maurerischen Trauermusik ganz abgesehen — eine *west-östliche Synthese* zugleich stofflich und wesenhaft vorbereitet. Die jüdischen Melodien andererseits sind darin durchaus orientalisches geblieben. Ganz abgesehen davon, daß sie — wie wir bereits gesehen haben — überhaupt nicht harmonisch intendiert sind: sie sind auch entstanden als reiner Gesang oder reines Spiel. *Gesang und Spiel: das sind recht eigentlich die musikalischen Intentionen des Orientalen und des Juden.* Und wie zur Illustration dieser beiden wesenhaften musikalischen Äußerungen hat *Joachim Stutschewsky* eine Psalmmelodie und einen Tanz für Violoncell und Klavier bearbeitet.

Nun ist es natürlich eine Frage, ob man den Gesang einem Instrument überantworten darf, selbst wenn man diesem die gleiche melodische Linie überläßt. Das *vokale Prinzip* ist auf alle Fälle so unbedingt primär, daß jede Übertragung der Melodie ins Instrumentale irgend etwas Künstliches, Abstraktes hat. Dabei kommt es allerdings

immer auf das Instrument an, dem die melodische Führung anvertraut wird. Das Violoncell hat unter den europäischen Instrumenten durchaus einen Vorzug: es eignet sich weit besser als Violine und Viola zur Wiedergabe von Kantilenen, von gesanglichen Stellen, und wird auch meistens dafür verwendet. Wo ihm nun, wie hier, der Vortrag einer ganzen Melodie überlassen ist, ist es das denkbar geeignetste Instrument, den Verlust der menschlichen Stimme verschmerzen zu lassen.

Im übrigen sei aber, trotz „Kol nidrai“, eindringlich vor solchen Übersetzungen ins Instrumentale gewarnt. Selbst wenn man es dem Spiel zugute hält, muß gesagt werden, daß die *fehlende menschliche Stimme* gegenüber dem Instrument immer einen Verlust bedeutet. Der Gesang ist ein so unmittelbares Verbundensein des Menschen mit dem Göttlichen, daß das Instrument, das seine Rolle übernimmt, irgendwie profaniert. Der Gesang ist an das *Geschlecht' des Singenden* gebunden, die Kraft seines Eros entscheidet die Unbedingtheit seiner Wirkung; das Instrument ist *geschlechtslos*, es hat keinen Eros, es hat nur einen Resonanzkörper, dessen akustische Wirkungsmöglichkeit mechanisch errechnet ist. Diese Einsicht ist tragisch, aber sie ist nicht zu umgehen. Die vollkommene Geschlechtslosigkeit des Instruments kann auf keinen Fall die Inbrunst des menschlichen Gesanges ersetzen.

Wir können in der Musikgeschichte ganz genau verfolgen, wie durch den Prozeß der *Loslösung vom Konkreten* das Instrument die Herrschaft zusehends an sich riß, wie der gesamte abstrakte Kosmos der abendländischen Musik (gemeint ist also vorzugsweise die nordische Musik) ein einziges *progressives Zunehmen der instrumentalen Massen* bedeutet, während das *vokale*

Prinzip, mit dem alle Musik ursprünglich einsetzt, immer mehr verdrängt wurde, weil ja auch der *konkrete Mensch* immer mehr in den Hintergrund trat. In frühesten Zeiten hatte das Instrument die Aufgabe — sofern es nicht dem menschlichen Körper rhythmisch diente —, der menschlichen Stimme zu dienen. Solange es dies tat, erfüllte es eine legitime Aufgabe. Als es aber anfang, die menschliche Stimme zu beherrschen durch die Entwicklung immerhin in ihm vorhandener melodischer Möglichkeiten, da wurde es dem Menschen tragisch. *Die Zunahme der Instrumentalmassen geht parallel mit der Überhandnahme der europäischen Sachkultur*; die Abkehr von der menschlichen Stimme bedeutet die Abkehr von der konkreten Qualität des Seins, und das Anwachsen des Instruments die Hinwendung zur abstrakten Quantität des bloßen Könnens. Mit der Stimme ist man etwas; mit dem Instrument kann man alles. Die quantitative Anhäufung der Instrumentalmassen bei Wagner und Strauß dient den Zwecken der *optischen Ausmalung* und der raffinierten Ausnützung technischer Möglichkeiten, die in dem Instrument liegen. — Bei *Mahler* hingegen ist die Instrumentation *symbolisch*; in der sechsten Sinfonie ringen die Instrumentalmassen miteinander und in der achten Sinfonie läutert sich aus dem Meer der Klangphänomene der *Triumph des Gesanges* empor zum Göttlichen. Bei ihm bedeutet die Welt der Instrumente eben — die Welt und die Stimme des Einzelnen oder des Chores das *Lichtzeichen des Gottes*, das sich aus dem Chaos der Instrumentalmassen löst. So ist es auch bei den übrigen *Vokalsinfonien* und erst recht bei dem „Lied von der Erde“, ganz zu schweigen von seinen Liedern, die eine ewige Apotheose der menschlichen Stimme darstellen, viel umfassender als

bei irgendeinem anderen Vokalkomponisten unserer Zeit. — Was also der *Gesang* gezeugt hat, sollte des Gesanges bleiben, wengleich das Instrument geeignet genug sein sollte, wenigstens ein Abbild der melodischen Urkraft zu geben.

III

Einen weitreichenden Ersatz in diesem Sinne bietet Stutschewskys Bearbeitung des 22. Psalms: „*Éli, Éli, lama asawthanu*“. Nach einer alten jüdischen Volksmelodie, schreibt Stutschewsky selbst. Die Melodie ist in der Tat unverkennbar *uralt* und dürfte ursprünglich eine reine *Volksmelodie* gewesen sein. Als solche müssen wir sie durchaus unterscheiden gegenüber der Form der *Tempelmelodie*, die sie erst später angenommen hat und deren Charakter man aus Stutschewskys Bearbeitung in gleicher Weise heraushört. Der Psalter, wie er vorliegt, ist zweifellos eine Zusammenstellung aus verschiedenen Sammlungen, die vom Volke erzeugt, in den einzelnen Tempeln gesungen wurden. Die Psalmen 8, 1; 81, 1; 84, 1 wurden zum Beispiel „nach der Githith“ (nach der Singweise von Gath) gesungen; andererseits gibt es Psalmen, die nach der Art der Kinder Korahs, des Asaph u. a. gesungen wurden, was darauf hinweist, daß diese Gründer der in der Chronika vielfach erwähnten *Sängerfamilien* den ursprünglichen Volksgesang in den Tempelgesang übernommen haben. In diesen Sängerfamilien haben wir die eigentlichen Übertrager des Volksgesanges in den Tempelgesang zu sehen. Nach heutigen Begriffen würde man Korah, Asaph, Heman, Jeduthun als Dirigenten bezeichnen; doch mögen sie mehr als das gewesen sein: nämlich Bearbeiter der Volksgesänge zu Tempelgesängen.

Psalm 22 stammt nun zweifellos aus einer solchen Übertragung. Nach der Überschrift ist er zu singen „nach Hirschkuh der Morgenröte“ (Luther: vorzusingen von der Hindin, die frühe gejagt wird). Das beweist, daß diese Melodie ursprünglich ein *Volkslied* war, erzeugt vielleicht von den Hirten, wie ja David selbst ein Hirte war, dessen Gesang Saul bezauberte. Es ist sogar anzunehmen, daß alle die schwermütigen Melodien aus der *Welt der Hirten* stammen, denn das Hirtenleben hat immer etwas von der schwermütigen Idylle gehabt, die es heute noch für uns hat. Nicht umsonst ist die Flöte, dieses elegischste Instrument, das Instrument der Hirten bis auf den heutigen Tag geblieben. Einzelne Psalmen tragen ja auch noch die Vorschrift: „zu Flöten“. Jedenfalls, soviel ist sicher: *die starke Melancholie der Psalmen hat ihren eigentlichen Nährboden im Hirtenleben*, denn dort ist der Mensch einsam mit seiner Seele, dort vernimmt er den Gesang der Seele selber. Und der Gesang der Seele hat immer etwas von der erhabenen Schwermut des Leides.

Stutschewsky hat die Melodie fast durchweg mit modernen Mitteln bearbeitet und ist dadurch zweifellos dem *Keim* dieses erschütternden Gesanges nahegekommen. Ein durchgehendes Andante espressivo hält die Stimmung, während die akzentuierenden Elemente vom „innigen Ausdruck“ zu „leidenschaftlich“ und „drängen“ anschwellen, bis dann der Schluß „sehr breit“ ausläßt. Der fortgesetzte Taktwechsel erhöht die Wirkung dieser emporquellenden Klage. Mit diesem Schwerpunkt im Rhythmischen ist Stutschewsky, wie gesagt, zugleich modern und uralt. Denn die starke Berührung der *modernen Musik* mit der *primitiven* und *orientalischen* liegt gerade in diesem Schwerpunkt des Rhythmus. Die Zeit der streng harmonischen Mentalität hat, wie sie die

Melodie nebensächlich behandelte, den Rhythmus nahezu verdrängt. Gewiß gibt es keine Musik ohne Rhythmus, aber man kann nur dort von einem Schwerpunkt des Rhythmus sprechen, wo auf seine Verwendung nach seinen drei Möglichkeiten, nach Takt, Tempo und Akzent, die größte Bedeutung gelegt wird, wo man ihn nicht gleichförmig und einförmig verwendet, während die Harmonie in ihren gesamten Möglichkeiten und Unmöglichkeiten durchsucht und ausgelaugt wird. *Der Orientale kann sich ein Lied nur im Zusammenhang mit der Bewegtheit des Menschen denken.* Diese Bewegtheit ist aber nichts anderes als der Rhythmus. Stutschewsky hat mit der Anwendung dieses durchaus modernen Mittels den Anschluß an die Urbedeutung dieser Melodie gefunden.

Auch harmonisch hat er mancherlei Anschluß an die moderne und zugleich uralte Musik gefunden. Die Begleitung hält sehr stark zurück, läßt die *Melodie* vollkommen zu Wort kommen und vermeidet möglich ein Brillieren mit Virtuosenmätzchen. Die Harfen-Glissandi wollen wir der Vorstellung zugute halten, daß die Psalmen mit Harfen begleitet wurden. Zweifellos ist daran zu rütteln, zumal ein großer Teil der Psalmen mit der Anmerkung versehen ist: „zu Harfen“. Ob aber das Glissando die Art des Harfenspiels war, bleibt zu fragen offen; es ist eher anzunehmen, daß die Melodie nur einfach durch einen oder zwei Harfentöne fortschreitend unterstützt wurde. Das Glissando ist zu abgeschmackt, als daß man in ihm die Urform des Harfenspiels erkennen könnte. Sehr sympathisch klingen die Oktavenparallelen, die dem Gang immer wieder eine starke Feierlichkeit verleihen. Im gesamten kann man sagen, daß Stutschewsky der Gefahr einer reinen Harmonisierung

sehr geschickt ausgewichen ist. Wir können durch diese Bearbeitung hindurch die Gewalt der Urmelodie vernehmen, die so groß ist, daß wir beinahe den Zusammenhang dieses Psalms empfinden mit jenen erschütternden Worten auf Golgatha: „Éli, Éli, lama asawthanu ...“, „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen ...“.

IV

In eine ganz andere Welt führt uns die zweite Bearbeitung, „*M'chol Kèdem*“, Tanz des Ostens, danse orientale. Hier ist es nicht die *Stimme*, die zu vernehmen, hier ist es der *Körper*, der zu sehen ist. Der Kontrast ist so stark, wie wir ihn uns nur immer vorstellen können, und doch ist eine innere Identität: der *Rhythmus*. In beiden Stücken ist der Rhythmus grundsätzlich anders, aber in beiden ist es der Rhythmus, der ihre Bedeutung entscheidet. Dieser Tanz muß wohl entstanden sein, als die Juden mit den Arabern in Berührung standen, denn ein Stück Harem steigt unzweifelhaft vor uns auf. Dieser seltsam unfaßbare Dreiachteltakt: gibt er nicht das Bild einer Tänzerin wieder, die mit ihrem Vorwerfen und Rückziehen ihres Körpers die Begier des Schauenden entfacht? Die Unbestimmtheit, das merkwürdig Oszillierende der weiblichen Psyche, wie es Bizet meisterhaft in *Carmen* nachempfunden hat, kommt in diesen Dreiachtelpartien glänzend zum Ausdruck. Überhaupt hat der Dreiachteltakt, im Gegensatz zum Vierviertel, etwas durchaus Unbestimmtes, Undefinierbares; er eignet sich daher besser als jeder andere zur Wiedergabe solcher Stimmungen.

Melodisch am anziehendsten ist das „*Meno mosso*“, das den Körper in immer neuen Verzweiflungen empor-

schnellen und in sich zusammensinken läßt; während das „Vivace“ mit seinen rasch hineilenden Sechzehnteln die Befreiung wiedergibt. Wir haben hier also die ganze Art, die ganze *Tektonik* des orientalischen Tanzes gewissermaßen in diesen drei Sätzen vereinigt: „Allegretto assai marcato“: Lockung und Versuchung; „Meno mosso“: Bedrückung und Verzweiflung; „Vivace“: Wildheit und Befreiung. Besonders im arabischen Tanz können wir diesen dreifachen Aufbau immer wieder beobachten. Letzten Endes umfaßt er auch die ganze psychologische Skala dieses voll im Triebleben verwurzelten arabischen Mädchens. Der indische Nautsch ist zweifellos mehr *lyrischer*, der arabische Tanz mehr *dramatischer* Natur, was sich aus beider unterschiedlichem Aufbau ohne weiteres ergibt.

Nun darf man bei der Erklärung dieses Tanzes nicht etwa denken, die Musik male dies *optisch* aus. Dies ist durchaus nicht der Fall. Allein der *Rhythmus* ist es, der uns diese Vorstellung ohne weiteres gibt. Im übrigen kann dieser Tanz *nicht ohne Körper* vorgestellt werden. Der Körper gehört so unbedingt dazu, daß auch hier gesagt werden muß, daß das Instrument nicht alles ersetzt. So sehr Stutschewsky den *Spiel*-Charakter aus diesem Stück herausgeholt hat und so sehr er insofern dem orientalischen Wesen dieser Musik treu geblieben ist, so wenig kann uns das Instrument den Körper ersetzen. Bei dem ersten ist es die Stimme, bei dem zweiten ist es der Körper, was fehlt: beide sind aber Beispiele spezifisch *orientalischer* Musik, selbst in der Bearbeitung mit europäischen Mitteln. Das ist durchaus das höchste Lob; denn für den Abendländer sind diese Werke ja bearbeitet. So sehr man im einzelnen — besonders harmonisch — manchem widersprechen müßte, im gesamten hat Stu-

tschewsky gezeigt, daß er ein umsichtiger Bearbeiter ist, der seinen Werken keine Gewalt antut, der ihnen ihre Originalität läßt, wo man sie als Bearbeiter nur immer lassen kann.

Irgendwie an die *arabische Welt* erinnern auch die chromatischen und enharmonischen Läufe, die eben dieses Zusammensinken des Körpers sehr sinnfällig wiedergeben. Doch muß hier hinzugesetzt werden, daß wir Viertel- und Dritteltöne schon in der *althebräischen Musik* antreffen. Dort allerdings nur im Gesang. Die althebräischen Gesänge haben vielfach ein enharmonisches „Ziehen“. Dem Körper gibt diese *Bichromatik* nun den Höchstausdruck des *Unplastischen*, des vollkommen Zerfließenden, eignet sich aber gerade dadurch vorzüglich zur Wiedergabe vollkommener Verzweiflung. Es ist also zu sagen, daß sowohl Gesang wie Tanz durch die Enharmonik ungemeine Förderung empfangen können, während es bei der reinen Instrumentalmusik immerhin fraglich bleibt. Es scheint ja gerade, daß die Enharmonik so sehr an die Bewegtheit des *lebendigen Körpers* gebunden ist, daß „bichromatische Instrumentalmusik“ geradezu eine *contradictio in adiecto* darstellt. Trotzdem ist es Alois Hába gelungen, das *Vierteltonsystem* instrumental erfolgreich zu verwenden, allerdings nur in weitgespannten Intervallen. Wo er dies mit enharmonischen Läufen tat, war die Wirkung durchaus negativ: dazu gehört der Körper, nicht das Instrument. So macht uns auch Stutschewsky mit seiner Bearbeitung klar, daß es nur der Körper (oder die mit dem Körper verbundene Stimme) ist, der eine solche musikalische Sprache sprechen kann und — darf.

Eins aber zeigt uns noch Stutschewsky: daß der Bearbeiter ein durchaus musikalischer Mensch ist. Er ist

nicht einfach „reproduktiv“. Mit „reproduktiv“ ist gar nichts gesagt. Er ist Musiker — und das Musikalische steht jenseits von Produktion und Reproduktion. Man kann ein unmusikalischer und ein musikalischer Bearbeiter sein, aber der Bearbeiter ist nicht notwendig unmusikalisch, weil er nicht „produktiv“ ist. Es gibt mindestens genau soviel „produktive“ Musik, die mit Musikalität nichts zu tun hat, wie es „reproduktive“ gibt, die unbedingte Musikalität manifestiert. *Musikalität ist eine Wesensfrage, keine Frage der Produktion.* Insofern gilt es ein für allemal, mit diesem sehr verbreiteten Vorurteil aufzuräumen. Das 19. Jahrhundert hat die meiste Musik produziert und qualitativ wenig Musikalität manifestiert. Und unser Jahrhundert, das man im allgemeinen als musikalisch reproduktiv verschrien hat, ist auf dem besten Weg dazu, die Musik des Absoluten wieder zum Erklingen zu bringen.

MAX BROD ÜBER JÜDISCHE MUSIK

I

Das letzte Essaybuch von Max Brod, „Sternenhimmel“, hat in mir aufs neue einen schon lange gehegten Wunsch lebendig gemacht: über Brods Bedeutung für die Erforschung der „jüdischen Musik“ zu schreiben. Der Anlaß mag paradox erscheinen im Hinblick darauf, daß das Buch nur zwei Rezensionen über Schönberg, als jüdischem Musiker, enthält; er ist es nicht im Hinblick auf den Umfang der gesamten Besprechungen. Die Tatsache, daß hier einmal in größerem Maße Äußerungen Brods zur zeitgenössischen Musik überhaupt vorliegen,

gibt mir Anlaß dazu, auf das zurückzusehen, was er besonders für die Erkenntnis der „jüdischen Musik“ getan hat. Ist es nicht die gleiche Art und Begeisterung, mit der er den nahezu verborgenen tschechischen Komponisten Janaček der Öffentlichkeit bekannt macht, wie er seinerzeit für Adolf Schreiber eintrat und wie er Mahler für das Judentum reklamierte?

Seiner Begeisterung danke ich es wohl auch, daß mir Martin Buber Gelegenheit gab, das Problem einer „*jüdischen Musik*“ im „Juden“ zur öffentlichen Diskussion zu stellen; denn Brod hatte mein Manuskript: „Das Judentum in der Musik“ zur Prüfung, und er hat erkannt, daß hier zum mindesten ein aktuelles Problem in entscheidender Weise erfaßt und in große Zusammenhänge zu schauen *versucht* ist. Wenn die Veröffentlichung seinerzeit an Bubers starkem Verantwortungssinn gescheitert ist — eine Tatsache, für die ich ihm heute zu Dank verpflichtet bin —, so ist es doch umgekehrt Brods Altoffenheit für alles, was werden will, zu danken, daß das Problem überhaupt in Fluß kam.

Ich würde diese Privatissima nicht für wert erachten, der Öffentlichkeit mitzuteilen, wenn nicht bereits eine Diskussion meiner Auffassung von einer „*jüdischen Musik*“ stattgefunden hätte und es darum meine Verpflichtung wäre, meine Verdienste hinter die Max Brods, als dem Älteren und Früheren, zurückzustellen. Bei der Schwierigkeit, die eine solche Begriffsbestimmung, „*jüdische Musik*“, mit sich bringt, ist es doppelt erfreulich, wenn man zeigen kann, daß man nicht allein steht, daß im Gegenteil die gleiche Auffassung von einem Berufenen schon früher vertreten wurde. Insofern sind diese privaten Dinge auch überprivater Natur, als es sich um die Lösung eines der schwierigsten Probleme handelt: *kann*

die Musik jüdischer Komponisten aus der Diaspora herausgelöst werden, kann sie „jüdische Musik“ genannt werden?

II

Kann diese Musik „jüdische Musik“ genannt werden? Das ist die große Frage. Zweifellos kann man eine Bejahung ablehnen mit dem Hinweis, daß sie wohl von Juden, aber nicht für Juden gemacht wurde, insofern auch nicht für eine jüdische Kultur. Man kann auch sagen, daß sie *formal* ganz den Kulturen der jeweiligen Zerstreuung angepaßt sei und insofern auch keine jüdische Form habe. Man kann schließlich sagen, wenn jüdische Kultur keine Frage der Kulturform wäre, so wäre eine *palästinensische Kultur* hinfällig, weil ja das Judentum dann nur als „Möglichkeit“ vorhanden zu sein brauchte, nie als „Wirklichkeit“.

Diese Argumente sind an sich alle vollkommen richtig. Sie übersehen aber, daß ein noch nicht Vorhandenes erst noch geschaffen werden muß, daß „jüdische Kultur“ als Form eine Frage der *Zukunft* ist, während es sich im vorliegenden Falle um etwas schon Geschaffenes handelt, um etwas *Vergangenes*, das in der Zeit unumkehrbar ist und das nur entweder fallen gelassen werden kann — oder *umgedeutet* werden muß. Es ist hier ein unbedingtes Entweder-Oder, denn eine dritte Möglichkeit gibt es nicht. Sollen wir aber diese Musik fallen lassen? Dann müßten wir notwendigerweise die ganze jüdische Kultur der Diaspora fallen lassen, ja schließlich das ganze Judentum. *Denn die Existenz des Judentums in der Galuth ist auf alle Fälle eine anorganische.* Und wer nur das jüdische Gesetz erfüllt hat, hat noch lange nicht das Judentum erfüllt. Das Gesetz trat ja an die Stelle der

organischen Lehre und Wirklichkeit, es konnte wohl die mechanische Existenz binden, aber nicht die organische Kultur schaffen. Der Zionismus will das Judentum von seiner mechanischen Existenz zur *organischen Wirklichkeit* führen: das ist seine Aufgabe.

In der Zeit seiner mechanischen Existenz hat das Judentum aber *auch* seinen Drang zum Schöpfertum manifestieren müssen. Das konnte es nur dadurch, daß es die Elemente der umgebenden Kultur ebenfalls mechanisch übernahm — und sie mit *seinen* schöpferischen Inhalten erfüllte. Die Frage: soll diese Musik, soll diese Kultur zur *jüdischen* Kultur gezählt werden, sollte einmal so gestellt werden: *konnte das in der Zerstreung lebende jüdische Volk seine unaufhaltsam quellenden schöpferischen Kräfte anders manifestieren?* So gestellt, wird die erste Frage vollkommen hinfällig. Das Judentum *ist* immer ein *Volk* geblieben: folglich stellt sich für es die Frage der Loslösung nicht mehr. Man wird, man muß einmal jeden Juden, jedes von einem Juden geschaffene Werk einheimsen, denn die Majestät des Volkes ist größer als das Bewußtsein um Gesetz und Form.

Damit entfällt aber auch die Frage von selber, ob diese Musik „*jüdische Musik*“ sei. Sie ist zweifellos keine „*jüdische*“ Musik, wenn man darunter einen ganz fest umgrenzten Begriff der „*Synagogalmusik*“ versteht. Ihre Elemente gehören dem Raum der Zerstreung. Aber sie ist eine „*jüdische Musik*“ in dem Sinne, als sie von Menschen geschaffen wurde, die dem *jüdischen Volk* entsprossen sind oder angehörten. *Man kann die Fragen eines Volkes eben nicht unparadox lösen wollen, wenn die Existenz des Volkes die paradoxeste der Weltgeschichte ist.* Jüdische Musik nur einfach das nennen, was hundert Bearbeiter schon hundertmal bearbeitet haben, geht nicht

an. Das aber wollen die Leute, die den Begriff „jüdische Musik“ allzu dogmatisch auffassen, die in ihm engherzig das Unschöpferische um jeden Preis hüten.

III

Max Brod hat frühzeitig und oft allein um Gustav Mahler gekämpft. In dem Nachruf auf Adolf Schreiber sagt er: „Auch um Gustav Mahler habe ich ja anfänglich völlig einsam gekämpft, bis zum Krampf manchmal.“ Als *jüdisch* erkannte er aber seine Musik durch einen glücklichen Zufall: Galizische Flüchtlinge kamen nach Prag; dort wohnte er ihrem Gottesdienst bei und empfing aus ihren Liedern den Zusammenhang zwischen der Musik Mahlers und dem ostjüdischen Gesang. Besonders die Marschrhythmen bei beiden fiel ihm als eine seltsame Übereinstimmung auf.

Das war ein Blitz, wie er mich ähnlich überkam beim Besuch eines ostjüdischen Theaters, als ich kurz vorher den 3. Satz der I. Sinfonie gehört hatte. Aus diesen blitzartigen Erleuchtungen geht hervor, daß wir beide recht hatten. Denn nicht durch Zerlegung läßt sich eine solche Ähnlichkeit erweisen, sondern einzig durch intuitive Empfängnis. Ja, das ist gerade bei der Lösung der hier vorliegenden Frage ungemein wichtig: *man kann die Identität nicht suchen, sondern nur empfangen*; läßt sich doch die Seele, die ein Werk geschaffen hat, nicht zerlegen, sondern nur erahnen.

Brod hat unbedingt recht, daß diese *Marschrhythmen* (er nennt: im ersten Satz der I., III. und IV., in den Schlußsätzen der II., VI. und VIII. Sinfonie und im Lied „Revelge“) seelisch durch Mahlers *Judentum* bedingt sind, nicht durch die Militärmärsche, die er etwa als Knabe in

Leitmeritz neben der Kaserne gehört haben mag. Wenn die Kindheitseindrücke nachgewirkt haben (auch daran ist nicht zu zweifeln!), so bleibt immer noch die Frage offen, *warum* es gerade die Marschrhythmen sind, die auf ihn den stärksten Eindruck gemacht haben. Ein Kind hält mit seinen Erlebnissen strengere Auslese, als jedes Erwachsene. Nur das gräbt sich tief in seine Seele, was von vornherein Resonanz finden kann. Mit anderen Worten: es muß hier offenbar eine seelische Identität zwischen den Marschrhythmen und dem Judentum vorliegen.

Eine solche Identität hat Brod bei den chassidischen Liedern und bei den Psalmen gefunden, und mir ist sie bei den N'ginoth der Propheten, bei einigen Synagogaliedern und außer bei Mahler vor allen Dingen bei Meyerbeer und Offenbach aufgefallen. Auch hier haben wir also beide — da wir es unabhängig voneinander gefunden haben — unzweifelhaft recht. An einer anderen Stelle habe ich auch eine *psychologische* Deutung dafür zu geben versucht, indem ich erkannte, daß der Vierteltakt vor allen Dingen der *Takt der Massen* ist. (Die antiken Juden waren religiöse Massen.) Diese Deutung halte ich aufrecht, da sie mir durchaus richtig erscheint. Der Viervierteltakt ist nicht individuell, er reißt die *Massen* mit, wie der Dreivierteltakt die Massen unaufhaltsam zum Tanze bringt. Beide Taktarten sind darum die populärsten, weil sie nicht sondern, wie jeder andere Takt, vielmehr verbinden, weil sie nicht individualistisch sind, sondern kollektivistisch.

Bei den ostjüdischen Liedern handelt es sich in der Hauptsache um solche *kollektivistische Gesänge*. Brod schildert die sogenannte dritte Mahlzeit (schlosch sude) als Kollektivgesang, und es ist etwa auch zu denken an

das bekannte: „Inser rebenju“. Der einzelne intoniert, ein Teil übernimmt die Stimme, ein Chor singt nach. Ganz das gleiche findet man — instrumental — in *Mahlers Trauermarsch* der ersten Sinfonie, und Gleiches muß auch der *althebräische Tempelgesang* gewesen sein, wenn wir die Schilderungen der Chronika lesen. Ob wohl der Chasen ein Überrest der ganzen Art ist?

Mit Recht hat Brod auch darauf hingewiesen, daß Mahlers Werk nur vom *deutschen Standpunkt* aus als inkohärent, stillos und bizarr erscheint. Man lege die Perspektive des Juden an, der mit allen Widerständen der Umwelt und seiner Seele zu kämpfen hat, und man findet das Werk durchaus adäquat. Hier liegt der Kernpunkt der ganzen Konsequenz: *Wenn Mahlers Werk unter der Perspektive des Juden adäquat erscheint, unter der Perspektive des Deutschen inadäquat, so ist es eben kein deutsches, sondern ein jüdisches Werk.* Damit ist Mahler (wie die übrigen Komponisten, die Brod erwähnt, und alle anderen) für das Judentum gerettet. Er ist ein *jüdischer Komponist*, in seinen Elementen von der Umwelt bestimmt, in seinem Wesen einzig von seiner jüdischen Seele.

Es ist Brods bleibendes Verdienst, die Zusammenhänge der Musik Mahlers — „diesem jüdischsten Dokument unserer Zeit“, wie er in „Heidentum, Christentum, Judentum“ sagt — mit der *jüdischen Musik* frühzeitig erkannt zu haben. Das Buch, das er über Mahler schreiben will und das an Hand von Notenbeispielen die Gleichzeitigkeit zwischen der Musik Mahlers und den jüdischen Liedern zeigen soll, wird darum mit größter Spannung erwartet werden müssen. Will er doch hier mit den Mitteln der wissenschaftlichen Analysis beweisen, was ihm die künstlerische Synthesis zuerst geoffenbart hat.

IV

Bei „Adolf Schreiber, ein Musikerschicksal“ spricht der Freund über den Freund. Hat er nicht zuviel gesprochen? fragte ich mich unwillkürlich, als ich die Broschüre gelesen hatte. Dann arbeitete ich die „Zehn Lieder“ durch, die Brod gleichzeitig mit dem Nachruf herausgegeben hatte. Da war mir sofort klar, daß er eher zu wenig gesprochen hat. Der Jugendfreund mag stärker in ihm haften geblieben sein, als seine Musik: seine Musik war dennoch unmittelbar genug, um die „Genialität“ zu bestätigen, von der Brod schrieb. Schreiber war unzweifelhaft ein großes Kind, das die Verhältnisse und das Leben hin- und herwarf, bis er es zuletzt nicht mehr ertrug. Insofern war er vielleicht eines der *typischsten Judenschicksale*. Der materialistische Jude wird auch hin- und hergeworfen, aber seinem Opportunismus wird diese Wurzellosigkeit nicht tragisch: er erträgt sie, weil sie ihn trägt. Anders der *geistige Jude*: ihm wird das Leben in fortgesetztem Gespanntsein unbedingt *tragisch*, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als mit *Ironie* darüber hinwegzugehen — oder daran zu zerbrechen. Insofern ist an jedem bedeutenden geistigen Juden ein Stück Ironiker. Die „*jüdische Ironie*“, von der man besonders seit Heine sehr viel spricht, ist unzweifelhaft Folge dieses tief tragischen Zwiespaltes: nur so wird der Zwiespalt überhaupt ertragen.

Ein dritter Typus erträgt ihn nicht: *ihm bleibt nichts anderes, als die Selbstvernichtung*. Hier sind zwei große Gestalten, zu denen sich Schreiber als dritte gesellt: Uriel Acosta und Otto Weininger. Beide sind an ihrem Zwiespalt, in den sie die Galuth gestellt hat, zerbrochen. Beiden blieb, da ihnen der Weg der Ironie versagt war,

nur der Weg der *Selbstzerstörung*. Man sagt, daß Selbstmorde im Judentum deshalb so selten vorkommen, weil die jahrhundertealte moralische Tradition sie verhindere. Das ist an sich vollkommen richtig. Wo aber der Konflikt über das Judentum hinausführt, da hilft auch die moralische Kultur nicht mehr. Der Zwiespalt überwältigt den Menschen und stellt ihn vor das Vakuum; im Vakuum bleibt aber dem Menschen kein anderer Ausweg als die Selbstvernichtung, wenn er eines nicht sieht: die *Umkehr*. Goethe setzt die Pistole an die Brust — da leuchtet ihm ein Strahl: die Umkehr; und er bleibt am Leben. Und auch das Judentum ist heute auf dem Wege seiner Umkehr: im *Zionismus*. Wäre es nicht rechtzeitig umgekehrt, wer weiß, ob das Vakuum, vor dem es im vorigen Jahrhundert stand, nicht zur *letzten Selbstvernichtung* geführt hätte.

Diese Problematik hat Brod — selbst oft mit beißender Ironie — in seiner Schrift geschildert. Aber noch eine andere Problematik tritt uns in der Musik Schreibers entgegen: *das Ringen um eine eigene Form*. Dieses furchtbare Ernstnehmen aller technischen Einzelheiten, aller formalen Probleme, es kommt nur aus dem vollkommenen Unvermögen zur Form. Auch das entspringt aus der zwiespältigen Situation des Galuthjuden. Er hat keine Form, aber er muß eine haben: so übernimmt er die andere und ringt mit ihr oder — leidet an ihr. *Mahler ringt in gigantischen Anläufen mit der ihm fremden Formwelt, Schönberg überwindet sie und öffnet den Weg, Schreiber aber — zerbricht an ihr*: das sind die drei typischen Musikerschicksale, in denen heute Größe liegt.

Bedauerlich ist es, daß Schreibers Hauptwerke immer noch der Öffentlichkeit unzugänglich sind. Damit bleibt

uns der *Musiker* noch so gut wie unbekannt. Aber sollen wir schweigen angesichts der Genialitätsprobe, die bereits vorliegt? Zumal es offenbar ein Werk ist, das mit seltener, bohrender Strenge gegen sich selbst erquält ist? Das können wir und dürfen wir nicht. Glaubt man vielleicht, diese äußerliche Pedanterie sei *Intellektualität*, die Musik Schreibers zu wenig urmusikalisch, wie man so gerne bei Mahler und Schönberg sagt?

Brod berührt gerade das Problem Bewußt — Unbewußt beim jüdischen Künstler in „Heidentum, Christentum, Judentum“. Mit Recht sagt er, daß sich für alle große Kunst die Frage Bewußt — Unbewußt? insofern nicht stellt, als es keine vollkommen unbewußte Kunst gibt. „Es kommt eben alles darauf an, *ob das ‚Bewußtheitliche‘ mit dem ‚Unbewußten‘ des Künstlers im Glutofen des Schaffens zu einem Gebilde höherer Größenordnung umgeschmolzen* worden ist oder nicht.“ Es ist keine Frage, daß der jüdische Künstler an einer stärkeren *Hypertrophie des Intellekts* „leidet“, als ein anderer. Daran ist aber höchstens die Galuth schuld, das vollkommene Losgelöstsein vom organischen Raum, nicht der jüdische Künstler selbst. Trotzdem ist der Vorwurf im Falle Mahler, Schönberg und Schreiber hinfällig, da bei ihnen der Intellekt lediglich Werkzeug ist zur Bemeisterung der inneren Dämonie. *Mahler ringt, Schönberg durchbricht, Schreiber unterliegt*: bei keinem der Dreien kann man aber sagen, daß ihr Schaffen bewußt war. Bewußtsein und Unbewußtheit standen sich im Gegenteil mit seltenster *Dramatik* gegenüber, sie rangen miteinander, wie bei keinem anderen der neuzeitlichen Musiker. Das ist ihre Schwäche vielleicht, viel mehr aber ihre Größe. Denn dadurch sind sie zu einem *Sinnbild* geworden dafür, was sich in der Musik — wie

in der ganzen Kultur — abspielt: für die Loslösung vom mechanischen Intellekt und die Hinwendung zur Welt der *konkreten Wirklichkeit*.

V

Über Arnold Schönberg finden wir in der Schreiber-Broschüre die Worte: „Gegen die Outrance als solche sage ich nichts. Auch sie kann (ist es bei Schönberg) göttliche Herzbewegung sein.“ Brod erkennt hier richtig ein Doppeltes: das „outriierte“ Wesen der Schönbergschen Musik und ihre *seelische* — nicht intellektuelle oder sonstige — Bedingtheit. Nennen wir Schönbergs Musik outriiert, so sagen wir allerdings etwas mehr oder weniger *Negatives* über sie, was Brod mit diesem Ausdruck nicht meint. Die extreme Schreibweise Schönbergs ist, weil sie „göttliche Herzbewegung“ ist, nicht outriiert, sondern dem tiefen inneren Müssen entsprungen. *Outrance ist immer etwas Gewolltes, nichts Gemußtes*. Brod meint natürlich mit diesem Ausdruck das Gemußte, nur könnte es verführen, das Negative, das darin liegt, zu sehr herauszustreichen, ganz gegen den Willen des Autors. Gerade der vulgäre Vorwurf gegen Schönberg, seine Musik sei outriiert, muß zurückgewiesen werden. Wer sich die Mühe gibt, die tiefe Urgesetzlichkeit dieses Musikers zu erforschen, der weiß, daß er eher anders *wollte* und nur so *mußte*. Seine ganze Entwicklung ist ein fortgesetzter Loslösungsprozeß von allem Gewollten, das nackte Müssen stand zuletzt vor ihm und uns. Damit fällt aber der Vorwurf der Outrance, was Brod selbst mit dem Hinweis auf die göttliche Herzbewegung meint. Wir können nur sagen, daß es *Besessenheit einer Sendung* ist, die immer tiefer in die einsame Sprache des Kosmos hinein-

führte, die der Mensch der Vielheit und Gespaltenheit nicht mehr versteht.

Es ist erfreulich, daß Brod in seiner Tätigkeit als Kritiker Gelegenheit fand, zu einigen Werken Schönbergs Stellung zu nehmen. Die beiden Besprechungen der „Gurre-Lieder“ und des „Pierrot lunaire“ sind weit-aus die besten Analysen im Essaybuch „Sternenhimmel“. Die Aufsätze über Janáček sind mit mehr Liebe und Begeisterung geschrieben, die Aufsätze über Schönberg mit eindringlicher Erfassung der Elemente und des Wesens. Ich entsinne mich nicht, in so knapper Form je so viel *Eigentliches* über Schönberg gelesen zu haben. Alles ist berührt, wozu man nur bei Schönberg gezwungen ist Stellung zu nehmen: die Wagner-Nachfolge, die Lösung von der Romantik, die „Gefühlskälte“ seiner Diktion, die Auflösung der Harmonie, sein spezifisches Akkordprinzip und — sein *Judentum*, um nur von Wenigem zu sprechen. Es scheint mir ein wesentlicher Hinweis zu sein, daß in den „Gurre-Liedern“ bereits die andere Seite Schönbergs zum Ausdruck kommt: sein *Judentum*. Brod sagt zunächst im Hinblick auf die Textwahl: „Was mag Schönberg bewogen haben, seiner umfangreichsten Arbeit gerade diesen Text zu wählen? Gewiß hat auch hier die Erinnerung an Wagners nordisch-germanische Mythologie mitgespielt. Gleichzeitig wohl die Rasse des Komponisten, dem sich in Waldemars mächtiger Anklage wider Gott, in diesem Hebelpunkt und Mittelteil des Werkes, der auch musikalisch von w-möglich noch gesteigerter Konzentration ist, das uralte Grundthema jüdischer Religiosität darstellt.“

In der Tat stehen sich in diesem Frühwerk die beiden Welten schon schroff gegenüber. Die Textwahl verrät den Wagner-Epigonen; aber König Waldemars Hadern

mit Gott geht über die Welt dieser aufgeputzten nordischen Mythologie hinaus, in den jüdischen *Mythos der Spannung* zwischen Gott und Mensch. Das ist der Durchbruch eines Grundthemas der prophetischen Religiosität: die Anklage an Gott. Hier an dieser Stelle geht aber auch die *Musik* — und das ist das Wichtigste — über das Wagner-Epigonentum am stärksten hinaus: sie ist nicht Schilderung, sondern ganz *Ausbruch*, ganz Aufpeitschung der Dynamik, weder die Jagdbilder noch die Naturbilder sind von dieser hinreißenden Kraft des Ausdruckes, wie gerade diese Stellen. Wenngleich Schönberg auch in seinen Frühwerken nie Maler war oder reiner Programmusiker, so sind sie doch mit diesen Elementen stark belastet. Die Gefahr der poetischen Schilderung war groß. Aber gerade an solchen Ausbrüchen können wir sehen, wie sehr es das andere Wesen Schönbergs war, das ihn immer weiter entfernte von Wagner und der Romantik: das *jüdische*. Es gibt für alle diese Dinge keine andere Erklärung. Der Weg Schönbergs fort von dieser Welt des Scheins zu einer neuen Welt der Wirklichkeit kann nur verstanden werden als Weg zu seinem Judentum.

Mit dieser entscheidenden Stellung zu Schönberg hat Brod das Verdienst, der Lösung der Frage: Was ist *jüdische Musik*? in bedeutsamer Weise vorgearbeitet zu haben. Wenn wir von diesen drei dämonischen Erscheinungen, von Mahler, Schreiber und Schönberg, als dem *zentralsten Komplex der Frage* unseren Ausgang nehmen, so werden wir der Lösung ein beträchtliches Stück näher kommen. Die jüdischen Komponisten, die vor diesen Dreien liegen, lassen wohl den Unterschied erkennen, aber er tritt bei ihnen nicht als *Problematik* hervor. Darum können sie nicht zum Ausgang genommen wer-

den, sondern höchstens zur Stützung der Hypothese. Bei Mahler, Schreiber und Schönberg ist der Widerstreit und die Problematik evident, in ihnen ringen die beiden Welten, die fremde abendländische und die verdrängte jüdische, und da die persönlichen Schicksale dieser Musiker verschiedene sind, da der eine im Kampfe steht, der andere ihm unterliegt, der dritte ihn zum Siege führt, so sind sie zugleich die *sinnfälligsten* Beispiele dafür, was hier gemeint ist.

III. ZUM PROBLEM EINER JÜDISCHEN MUSIK

ADOLF SCHREIBER

I

Es gibt eine jüdische Musik! Das will heißen, daß es eine jüdische *Kultur* gibt! Ein Volk, das soviel ureingesessene Musikalität hat, ist nicht unschöpferisch. Es kann den Schein der Kulturlosigkeit erwecken, wenn diese Musikalität aus ihrer Dynamik in eine Statik gerinnt, in eine Statik des Begriffes und der Zahl, weil seiner Seele die *Plastizität des Raumes*, des Sehbaren gebricht. Aber einmal wird diese ungeheure Verhaltenheit der Instinkte wieder hervorbrechen, einmal wird sich das Ungeheure der verdrängten Dämonie wieder zeigen — und dann wird es der Welt plötzlich wieder offenbar, daß hier ein eminent *schöpferisches Volk* da ist, das aus der Exuberanz seiner ureingesessenen Musikalität Manifestationen des Geistes, will heißen der Kultur, verströmt und verschwendet.

Die Seelengeschichte des Judentums wird die einer *Pathologie großen Stiles* sein, wenn sie einmal abgeschlossen ist. Durch tausend Anomalien und Paradoxien hindurchgegangen, hat sich das Judentum selbst korrodiert. Aber sie wird auch die einer der unerhörtesten Paradoxien der Weltgeschichte sein: daß ein *Volk des Alters* — denn es ist schon mit Abraham und der Väter-sage beginnend ein Volk des Alters — sich seine *Jugendlichkeit* bewahrt hat, daß es sie durch alle die Jahr-

tausende der Verirrungen und Verwirrungen hindurchgerettet hat wie ein Kleinod, das man solange verbirgt, bis die Stunde kommt, da man es zeigen darf.

Und die Stunde neuer *Jugendlichkeit* ist heute da! Überall bricht sie aus den erstarrten Denkmälern einstiger Zeugenschaft und schreit und lallt ihre Befreiung. Dieses Volk des Alters gebiert sich aufs neue. Dieses Volk des Alters streut Keime dereinstiger Fruchtwerdung aus, daß der Greis Europa hilflos dasteht und nicht weiß, was er dazu sagen soll.

Nein. Das jüdische Volk ist kein Volk der *Zivilisation*, wie uns eine Terminologie der *Spätzeit* klarmachen will. Das jüdische Volk ist ein Volk der Kultur, der Kulturkeime, der größten Möglichkeiten einer Kultur. Sagt immerhin, Potentialität sei keine Aktualität, sagt immerhin, Virtualität sei keine Realität — Schöpferisches spüren wir immer nur dort, wo das Mögliche in einem Wirklichen wohnt, wo die Phänomenalität, die Form, das Sehbare gefüllt ist von dem, was west und wirkt, wo die vielen Möglichkeiten eingegottet und eingetan sind. Ein Volk, das seit Mose auf der *Suche* ist nach einer Zivilisation, ist kein Volk der Zivilisation, denn sonst müßte es sie aus sich hervorbringen können. Es ist ein Volk der Kultur — einer Kultur allerdings von exorbitanter Spezifität —, weil zutiefst in seiner Seele das wohnt, was der Quell aller Kulturwerdung und Kulturwirkung ist: — die *Musikalität*.

Es gibt eine jüdische Musik! Denn in den Formen, die nicht von dem jüdischen Volk *gebildet* sind, aber von ihm *gefüllt* werden, braust jene große Möglichkeit, die Musikalität, jene ewige Essenz, die immer wieder dem Gewande einwohnt und es aus der Nacht der Erstarrung in die Morgenröte eines neuen Werdens hebt.

II

Zwei jüdische Musiker treten aus der Fülle, die — durch das ganze 19. Jahrhundert vorbereitet — zu ragenden Ecksteinen einer großen musikalischen Wende geworden sind: *Gustav Mahler* und *Arnold Schönberg*. Über sie habe ich an anderen Stellen gesprochen. Was sie getan haben, läßt sich ganz einfach formulieren: sie haben die Fragwürdigkeit unseres ganzen harmonischen Systems, das auf Tonika und Dominant beruht, heraufgeführt, sie haben die Befreiung der Musik von der Harmonie des Dreiklangs heraufgeführt, die Befreiung der Melodie von der harmonischen Beschwerung zur ungeheuren Entfaltung einer neuen *Polyphonie*. Sie sind die Schöpfer eines neuen melodisch-polyphonen Stils geworden.

Es besagt wenig, daß sie von dem System der Dreiklangharmonie ausgegangen sind. Sie mußten es, weil die sie umgebende Kultur es ihnen bot. Wichtiger ist, daß sich unbewußt der Prozeß der Exemption vollzog, daß sie ungewollt und unbewußt taten, was der Geist der Zeit von uns allen heischt. Gleichviel, daß Mahler zum Beispiel in der sechsten Sinfonie den A-dur- und A-moll-Dreiklang zum Ausgang nimmt — die Entfaltung befreit sich von der harmonischen Gewalt, und wo sie zurückkehrt, bereitet sie auch schon wieder die neue Flucht vor.

Zwei jüdische Musiker haben dies getan: *Gustav Mahler* und *Arnold Schönberg*. Ihnen schien sich ein anderer Wiener Jude, für einen Augenblick wenigstens, anzuschließen: *Erich Wolfgang Korngold*. Aber er hat die Versprechungen seines frühen Wunders nicht erfüllt und wird sie aller Voraussicht nach nicht erfüllen. Was ihm mangelt, ist nicht das *Musikalische*, sondern das

Dämonische: das Besessensein, das Gefühl einer Sendung, die tiefe Ethizität, von der Mahler und Schönberg getragen waren. Korngolds Musizierfreudigkeit ist — abgesehen von einer ausgeprägten technischen Begabung — eine *ursprüngliche*, aber keine aufwühlende. Hätte er das *Analogon mit Mozart*, das sein Anfang versprach, wirklich erfüllt, so hätte eines schönen Tages die Souveränität des Formalen durchbrochen werden müssen, so wie einst bei dem zwanzigjährigen Mozart in Mannheim. Mozart, der unter ähnlichen Bedingungen wie Korngold unter der frühen Leitung seines Vaters ausgebildet war, fühlte eines Tages plötzlich das Elementar-Schöpferische hervorbrechen, und von da an wurde er der Mozart, der hinter aller Sicherheit und Sauberkeit des Technischen und der Form ein Anderes, Wesentlicheres vernehmen ließ: eben die *dämonische Musikalität*. Bei Korngold hat man bis jetzt vergeblich auf diese Reaktion gewartet.

III

Aber vor noch nicht langer Zeit sahen wir „*Zehn Lieder*“ erscheinen, begleitet von einer anspruchslosen, aber mit leidenschaftlicher Wärme geschriebenen kurzen Lebensgeschichte eines nahezu unbekanntem Musikers aus Berlin namens *Adolf Schreiber*. Max Brod, sein Freund und zugleich berufenster Interpret seiner künstlerischen und menschlichen Seelengeschichte, hat die Herausgabe besorgt und die Schrift geschrieben.

Die zehn Lieder und der kurze Lebensabriß zeigen uns, daß hier der dritte *dämonisch begabte und besessene jüdische Musiker zugrunde gegangen ist*; daß hier der Prozeß der künstlerischen Selbsterfleischung ein drittes, vielleicht unheimlicheres und jedenfalls tragischeres

Pendant gefunden hat, als je zuvor. Was Mahler und Schönberg in einem ungeheuren Ringen von sich abgestoßen haben, daran scheint dieser Musiker — belastet mit grausamen Selbsthemmungen — zerbrochen zu sein.

Zwar wäre es eine große Gefahr, wenn man bei der Beurteilung des *Musikers* Schreiber den *Menschen* Schreiber und sein bedauerliches Schicksal in den Vordergrund stellen würde. Doch scheint es unzweifelhaft, daß dieser Musiker an der Fülle der ihn bestürmenden Klangvisionen zugrunde gegangen ist, an der Unmöglichkeit, sein Klangerlebnis in die ihm vorschwebende adäquate Form zu bringen.

Davon zeugen die — mit feinem Verständnis ausgewählten — zehn Lieder. Man fühlt, daß diese Formen zu klein und zu unzulänglich waren für das, was den Musiker offenbar bestürmte. Nicht, weil sie *Lieder* waren. Nein, die lyrische Natur ist unverkennbar. Sondern weil diese Formen erschöpft waren, weil Schreiber wahrscheinlich nach einer *Form* suchte, die seinem Drängen und seinen Bestürmungen entsprechen sollte, und weil er nicht vermochte sie zu *bilden*.

Denn wie harmlos und banal ist das Gewand im Vergleich zu dem, was sich dahinter verbirgt! Gewiß sind auch Mahler und Schönberg von dem vorhandenen Formenbestand ausgegangen, gewiß haben auch sie ganz bestimmt nicht die bewußte Absicht in sich getragen, die Formen zu sprengen. Mahler läßt seinen Sinfonien das Sonatenschema, obwohl wir eigentlich nicht wissen, was es darin zu tun hat. Und ebenso ist es bei dem frühen Schönberg. Aber bei Schreiber haben wir das Gefühl, daß er sich ängstlich bemühte, alles, was über die starre Form hinausgriff, zurückzudrängen, damit diese ja nicht verletzt werde.

IV

Schreiber hat furchtbar um eine *Form* gerungen. Warum ließ er sich durch einen lumpigen Musiklehrer bestimmen, seine Lieder zu ändern? Weil er dessen technisches Könnertum höher veranschlagte als seine musikalischen Gesichte. Warum wagte er sich mit seinen Kompositionen nicht an die Öffentlichkeit? Weil er sie rein *formal* als unzulänglich empfand. Warum änderte er fortwährend an seinen Kompositionen? Weil er glaubte, sein wachsendes *formtechnisches* Vermögen sei wichtiger als die ursprüngliche Musikalität.

Hunderte solcher Fragen ließen sich stellen und alle in Beziehung auf das *Problem der Form* beantworten. Das Tragische bei diesem Musiker ist, daß er nicht erkennen konnte, wie irrelevant die *Form* für seine musikalische Dämonie war. Daß er den Dämon immer mehr zum Schweigen bringen wollte mit der starren Einbannung in anerkannte und „gewissenhafte“ Form.

Er ist darin ein starkes Gegenbeispiel zu Schönberg. Auch Schönberg scheint zwar einmal die *Form* geliebt zu haben. Dafür zeugen — trotz seines Autodidaktentums und seines Ressentiments gegen alles Technische — seine ausgeprägten theoretischen Kenntnisse. Man haßt nur, was man einmal geliebt hat oder zum mindesten erstrebt. Aber in ihm hat sich plötzlich eine ungeheure *Befreiung* vollzogen; er wuchs plötzlich gigantisch darüber hinaus. Das war ein Akt, der dem armen Schreiber versagt blieb. In der festen Überzeugung von der *Souveränität der Form* wuchs sich ihm der Kampf um sie geradezu zu einem ethischen Fanatismus aus. Schändung der *Form* war ihm offenbar mehr Sakrileg als Schändung des

Schöpfers, weil er ja das Schöpferische mit der Form identifizierte.

An dieser Diskrepanz mußte er naturgemäß zerbrechen, weil es ihm nicht vergönnt war, sich von sich selbst zu distanzieren. Entweder die Musik ist zuerst ein *Problem der Form* — dann sah sich Schreiber als elenden Stümper daran herumdilettieren. Oder sie ist etwas anderes, und die Form ist nur ein sekundäres Moment — dann mußte Schreiber zerbrechen, weil er dies nicht einsehen konnte und weil er nicht die *introspektive* Fähigkeit hatte, die ihn allein hätte vor sich retten können.

Also mußte er seinem Leben gewaltsam ein Ende setzen. Diesen Selbstmord eines verzweifelten Künstlers, der ein lächerlich kleines, aber gerade ihm unerreichbares und darum wertvoll dünkendes Ziel vergebens erstrebt hat, wird man einmal als Symbol in die Geschichte des *Golusjudentums* eintragen. Nur eine Kultur wie die abendländische in ihren letzten Ausläufern, die dem *technischen Formproblem* diese überragende Stellung zuweisen konnte, vermochte einen so *naiven* Menschen, wie dies Adolf Schreiber unzweifelhaft war, zugrunde zu richten. Adolf Schreiber ist das Opfer einer bestimmten Konstellation des Geistes in einer Zeit der Erstarrung.

Daran schließt sich die andere Seite seines Falles an. Daß er nicht die Kraft oder die Lust oder die Gewissenlosigkeit hatte, den Kunstbetrieb unserer Tage mitzumachen, daß er es daher vorzog, als elender Operetten-dirigent sein Leben zu fristen, um ja nicht mit seiner eigensten und heiligsten Kunst Schacher treiben zu müssen, das war nur ein Nebenergebnis seines *naiven* Respekts vor dem *technischen Könnertum* unserer Tage. Ich habe aus der Schilderung Brods den Eindruck

gewonnen, daß Schreiber nicht so sehr eigentlich die Öffentlichkeit haßte, als vielmehr seine Kunst — an die er zwar glühend glaubte — als unzulänglich empfand. Das sind die „eigenen Gegenkräfte“, „die jüdische Skepsis gegen sich selbst“ (wie mir Brod einmal schrieb). Diese jüdische Skepsis gegen sich selbst ist die Skepsis gegen die *unzulängliche Kraft der Formung*, und nichts anderes.

V

Die vorliegenden zehn Lieder sind eine *Auswahl*. Was an ihnen sofort überrascht, das ist die Verschiedenheit jedes einzelnen, und zwar eine Verschiedenheit, die ganz offenbar aus einer *seelischen* Disposition stammt, nicht aus einer künstlerischen Vielseitigkeit. Man vergleiche nur die Schwermut der „Rekonvaleszentin“ mit der sinnlichen Süße der „Trotzköpfe“, die einfache Naivität in dem „Wiegenlied“ mit der innigen Glut des „Minnelieds“, die burschikose Frische von „Fastnacht“ mit dem lieblichen Leichtsinn des „Nach Catullus“, die idyllische Flötenweise des „Tanz der Unsterblichen“ nach Li-Tai-Pe mit der morgensternisch echten Skurrilität „Das Huhn“ — „schnell und eckig“ —, und man hat schon einen Einblick in den *Kontrastreichtum* dieser Künstlerseele getan.

Daß hier eine seelische Disposition spürbar ist und keine bloße künstlerische Vielseitigkeit wirksam, das fühlen wir deutlich als Erlebniskern heraus. Denn im Grunde ist alles nur ein Kontrast: das Niedergeschlagensein und der Versuch der Befreiung durch Scherz und (im „Huhn“) durch Ironie. Ein Zug der Schwermut ist unverkennbar. Abgesehen von der „Rekonvaleszentin“ und „Dal rosal vengo, mi madre“ spielt dieser Gegensatz

auch in andere Lieder hier und da hinein, so in „Trotzköpfe“, in „Maibaum“, wo Frühlingsrausch — „Und Pfingsten rings“ — mit Todesahnung und -schwere sich mischen.

Aus diesem seelischen Kontrast des *Niedergedrücktseins* und der *Befreiungssehnsucht*, des Schmerzes und der Ironie sind diese zehn Lieder gezeugt. Sie liegen zeitlich auseinander, und darum geben sie einen um so sichereren Einblick in die schroffe *Gegensatznatur* Schreibers. Man darf wohl annehmen, daß das, was dazwischen liegt — jene zweihundert Lieder, Orchesterwerke, Fugen, Klavierkompositionen und Violinsonaten —, aus einer ähnlichen seelischen Verfassung heraus entstanden sind, und daß wir in ihnen die *Abwandlung eines leidenden und nach Befreiung ringenden, eines nächtigen und nach Licht ausschauenden Menschen erfahren werden*, Konfessionen, aber mit Herzblut geschriebene Konfessionen, und darum überzeitliche und überpersonale.

Gewiß, die Erwartungen, die wir nach diesen Liedern hegen, dürfen nicht übermäßig weit gespannt werden, weil hier ein zu kleines Fragment vorliegt, als daß man ohne einiges Wagnis auf die Totalität schließen darf. Aber es mag manches musikalisch im ureigentlichsten Sinne Wertloses darunter sein: gerade die *Identität des Grundkontrastes*, die aus diesen zeitlich verteilten Werken allzu deutlich spricht, läßt uns annehmen, daß diese die schöpferische Basis nur bereichern, vielleicht gar noch erhöhen, auf keinen Fall aber verringern werden. Denn einzig aus diesen beiden stärksten Gegensatzpolen, die gleich Nacht und Tag sind, die gleich Weib und Mann sind, fließt die höchste schöpferische Tat. Resignation oder Überwindung — gleichviel! Die beiden äußersten

Pole prallen aufeinander, und wenn der schaffende Mensch dabei zermalmt wird, so wird sein Schwanengesang um so ergreifender und tiefer sein.

VI

Mit dieser unmittelbar seelischen Disposition korrespondiert eine andere, sofort in die Augen fallende Tatsache: die starke Betonung des *dynamischen Elements*, oft geradezu im Gegensatz zur harmonischen Begleitung. Diese Lieder sind nur aus ihrem *Rhythmus* heraus zu erfassen. Schreiber strebt ganz offenbar danach, dem Rhythmus seine stärkere seelische Urbedeutung zurückzugeben, ihn nicht von der begleitenden Harmonie knechten zu lassen, sondern seine Autonomie gegenüber der harmonischen Heteronomie — gewiß unbewußt — zu betonen.

Es liegt sicher im *lyrischen Charakter* des Liedes begründet, daß die rhythmischen Elemente, die zur Bildung der Melodie führen, vorherrschend sind gegenüber der Harmonie. Aber es gehört mit zu dem tragischen Verhängnis der abendländischen Musikentwicklung, daß sie die Autonomie der Melodik verletzt und die Melodie zur Dienerin der harmonischen Begleitung gemacht hat.

Bei Mahler und Schönberg — wie überhaupt bei der jüdischen Musik vor und nach Wagner — habe ich schon auf das hervorstechende Moment der *Rhythmik* hingewiesen. So sind zum Beispiel Meyerbeer und Offenbach nur als Rhythmiker zu verstehen. Dadurch konnte auch die jüdische Musik erst in der Gegenwart in den Vordergrund treten, weil ihr der rhythmische Sinn, die Expression, die *Dynamik der Seele* unmittelbar und am stärksten innewohnt, und weil man es endlich wieder als

Manko empfindet, daß die Rhythmik zum Paria herabgesunken ist im Gegensatz zu der alles beherrschenden Harmonie. Wir wollen keine Wirkung mehr, die unsere Nerven niederschlägt, sondern eine Wirkung, die unseren ganzen Körper bewegt.

In diesem Sinne stoßen wir nach näherem Zuhören und Zusehen bei diesen so banal geformten Liedern auf die merkwürdige Erscheinung, daß die *rhythmischen Elemente* vollkommen autonom gehandhabt sind, daß ein immerwährendes Drängen und Brausen durch sie zieht, und daß sie jeden Augenblick das *fremde Gefäß* zersprengen möchten. Es ist der selbe Zwiespalt, an dem die Werke Mahlers leiden, an dem bis zu einem gewissen Grade auch die Werke Schönbergs leiden, obwohl gerade er noch die stärkste Befreiung von dem fremden Ballast in sich vollzogen hat. Es ist schließlich der selbe Zwiespalt, an dem das jüdische Kulturvermögen überhaupt leidet.

VII

So finden wir also bei *Schreiber* die besondere Hervorkehrung der beiden rhythmischen Elemente, des *Tempo* und des *Taktes*, der qualitativen und der quantitativen Rhythmik gewissermaßen. *Das Tempo ist unmittelbarer Ausdruck der Seele, der Takt unmittelbarer Ausdruck des Geistes.* Schreiber verwendet in erster Linie die Dynamik der Tempisierung; den Takt hebt er durch einen möglich häufigen Wechsel ebenfalls in die Dynamik empor. Es ist dies eine merkwürdig starke Betonung des *Zeitmoments*, wie sie bei Mahler und Schönberg nicht stärker ist.

Man gehe daraufhin einmal diese *zehn Lieder* durch und man wird überrascht sein über die starke — und

originelle — Verwendung dynamischer Zeichen, ganz abgesehen davon, daß sie schon bei vollkommen unanalytischem Hören sofort den Eindruck hervorrufen, daß die harmonische Begleitung nur sekundäres Beiwerk ist, wofern sie nicht selbst in eigener kontrastierender und duettierender Dynamik behandelt wird.

Finden wir es nicht gleich bei dem ersten Lied, so hat das seinen Grund darin, daß hier nur eine einzige gleichmäßige Stimmung — „schmerzlich-ruhig“ — gewahrt werden soll. Aber schon das zweite Lied zeigt einen häufigen *Wechsel der Tempisierung*, und zwar steht hier und auch sonst bereits der melodischen Linie eine durchgehend selbständige Tempisierung der harmonischen Begleitung gegenüber, wenn sie auch nicht überall geradezu als dramatische Antithese gemeint ist, wie in „Nach Catullus“.

In bezug auf den *Taktwechsel* gehe man jedes einzelne Lied durch: man wird auch hier von der Dynamik des Taktes überrascht sein. Meist ist der Vierteltakt gewahrt. Aber das *zeitliche Moment* am Takt, die obere Zahl, ist fortwährenden Verschiebungen unterworfen, ein Zeichen, daß es wesentlich die allseitige dynamische Korrespondenz ist — seelischer Ausdruck, Tempo, Takt —, die Schreiber in seinem innersten Kerne berührt.

Die Bezeichnungen selbst deuten auf das intensive *Erlebnis-Moment* hin. „Schmerzlich-ruhig“, „derb-gut bewegt“, „traurig-rhythmisch weich“, „lustig bewegt“, „schnell und eckig“ und andere zeigen schon durch ihre seltsamen Wortkombinationen die Spezifität und Intensität des Erlebnisses. Das scheint mir sehr von Bedeutung. Es zeigt, wie sehr eigentlich Schreiber *Lyriker* und wahrscheinlich nur *Lyriker* ist. Denn nur die Lyrik ist der adäquate Ausdruck eines intensiven seelischen

Erlebnisses. Die Epik — und es gibt auch in der Musik eine Epik — fordert *Objektivation*, Distanzierung vom Erlebnis und damit auch Unterbindung des Erlebnisstromes. Schreiber vermag dies offensichtlich nicht.

Darum gebe ich *Brod* gerne recht, wenn er mir schreibt: „Seine Bedeutung liegt meiner Ansicht nach in den Liedern, in der besonderen Art, wie er das volkstümlich Wienerische und Deutsche für sich verinnerlicht hat.“ Allerdings kann ich über diese letzte Bemerkung noch nicht urteilen, weil mit dieser geringen Auswahl zu wenig Anhaltspunkte vorliegen. Für wahrscheinlich halte ich die volkstümlich wienerische Note besonders nach der einschmeichelnden Süße der „Trotzköpfe“, die volkstümlich deutsche Note besonders nach der Einfachheit des „Wiegenlieds“ und des „Minnelieds“, obwohl ich das *Volkstümlich-Melodiehafte* für eine Spezifität des Judentums halte, die hier nur die in dem Wienerischen und Deutschen vorhandene Affinität mit Vorliebe verwendet.

VIII

Es wäre nun Sache einer reinen *Formanalyse*, die einzelnen Lieder weiterhin zu untersuchen und ihre Eigenheiten zu demonstrieren. Dafür ist hier weder die Gelegenheit, noch ist es meine Absicht. Man könnte einige immerhin gewagte Akkorde, ein paar kecke und kokette Sprünge der Melodie von oben nach unten, von unten nach oben feststellen — alles das würde ja nur die stark nach dem *Dynamischen* hinstrebende Natur Schreibers bestätigen. Selbst die Melismen, das Ornamentale in der Harmonik hat einen Zug zum Barocken und Arabesken — und darum zum Magischen und Dynamischen —, wodurch bald herausgestellt wäre, daß hinter diesem un-

scheinbaren und verbrauchten Gewand, hinter dieser scheinbar strengen Formpedanterie ein ganz anderer Strom braust, ähnlich etwa, wie in der deutschen Musik bei dem einen exzeptionellen Fall *Mozart*, wo der strenge Formsinn ständig negiert wird aus dem unheimlichen Drängen Mozarts nach dem Rhythmischen hin.

Eine Formanalyse hätte auch erst Sinn, wenn das Gesamtwerk Schreibers vorliegen würde, so daß man rückhaltlos — auf Grund dieses Rückhaltes — Schlüsse ziehen könnte über die Spezifität der Musik Schreibers. Vorläufig haben wir außer dieser geringen Auswahl und der mit aufrichtiger Begeisterung geschriebenen kurzen Lebensgeschichte nur noch ein einigermaßen zuverlässiges Werkzeug: das der *Volkspsychologie*. Aber damit muß man vorsichtig umgehen. Sie geht immerhin von einer Prämisse aus, die umgestoßen werden kann und die vor allen Dingen heute noch nicht gesichert ist, weil ja die psychologische Durchdringung des Judentums noch in ihren Anfängen steht.

Darum unterschätze ich auch nicht das Wagnis, Schreiber auf die gleiche Ebene mit Mahler oder Schönberg zu setzen. Und daß ich dies auch nur mit Hilfe einer bestimmten *psychologischen Distinktion* vermochte, hat man aus meinen Bemerkungen über das *Formproblem* gesehen. Immerhin ist die Evidenz gerade auch bei diesem Fall ganz außerordentlich, und sie kann kaum bestritten werden. Ein Mensch, der mit so unerhörter Offensichtlichkeit um die ihm von der Natur nicht gegebene *Form* ringen mußte, wie Schreiber, ein solcher Mensch ist kaum geeignet, das Gegenteil einer psychologischen Supposition zu beweisen. Er schließt sich notwendig als *symptomatisch* den weiteren Fällen an, und da das Judentum bis heute noch keinen einzigen Gegen-

fall gezeitigt hat, läßt sich annehmen, daß hier eine *ungeheure Identität* vorliegt, die sich nur aus einer ganz bestimmten psychologischen Struktur heraus begreifen läßt.

Mahlers Werk liegt heute ganz vor, und von Schönberg immerhin so viel, daß alles weitere keine Überraschung mehr bieten kann. Eine eingehende Analyse beider Musiker hat das ursprüngliche Gefühl nur bestätigt. Sie hat gezeigt, daß in ihnen von vornherein eine *antistatistische* Kraft am Werke war und daß sie diese mehr oder weniger auch zum Austrag gebracht haben. Daß sie beide Melodiker sind und keine Harmoniker, bedarf heute keines besonderen Beweises mehr. Bedarf es eines solchen aber für Schreiber?

IX

Die Auswahl aus verschiedenen Zeitpunkten schützt uns etwas vor einem Fehlschluß. Alles andere kann natürlich nicht im voraus beurteilt werden. Das Resümee läßt sich heute nur dahin geben: *erfüllt Schreiber in seinem — offenbar dem Werk Mahlers und Schönbergs an Umfang nicht nachstehenden — Gesamtwerk, was er in diesen verschiedenen Epochen seines Lebens angehörnden zehn Liedern verspricht — und nach Max Brods Überzeugung ist nicht daran zu zweifeln —, so ist er der dritte dämonisch begabte geniale Musiker, der sich Mahler und Schönberg auch dem Range nach anschließt.*

Etwas anderes läßt sich vorläufig noch nicht sagen. Erfüllt Schreiber aber diese Erwartungen, so ist es unsere allererste Pflicht, daß wir seine Klangvisionen und -erlebnisse nicht für seine *Formen* verantwortlich machen, sondern daß wir lernen, hinter den *starrten Formen* das Eigentliche und Wesentliche, die Musikalität, zu hören,

die viel stärker war als sein *Formkönnen* und viel stärker war, als er selbst.

Vergönnt war es bis jetzt ja nur einem Musiker, die Formen zu brechen und den Auftakt zu neuen wesentlicheren zu geben: Arnold Schönberg. Aus seinem Material werden die *neuen Formen* der Musik bereitet sein. Aber was vor ihm da war, das war mit seinen neuen brodelnden Inhalten an alte verstorbene und verwesene Formen gebunden. Schreiber selbst hat — wie mir Brod berichtet — Schönberg in der Zeit, als die zehn Lieder entstanden, noch nicht gekannt. „Erst viel später beschäftigte er sich mit der ‚Verklärten Nacht‘, die er sehr liebte und mir als Geschenk für vier Hände setzte.“ Aber gerade von diesem Stück kann er nicht viel Neues für seine *Form* empfangen haben, weil ja Schönberg selbst von diesem halb impressionistischen, halb expressionistischen Werk seiner Frühzeit später nichts mehr wissen wollte.

Die musikalische Kultur der jüdischen Vergangenheit lernen wir kennen aus der *Bibel* und aus den synagogalen Gesängen des *Mittelalters* bis zu den ersten Musikern, die aus der Emanzipation hervorgegangen sind und sich über das ganze *neunzehnte Jahrhundert* in noch ungeachteter Fülle erstrecken. Die musikalische Kultur der jüdischen Gegenwart sehen wir — außer im *chassidischen Lied* und in ungezählten benannten und anonymen Kräften — vor allen Dingen in *Gustav Mahler* und *Arnold Schönberg*. Die Zukunft aber wird es nicht unterlassen, auch *Schreiber*, den am Werk Zerbrochenen und Zerschundenen, zu ihnen zu zählen. Soviel vermögen wir heute schon aus der Bekanntschaft mit einem Bruchteil seines Werkes von ihm zu sagen.

GUSTAV MAHLER

Antwort an Arno Nadel

I

In der Zeitschrift „Der Jude“ wendet sich *Arno Nadel* gegen meine Auffassung von einer „jüdischen Musik“ im weiteren Sinne, wie ich sie bis jetzt ausgesprochen habe. Da ein sonst guter Kenner jüdischer Melodien hier noch die Frage nach einer *jüdischen Musik der Diaspora* aufwirft, möchte ich die Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen, noch einmal die an sich banalerweise nicht mehr zu stellende Frage zu behandeln, um so mehr, als es hier wirklich um eine überpersönliche Anschauung geht.

Arno Nadel sagt zunächst: „Es gibt eine alte deutsche Musik, eine jüngere und eine neue deutsche Musik, es gibt eine ausgeprägte ältere italienische und eine ebenso neue und neueste italienische Musik — aber es gibt nur eine einzige jüdische Musik, die wir kennen und die klar faßbar ist: das ist die synagogale Musik.“ Nadel bestreitet damit also grundsätzlich die Möglichkeit, die jüdischen Komponisten des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart *durch irgendwelche tiefere psychologische Affinitäten zu erkennen und demgemäß aus dem Organismus der Diaspora herauszulösen*. Er gibt zwar weiterhin zu, daß es auch eine weltliche Musik gebe: das jüdische Volkslied und die religiöse Hausmusik — aber das kommt hier gar nicht in Frage, denn wichtig ist, daß ein Meyerbeer französische Musik, ein Mahler deutsche Musik, ein Rubinstein russische Musik, ein Ernest Bloch amerikanische Musik geschaffen haben, daß es kein einigendes Band gebe, das diese Komponisten zu *jüdischen* macht.

Um das Resultat dieser Untersuchungen gleich vorwegzunehmen: wenn es nicht eine profan jüdische Musik seit rund hundert Jahren gäbe, so müßte ich für meine Person überhaupt bezweifeln, ob eine Wiedergeburt des Judentums möglich wäre. Weil Musik eben mehr ist als bloße Kunst: nämlich Essenz, die *eine* ungeheure Möglichkeit einer beginnenden Kultur und insofern erst recht der bereits begonnenen jüdischen Wiedergeburt. Ein Volk ohne immanente Musikalität schafft keine Bewegung, und daß eine „*jüdische Bewegung*“ möglich war innerhalb der paradoxalen Position des Diaspora-Judentums, das beweist, daß das Problem der Form nicht im entferntesten primär ist, vielmehr so sekundär, daß eine *jüdische Renaissance* im allerschlimmsten Falle auch innerhalb der Diaspora zum Austrag gekommen wäre, beziehungsweise kommen würde, wenn nicht die höhere Erfüllung auf Zion leuchtete. Es ist wohl so, wie *Nietzsche* in der „*Morgenröte*“ schon andeutete: daß die verhaltenen Kräfte des einmal befreiten Judentums sich „in große geistige Menschen und Werke verströmen mußten“. Die *Sammlung im Zionismus* war zunächst—ich sage: zunächst!—nur das ganz mechanische Ergebnis der seit der Emanzipation zur übermächtigen Fülle angeschwollenen Schöpferischkeit auf allen Gebieten — also auch auf dem der Musik.

Dieses grundverschiedene Resultat beruht auf einer grundverschiedenen Anschauungsweise: Nadel betrachtet *musikhistorisch*, ich betrachte *musikpsychologisch* (um nicht zu sagen *musikmetaphysisch*). Beides hat Vorteile und Nachteile für sich, doch scheint mir die musikpsychologische Betrachtungsweise nicht deshalb von größeren Vorteilen zu sein, weil ich sie treibe, sondern weil sie über das bloß Tatsächliche hinaus dringen kann

zum Wesentlichen, weil sie über das Wirkliche hinweg das Mögliche zu ahnen vermag.

Wirklich ist in diesem Falle die Tatsache, daß alle Komponisten, die in Frage kommen, innerhalb des Formenbereichs der sie umgebenden Kultur geschaffen haben, möglich ist, daß sie trotzdem *die inneren Zusammenhänge mit dem Judentum* nicht verleugnen, vielmehr daß gerade ihre Exzeptionalität nicht auf Einflüsse ihres Milieus zurückzuführen ist, sondern auf die Verbundenheit ihres Blutes. Wir sehen gleich hier, daß wir deshalb nie zusammenkommen werden, weil Nadel zwar ein vorzügliches musikhistorisches Wissen hat, dafür aber die Unterschächte der jüdischen Seele nicht kennt, ja offenbar nicht kennen will.

Ich kann und will mich hier nicht wiederholen. Es wäre ebenso leicht, von dem Cancan Offenbachs eine Brücke zu schlagen zu den ostjüdischen Volksliedern, wie von dem Sprechton des „Pierrot Lunaire“ Schönbergs zu dem synagogalen Sprechgesang: — und wir hätten schon einen Weg zu dem, was Nadel unter dem Begriff „*jüdische Musik*“ gelten läßt. Hier will ich nur ein einziges Beispiel geben, das in seiner Besonderheit so schlagend ist, daß es zum mindesten die Fruchtbarkeit meiner musikpsychologischen Betrachtung rechtfertigt: den *Trauermarsch* in Mahlers I. Sinfonie.

II

Einmal geschah es: die Vision brannte in mir auf: dieser dritte Satz aus Mahlers I. Sinfonie ist Judentum, ist *reinstes Judentum*. Hier ist alles: Marsch, Trauer, Ironie, Volksgesang, Kanon, melodische Entfaltung, Tonart, Instrumentation: hier ist alles Judentum, es gibt

kaum eine unmittelbarere Bezeugung. Und seither bin ich von dieser Vision besessen. In großen Zügen stand ja Mahlers *jüdische Latenz* schon lange in mir fest. Kaum an einer anderen Stelle schien sie mir weniger hörbar. Aber die beinahe erschreckende Unmittelbarkeit ist mir erstmals in diesem dritten Satz erschienen.

Andere Erlebnisse mischen sich mit ein. Da ich nicht (wie Nadel) die Gelegenheit hatte, *ostjüdische Melodien* an ihrem Quell zu belauschen, suchte ich sie vielfach in den jiddischen Theatern zu hören. Ich war gleich das erste Mal überrascht von der beinahe obstinaten Wiederkehr marschartiger, im Viervierteltakt gesungener Lieder in Moll, die, wenn im Chor gesungen, kanonartig übernommen wurden, vielfach untermischt mit ironischen Blitzen, meist aber mit dem schweren Untergrund eines Klageliedes. Aber ist das nicht schon der ganze dritte Satz in Mahlers I. Sinfonie? so assoziierte ganz urplötzlich meine Empfindung.—Eine Bestätigung wurde mir weiterhin zuteil. Als ich die Melodie einem aus dem Osten vor Jahren ausgewanderten Juden vorspielte, sagte er, es sei ein *Jargonlied*. Stimmt das auch nicht, so sagte mir sein aufleuchtendes Gesicht, daß er hier etwas Verwandtes gehört hatte. — In der Tat: dieses scheinbar so kunstlose Konglomerat von heterogensten Elementen findet sich auch ganz in Mahlers Trauermarsch. Alles scheint in einem Hexenkessel zusammengemischt, und man steht erschreckt vor der ganzen unheimlichen psychologischen Skala, die sich hier Stück für Stück entfaltet.

Dabei unterschätze ich durchaus nicht, daß diese Lieder lange nicht mehr ursprünglich sind. Man hat sie meist *harmonisiert*, um sie auf dem Klavier zu begleiten. Aber alle diese äußeren Zutaten konnten mich nicht über den inneren Kern hinwegtäuschen: über die beinahe auf-

dringliche Identität. Gewiß hat man versucht, dem ostjüdischen Lied Einflüsse der Umgebung nachzuweisen, wie man auch Mahlers Vorliebe für *Märsche* aus den Milieueinflüssen seiner Heimat zu erweisen suchte. Aber abgesehen von einigen geringen Möglichkeiten — wobei wieder allen Ernstes zu untersuchen wäre, wieweit die östlichen Völker Einflüsse von den schon lange unter ihnen wohnenden Juden empfangen haben — handelt es sich hier um eine *Identität des Blutes* („Blut ist ein ganz besonderer Saft“, sagt Goethe), denn auch bei den synagogalen Gesängen der spanischen und italienischen Juden des Mittelalters hat man dieses Spezifikum der „*heiligen*“ *Marschmusik* festgestellt. Schließlich läßt sich auch mit einiger Wahrscheinlichkeit aus vielen Stellen der Bibel entnehmen (sofern die verschiedenen Rekonstruktionsversuche aus der Bibel nicht direkt etwas beweisen können), daß die vielen Umzüge des Heiligtums *marschartig* begleitet und besungen wurden, zumal die *Psychologie des Taktes* uns sagt, daß der Einheitswille der Massen — der heiligen, der kriegerischen oder der proletarischen —, daß ihre Entschlossenheit und Festigkeit notwendig durch den Viervierteltakt des Marsches zum Ausdruck gebracht werden muß.

Wir sehen also aus diesen wenigen Andeutungen, daß der Weg des *musikpsychologischen Vergleichs* der bei weitem fruchtbarere ist. Rein musikhistorisch ist auch die Echtheit der *synagogalen Musik* angezweifelt worden, wie Nadel selbst zugibt. Es mögen gregorianische Einflüsse in Italien stattgefunden haben so gut wie arabische in Spanien: der synagogale Gesang hatte viel früher etwas von dem, was man Kirchentönen nennt, wie umgekehrt das arabische Dritteltonsystem ganz bestimmt im ostjüdischen Lied sein selbständiges Pendant

gefunden hat, ohne von dorthier eingeführt worden zu sein. Tatsache ist, daß in beiden Fällen ein psychologisches Moment bestimmend ist: einerseits der *religiöse Wille* in seiner unbeirrbaren Entschlossenheit, andererseits das *Unplastische* selbst innerhalb der Musik, weil nirgends bestimmbare Töne sind. Warum ist man noch nicht auf den Gedanken gekommen, die moderne Spekulation nach Dritteltönen (Busoni) mit den „gezogenen“ Gesängen etwa der Juden in Zusammenhang zu bringen? Beides stellt eine Identität dar und ist jedenfalls nicht instrumental zu verstehen, sondern rein *vokal*, weil nur der Mensch mit seiner namenlosen Leidenschaft so sehr bewegt ist, daß er all die Zwischentöne „ziehen“ kann.

III

Aber Arno Nadel bezweifelt nicht nur die Möglichkeit des psychologischen Vergleichs, er bestreitet auch den *Lyrismus* des Juden, mithin gerade die wesentliche Prämisse für eine „jüdische Musik“. Zwar gibt er zu, daß der *Oriente* und mit ihm der *Jude* mehr Melodiker sind, während die Harmonie nach Fétis und Hammerich eine nordische Erfindung sei, aber er sträubt sich vor den Gleichungen: *Lyrisk-Melodik*; *Epik-Harmonik*. Zu meinem Satz: „Der Jude ist kein Epiker, er ist Lyriker. Die Bibel, seine größte epische Leistung, ist lyrisch. Darum ist sein Weltgefühl ein ausgeprägter Lyrismus. Lyrismus aber — das ist Melodik“, sagt Nadel: „Die Bibel ist nicht zuerst Lyrik, sie ist zuerst: Plastik und Epik. Wie hätte sich sonst die ganze europäische bildende Kunst an ihr entzünden können!“

Was ich hier am treffendsten entgegenhalten kann, das ist Martin Bubers Psychologie des jüdischen Geistes:

vor allen Dingen seine erschöpfende Polarifikation des *Sensorischen* und *Motorischen*, des Bildenden und Bewegenden, des Augenmenschen und des Ohrenmenschen und schließlich seine Feststellung, daß die Epitheta der Bibel im Gegensatz zu den homerischen nicht *bildhaft*, sondern *bewegt* sind. Das ist es ja eben: daß die Geschichte, die an sich immer etwas Episch-Plastisches hat, hier in der Bibel mit ganz anderen Mitteln geschrieben ist als bei Homer oder selbst im indischen Epos. Nadel geht von dem Gesichtspunkt aus, daß Geschichte notwendig Epik ist, *während das Einmalige an der Bibel gerade das ist, daß hier ein an sich epischer Stoff mit einer so ungeheueren Intensität an Lyrismus geschrieben ist.* Insofern ist die Entzündung der europäischen bildenden Kunst an der Bibel durchaus nicht von ihrem plastischen Wert aus zu verstehen, sondern von ihrem dynamischen, musikalischen, ist doch gerade *Entzündung* nicht bildhaft, sondern im Buberschen Sinne motorisch.

Aber auch selbst wenn wir zur *bildenden Kunst* gehen, darf nicht übersehen werden, daß es in ihr die gleichen Gegenpole gibt. Der moderne *Expressionismus* hat die Musikalität für die bildende Kunst zurückerobert; und wenn wir sehen, daß gerade seine hervorragendsten Führer Juden sind, so zweifeln wir nicht daran, daß der plastische Sinn des Juden nur innerhalb der Grenzen seiner Musikalität möglich ist. Das ist eben seine Einzigartigkeit. Auch Buber glaubt an eine jüdische bildende Kunst, auch ich glaube daran, aber nur soweit sie „*gefrorene Musik*“ sein wird, um auch hier einen Ausspruch Goethes zu gebrauchen. Auge und Ohr sind äußerlich besehen zwei physiologische Apparate, aber das Auge hat genau so gut für die Seele akustische Funktion, wie das Ohr

optische Fähigkeiten hat. Insofern scheint mir eben die Anlage des Juden die bei weitem glücklichste zu sein. Er wird einmal in *Palästina* bauen und bilden, aber sein Auge wird nie seine seelisch-akustischen Fähigkeiten verlieren, weil seine Natur im tiefsten Grunde eine unbedingt lyrische, eine unbedingt musikalische ist. — Aber auch in der Musik möchte ich den Lyrismus des Juden an dem Beispiel Mahlers verdeutlichen.

IV

Zwei ungeheuere Spannungen bestehen in Mahlers Natur: extreme *Geistigkeit* und extreme *Kindlichkeit*. Der eine Pol sucht seine Entladung in der *Sinfonie*, der andere im *Lied*. Denn Sinfonie und Lied sind die beiden Produkte stärkster Abstraktion und stärkster Sinnlichkeit. Dämonisch ist der Kampf, mit dem Mahler die beiden Pole ineinanderfügt, mit dem er um eine *Synthese* ringt. Das harmonische Gerüst des Sonatenschemas, das die Sinfonie bis Beethoven bestimmt, dient Mahler nur zum strukturellen Ausgang seiner sinfonischen Anlage. Der Lyriker Mahler kommt aus anderen Provinzen, er ist singulärstes Element in ihm und er durchblutet die erstarrte Abstraktion des sinfonischen Innenbaues mit der pulsierenden Kraft des Liedes.

Aber er will die Sinfonie. Denn sie ist ihm der geistzeugende Kosmos, der die subjektive Sprache des Liedes überwölbt zur absoluten *Weltsprache*, der über alle persönlichen Empfindungen hinaus redet zum Gesamtmenschlichen. Und er schafft die Sinfonie des *Finales*, der triumphalen Emporläuterung alles Partikulär-Menschlichen zum Universalen. In den *Finales* Mahlers ballt sich die Lyrik seiner Herzenssprache zu einem Manifest der

ewigen Liebe. Nur darum fühlt er in sich den Beruf des Sinfonikers: weil er durch die Sinfonie eindringlicher und kosmischer das *Lied von der ewigen Liebe* verkünden kann, das er im Grunde seines Herzens trägt.

Damit hat Mahler aber die Abstraktion der Beethoven'schen Sinfonie überwunden. Nicht nur, daß das strukturelle Innenelement hinfällig wird, daß es nur noch Scheindasein führt zwischen der tragenden melodischen Macht, nein, der sinfonische *Typus* wird ein anderer: an die Stelle der strukturellen Sinfonie tritt die *lyrische Sinfonie*. Damit hat Mahler das sinfonische Problem zum Austrag gebracht, ungleich machtvoller und tiefer als Bruckner, der nicht darum zu ringen brauchte. In der lyrischen Sinfonie hat Mahler eine Synthese geschaffen zwischen seiner Geistigkeit und seiner Kindlichkeit. Allerdings mit dem Übergewicht des Kindlichen, während der geistige Bau nur die Kuppel abgibt, die das Heiligtum umschließt.

Von hier aus führen die Fäden zu Mahlers *Judentum*. Nicht nur, daß dieser Kampf zwischen extremer Geistigkeit und extremer Kindlichkeit symptomatisch für das Judentum ist: gerade in der Musik finden wir Wege mit Mahler und durch Mahler hindurch zu den Quellen der jüdischen Essentialität. Daß Mahler die *lyrische Sinfonie* geschaffen hat und daß das Lyrische der wesentlichere Bestandteil seiner Sinfonien ist, das bezeugt uns, daß wir die Gründe weiter zu suchen haben, als lediglich bei der *Problematik* der Sinfonie, zumal Mahler um diese Problematik nie gewußt hat. Bei Mahler tritt uns die Lyrität in einer so ungeheueren Einheitlichkeit entgegen — Kinder-, Volks-, Marschlied —, daß man nicht anders kann, als auf eine letzte und tiefste Identität zu schließen: auf sein *Judentum*.

Deshalb ist Mahler kein „Experimentator“, wie Nadel schreibt, so wenig Schönberg bloß die Bedeutung eines „Sauerteiges“ hat: *beide sind Musiker im allerhöchsten Sinne*, ja, sogar nur Musiker und nichts sonst, weil sie die musikalische Plastik des Abendlandes aus einem immanenten Gesetz heraus umgehen und ganz einfach Musik geben, im absoluten Sinne Musik geben. Es ist Mahler nie eingefallen, mit irgendwelcher Problematik zu experimentieren, ebenso wenig wie Schönberg nach irgendwelchen theoretischen Erwägungen komponiert hat. Vielmehr stellt alles, was Schönberg in der „Harmonielehre“ geschrieben hat, nichts anderes dar, als eine *logificatio post festum*. Beider Schaffen ist im letzten und höchsten Sinne unbewußt.

V

Nun noch einige Bemerkungen zu den eigenen Behauptungen Nadels. Die Einteilungen, die er getroffen hat, dünken mir nicht schlecht zu sein; was mir daran widerstrebt, das ist zunächst der Charakter der Einteilung. Man kann die „*jüdische Musik*“, wie sie Nadel versteht, in vier Hauptcharaktere und drei Nebencharaktere zerlegen — es bleibt eine *Zerlegung*, die als solche unfruchtbar ist. Es ließen sich ebensogut andere Charaktere aufstellen, Neben- als Haupt-, Haupt- als Nebencharaktere fixieren, es könnte beliebig vereinfacht werden, wenn man einen Generalnenner annähme, beliebig vervielfacht, wenn man morphologisch betrachten wollte.

Zum Beispiel würde ich — rein musikpsychologisch — gerade den letzten der Nebencharaktere, den „Wechselcharakter der Rhythmen“, wenn nicht ganz, so doch *mit* an erste Stelle setzen. Denn alle jüdische Musik muß aus

ihrem eigenartigen *Rhythmus*, aus der vollkommenen Irrationalität von Tempo und Takt, aus der unheimlichen Intensivierung und Dämonisierung dieses Rhythmus verstanden werden. Gerade dieser *Wechselcharakter* ist es, den ich als wesentliches Hauptmerkmal dargetan habe. Er entspricht dem starken *Zeitsinn* des Juden und seiner motorischen Anlage.

Weiterhin dürfte der zweitletzte der Nebencharaktere, der „Mischcharakter der Tonarten“, mit zu den wesentlichen Hauptmerkmalen zählen. Man hat zwar festgestellt, daß beide abendländischen Tonarten, Dur und Moll, unter Vorherrschaft der Moll-Tonart, in der *jüdischen Musik* vorhanden sind — ich spreche nun von der „jüdischen Musik“, die Nadel meint —, aber ebenso sind die — antizipierten — Kirchentonarten mit ihrer unpolaren Abfolge darin enthalten, wie die chinesische und indische Pentatonik, wie das arabische Dritteltonsystem, wie die primitive Ganztonleiter, die Debussy und Schönberg verwendet haben und die Schönberg in seiner „Harmonielehre“ darstellt. Ich bin mit Nadel durchaus der Überzeugung, daß Singers Tonskala für den traditionellen Synagogengesang ebenso verfehlt und sinnlos ist, wie die Behauptung des wackeren Schwaben Pastor Speidel aus Waiblingen, der 1740 schon von hebräischen Pentachorden sprach, bloß weil Guido von Arezzo das Hexachord erfand.

Ich glaube, daß es für die „*hebräische Musik*“ — wenn man mit diesem Terminus einen Unterschied zur „*jüdischen Musik*“ bezeichnen will — schlechthin keine Tonart gegeben hat, gibt und geben wird. Damit sind natürlich auch alle sogenannten Rekonstruktionen problematisch, wiewohl hier insofern noch eine Möglichkeit offen liegt, als von immanent-rhythmischen Sprach-

gesetzen ausgegangen werden kann. Eine breitere Sonderdarlegung werde ich noch geben im Anschluß an die vom „Figaro“ verbreitete sensationelle Meldung, daß Raoul Ginsburg in einer Synagoge zu Kowno eine Originalnotenschrift zum „Hohen Lied“ gefunden habe.

Dieser „Mischcharakter der Tonarten“ ist aber gerade auch das, was in der *jüdischen Musik der Diaspora* so besonders auffällt. Mahler zum Beispiel — um immer bei dem einen konkreten Beispiel zu bleiben — gibt uns gleich in der I. Sinfonie ein Quartennötiv als Ursymbol, das er aus sich entfaltet, im Gegensatz zu dem üblichen Dreiklang. Von da aus geht ein zwar wechselnder, aber sicherer Weg zur *Pentatonik des „Lieds von der Erde“*, die durchaus nicht archaisierendes Mittel unter seinen Händen bleibt, sondern mit immanenter Notwendigkeit zu der eigenen Welt Mahlers auswächst. Das „Lied von der Erde“ ist echtster und tiefster *Orient!*

Im übrigen kann man den anderen Charakteren, die Nadel aufstellt — *mutatis mutandis* — zustimmen. Daß die Melodik zu den Hauptcharakteren zählt, habe ich selbst überall in erster Linie betont und daraus den *orientalischen* Charakter erklärt, im Gegensatz zur Harmonie, die mit dem okzidentalischen Rationalismus im innigsten Zusammenhang steht. Den Ausdruck „melodisch-diatonisch“, den Nadel verwendet, halte ich deswegen für verfehlt, weil mit Diatonik notwendig der Charakter der Dur- und Moll-Skalen, in Verbindung mit der Chromatik, vorgestellt wird. Nadel hat ja selbst den Mischcharakter der Tonarten in der *jüdischen Musik* betont, also sind gerade die Melodien unabhängig von der Diatonik entstanden und lassen sich meist auch nicht aus ihr erklären.

Prinzipiell nichts einzuwenden ist gegen die Bezeich-

nung der jüdischen Musik als *rezitativ* und *parallelistisch*. Auch ich glaube, daß dies zwei wesentliche Merkmale der orientalischen Musik sind; aber im *Rezitativ* und im *Kanon*, die beide von den jüdischen Komponisten gerne verwendet werden, haben wir durchaus Äquivalente, wenn auch vielfach durch europäische Degenereszenz hindurchgegangene und abgeschwächte. Mit Entschiedenheit hat Schönberg wieder diese beiden Charaktere aufgenommen.

VI

Zum Schluß noch ein paar Gedanken zu dem schon früher berührten Thema: *Reproduktion*. Nadel meint: „Reproduktiv sind die Juden, weil sie eben in fremden Ländern auf eigenste Weise nicht produktiv sein können.“ Er weist also das *reproduktive Phänomen* von vornherein von der Hand. Dazu liegt aber, besonders in der Musik, gar keine Berechtigung vor. Der reproduzierende Musiker steht in einem durchaus schöpferischen Verhältnis zum Werk. Er übernimmt es inhaltlich, nicht formal. Er schafft die Musik nach. Deshalb entscheidet bei ihm einzig der Grad der Leidenschaft und Hingabe. Alle Völker mit leidenschaftlichem Temperament und mit Rasse haben mehr *reproduktive Musiker* hervorgebracht als produktive. So zum Beispiel die Zigeuner, die Italiener, die Juden. Also ist es offenbar ganz falsch, aus dem Grad der Reproduktivität in umgekehrtem Verhältnis auf den Grad der schöpferischen Kraft zu schließen.

Dies leuchtet im weiteren Sinne durchaus ein. In einem noch unveröffentlichten Buch habe ich den zweifelhaften Streit zwischen *Reproduktion* und *Produktion* unter anderem so zu lösen versucht: „Die Psychologie

des Reproduktiven müßte einmal ihren Ausgang vom *Vitalen* nehmen, nicht vom ausgeformten Werk. In jedem großen Werk ist ein der Reproduktivität adäquates Moment; und das ist das eigentlich *Schöpferische*. Zu ihr und nur zu ihr sucht der reproduzierende Mensch inneren Konnex. Er ist also der eigentliche Aufspürer des ihm einzig Verwandten. Die Form ist ihm genau so zufälliges Korrelat, wie sie es für den ‚eigentlichen‘ Schöpfer war. Also ist das Schöpferische gewissermaßen die Antizipation des ‚Reproduktiven‘, das Reproduktive die sich immer erneuernde Erschaffung der produzierten Form.“

Gewiß wird der Boden *Palästinas* vermutlich die „produktiven“, die „plastischen“, die „männlichen“ Kräfte wecken. Aber kommt es nur darauf an? Kommt es vielmehr nicht vor allen Dingen darauf an, daß der Geist der Väter in denen allen wieder lebendig werde, die nach Hause zurückgehen werden? Wenn der Boden *Palästinas* die *Kraft der Form* zu wecken imstande sein wird — und es liegt kein Grund vor, daran irgendwie zu zweifeln —, so werden auch diese Formen nicht so sehr die des bildenden Geistes sein, als vielmehr die des religiös erlebenden Geistes. Diese Eigenschaft wird bleiben, und nur mit ihr wird die Spezifität und Exzeptionalität des Judentums bleiben.

Denn vergessen wir nicht, daß die religionsschaffende Substanz des Judentums im wesentlichen ihre Prämisse hat in dieser form-losen Disposition seiner Seele. Man kann nun physiologisch denken, wie das vorige Jahrhundert, und in der Erfüllung äußerer Lebensbedingungen die Hinfälligkeit aller Religion sehen. Dann wäre das Judentum mit dem Aufbau des jüdischen *Palästina* „erlöst“ und der ganze *Messianismus* als eine große Farce

der Weltgeschichte entlarvt. Aber dazu wird es nicht kommen. Dafür zeugt die *religiöse Phase des Zionismus*, die auf die rein zivilisatorische gefolgt ist.

Man täusche sich nicht darüber: *die Pathologie und Anomalie des Judentums besteht nicht in seinem Unvermögen zur Form, sondern nur in der Erstickung der schöpferischen Kräfte in Pragmatik und Intellektualität.* Nicht der immanente „Mangel“ an Form ist seine Pathologie, sondern der Überschuß an ach! so „gesunder“ Intellektualität. Denn sie ist dem Judentum der Diaspora aufgepfropft. An seiner „Gesundheit“ leidet es — unbewußt und bewußt.

So glaube ich durchaus nicht, daß das Judentum die spezifisch musikalische Substanz umschichten wird zu plastischer Substanz. Musik war bei den antiken Hebräern die religiöse Kunst — die erste „*musica sacra*“, sagt ein Kenner wie Ambros —, und sie wird es auch wieder sein. Vergessen wir nicht, daß der Prophetismus, die eigenste Tat des antiken Judentums, geboren ist aus dem Geiste der Musik. Musik ist eben letzten Endes nicht etwas, das notwendig in Plastik überwunden werden muß, sondern die eine große metaphysische Urtatsache des gotterneuenden Lebens.

ARNOLD SCHÖNBERG

I

Wenn wir in der Musikgeschichte blättern, so werden wir kaum eine Erscheinung finden, die so sehr *zentraler Exponent eines ganzen Zeitgeistes ist*, wie Arnold Schönberg. Damit ist keine Unterschätzung der großen Musiker

ausgesprochen. Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven: sie alle verkörpern den Geist einer Epoche. Es liegt nur in der Natur der großen *europäischen Krisis*, daß sie von ihren Repräsentanten das Gewaltigste an Widerstand und Ausdruck verlangt, was von einem Menschen verlangt werden kann. Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven: sie alle hatten eine Epoche zu *erfüllen*; Schönberg aber hatte eine Epoche *aufzulösen*. Es liegt in der ganzen Tragik dieser entgegengesetzten Sendung, daß die Bedeutung Schönbergs *zentraler* ist als die der großen Musiker, zugleich aber auch *bedingter*. Denn alle Epochen der Auflösung sind Übergänge, können ihres gewaltsamen, eruptiven Charakters wegen nur kurze Zeit dauern, wenn sie nicht an ihrem eigenen Chaos zugrunde gehen wollen. *Auf alle Revolution folgt Evolution*, und es ist gut so, daß Revolutionen immer kurze elementare Ereignisse sind, Evolutionen langhinziehende Verströmungen des gewaltsamen Impulses, weil sonst die Menschheit unmöglich zu leben vermöchte.

Damit ist von vornherein angedeutet, daß wir heute an dem Punkt stehen, wo wir aus der Tatsache der *vollkommenen Auflösung* die Konsequenzen zu ziehen haben. Das heißt: man glaube ja nicht, daß Schönberg nicht von selbst empfunden habe, daß die Akme überschritten sei, daß am neuen Ufer ein neuer Tag locke. Lange hat er in den letzten Jahren geschwiegen. Als er aber bei dem Donaueschinger Musikfest eine „*Serenade*“ op. 24 unter persönlicher Leitung zur ersten öffentlichen Aufführung brachte, da sah man, was der Grund des Schweigens war: *er selbst hat in den Jahren der Stille die Konsequenzen aus der vollkommenen Auflösung gezogen*. Auf seine allgemein bekannten drei Perioden (Zeit der Nachfolge, Zeit des Suchens, Zeit des Findens) hat nun eine vierte

Periode eingesetzt: die Zeit des *Erfüllens*. In dieser Sere-
nade hat sich die reife Frucht seiner Sucher- und Ver-
sucherjahre erfüllt. Gleichviel, ob wir nun noch viel von
ihm erwarten dürfen oder wenig: der Ring ist geschlossen,
der Abgrund klafft nicht mehr vor uns auf, er ist über-
schritten, eine neue Welt steht vor uns offen.

Ich will hier nicht seine Werke aufzählen und be-
sprechen; dies wurde schon oft getan. Ich will nur sagen,
was mir als Grund dieser *großen Auflösung* erscheint, die
Schönberg in sich symbolhaft durchgerungen hat. Die
Krisis der europäischen Musik — wie der europäischen
Kultur überhaupt — hat ihre tiefere Ursache in dem Aus-
bruch des verdrängten Orientalismus; sie ist in Wahrheit
die asiatische Krisis. Die spezifisch europäische Musik ist
mit Wagner zu Ende. Im „Tristan“ stirbt die faustische
Musik, sagt Spengler. Und in der Tat: im „Tristan“ bricht
die Katastrophe der Harmonik aus, sie, die das höchste
Ergebnis der europäischen Musik ist. Jener erste Akkord
im „Tristan“-Vorspiel (er heißt schlechthin „Tristan-
Akkord“) ist es auch, von dem Schönberg bereits in sei-
ner ersten Periode, in der Zeit der Wagner-Nachfolge,
ausgeht. Dort ist die romantische Alteration der *Farben*
unter dem großen Erlebnis an Mathilde Wesendonk zu
einer Alteration der *energetischen* Spannung ausgewach-
sen; dort ist der Akkord nicht mehr sensualistisch, son-
dern voluntaristisch, und damit trägt er bereits die Keime
zur vollkommenen Zersprengung harmonikaler Begriffe
in sich. Im dritten „Siegfried“-Akt, der erst nach dem
„Tristan“ komponiert ist, bricht die Melodie wieder aus.
Und wenn sich Wagner auch dann nie befreien kann von
seiner harmonischen Denkweise, so sehen wir an diesem
Vorgang doch deutlich, welchen Weg die Musik mit
innerer Notwendigkeit gehen mußte.

II

Schönbergs „*Harmonielehre*“ ist das Weiterschreiten auf dieser Linie des Energetischen, Voluntaristischen. Damit ist der ganze Unterschied gekennzeichnet, der ihn von der romantischen und der daraus folgenden impressionistischen Harmonik trennt. Dies läßt sich schlagend verdeutlichen, wenn man *Debussy* Schönberg gegenüberstellt. Schönberg hat kaum einen Akkord oder eine fremde Tonfolge (Ganztonleiter) verwendet, die sich bei Debussy nicht auch findet. Aber Debussy verwendet sie nur als Farbe, als *visuelle* Mittel, er ist als typischer Franzose Sensualist, während Schönberg das Tonalitätsbewußtsein sprengt, weil er vom *Rhythmus* her kommt. Insofern ist die „Degradation“ der Harmonielehre als reine Handwerkslehre in Wahrheit eine *Anti-Harmonielehre*, während Debussy, trotz seltsamster Akkordverbindungen, trotz vorsätzlicher Meidung des Dreiklangs Harmoniker bleibt. Mahler sagte einmal, es gebe keine Harmonie, „nur“ Kontrapunkt; Schönberg ist in Wahrheit „nur“ Kontrapunktiker, nicht Harmoniker. Dies bestätigt insbesondere die Kammer-sinfonie für fünfzehn Soloinstrumente, das Fis-Moll-Streichquartett mit Gesang und neuerdings die Serenade für sieben Soloinstrumente und Gesang, die in Donaueschingen aufgeführt wurde. Hier sind die Keime einer neuen *Polyphonie*, die *vorharmonischer* Natur ist. Mit diesen Werken greift Schönberg wieder auf den *Anfang* der Musik zurück, auf ihre orientalische und primitive Herkunft.

Man glaube nicht, die *Polyphonie* sei spezifisch abendländisch, sie finde sich nicht in der orientalischen und primitiven Musik. Das Gegenteil ist der Fall. Die neuere Forschung hat festgestellt, daß die orientalische Musik

nicht homophon ist, sondern *heterophon*, ein Begriff, der sich mit der Polyphonie, insbesondere einer Polyphonie Schönbergscher Prägung, vollkommen deckt. Jede Stimme und jedes Instrument haben ihre eigene Bedeutung, die sie frei, durchaus *linear* entfalten. Auch bei der *althebräischen Instrumentalmusik* kam ich, im Hinblick auf die Schilderung der Chronika, auf die Vermutung, daß es sich bei ihr um eine „*primitive Polyphonie*“ handle. Es ist auch vollkommen verständlich, daß die primitive und orientalische Musik, die keine Harmonie gekannt hat, die Stimmen oder Instrumente, sofern sie nicht *solistisch* auftraten (also monophon, nicht homophon), solistisch gruppierte, so daß das Zusammenspiel durchaus *polyphon* war.

Daß ich dies erwähne, hat im Zusammenhang mit Schönberg seine Berechtigung, denn das wollte ich sagen: *daß die asiatische Krisis in der europäischen Musik in der Hauptsache durch Schönberg zum Austrag gekommen ist.* Die orientalische Musik bezieht ihren Ausdruck in erster Linie vom Rhythmus, und ihre eigentliche große Schöpfung ist die Melodie. Indem Schönberg das harmonikale Denken nicht zerlegt, wie Debussy und der Impressionismus, sondern zerstört, aus dem unheimlichen Drang des Rhythmus zersprengt, knüpft er unmitttelbar an das Prinzip der orientalischen Musik wieder an. Man wird, wenn man Schönberg in die Reihe der romantischen und impressionistischen „Zertrümmerer“ der *Tonalität* stellt, unbedingt auseinanderhalten müssen, daß er nicht, wie jene, *zerlegt*, sondern *zerstört*, daß er dem Akkord nicht seine „pointillistische“ Wirkung abzugewinnen sucht — Debussy ist der typische Pointillist —, daß vielmehr die gleichen Sekunden, Quinten, Septimen, Nonen einem vollkommen anders gerichteten

Urgesetz entspringen: dem des Rhythmus. Damit steht er aber bereits *jenseits* der Harmonie, ist das *harmonische Strukturprinzip nicht nur durch Alteration gelockert, sondern durch die rhythmische Spannungsenergie zertrümmert*. Und hier muß die Wiedergeburt des orientalischen Prinzips in der Musik, des Rhythmus und der autonomen Melodik, der *Heterophonie*, wie sie in Schönbergs Werken zum Ausdruck kommt, von selbst notwendig einsetzen.

III

Fragen wir aber nach den tieferliegenden Ursachen der *orientalischen Wendung* in Schönbergs Musik, so stoßen wir unbedingt auf sein *Judentum*. Daß das Judentum orientalischer Herkunft ist, wurde schon oft gesagt und braucht nicht mehr weiter bewiesen zu werden. Daß aber die jüdische Musik des Abendlandes den „*latenten Orientalismus*“ — wie ich es bezeichnet habe — in sich gewahrt hat, daß das europäische Prinzip der Harmonie von ihnen lediglich als vom Umkreis gegeben, nicht organisch, verwendet wurde, ist eine Tatsache, die wir jetzt erst angefangen haben zu entdecken. Damit ist uns aber die Möglichkeit gegeben, sie aus dem *Organismus der Diaspora* zu lösen; denn die Verwurzelung ist ja nur eine stoffliche, keine essentielle. *Essentiell gehört diese Musik dem Orient*. Es läßt sich genau so gut an Meyerbeer und Mendelssohn beweisen, wie an Mahler und Schönberg, um nur einige Namen zu nennen. Sinnfällig ist es auch geradezu an Offenbach. Man hat Offenbach oft genug vorgeworfen, daß er harmonisch nicht die geringste Erfindung zeige. Er verwende immer die gleichen harmonischen Wendungen, während seine rhyth-

mischen und melodischen Einfälle — wenn auch (natürlich!) banal — durchaus eigenartig seien. Was liegt hier vor? Offenbach kann einfach nicht harmonisch empfinden, darum ist ihm das harmonische Prinzip gleichgültig. Er verwendet es — aber er empfindet es nicht organisch. Schönberg, der, im Gegensatz zu Offenbach, vom Ethos besessen ist, kann die Harmonie nicht gleichgültig hinnehmen, er muß sich mit ihr auseinandersetzen, muß sie — *vernichten*. In beiden Fällen liegt deutlich die Tatsache offenbar, daß ihre Empfindung der Harmonie entgegengesetzt ist: der Unterschied besteht nur in der verschiedenartigen Veranlagung, in der andersgerichteten musikalischen Dämonie.

Es kann nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein, das „jüdische“ in Schönbergs Werken aufzuspüren; dies muß, soweit es noch nicht getan ist, einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Aber es muß ihre Aufgabe sein, die *symptomatische* Bedeutung dieser Persönlichkeit in den großen Zusammenhang zu schauen, durch den sie mit der *europäischen Krisis* verbunden ist. Eine Erscheinung wie Schönberg kann man nicht einfach aus ihrer Isoliertheit begreifen, man kann sie auch nicht einfach einreihen in die „Evolution“; sie muß vielmehr *kosmisch bedingt* sein in dem großen Prozeß der Wandlung, der sich heute überall vollzieht. Schönberg bedeutet eine Wandlung, eine Umkehr, nicht mehr und nicht weniger. Ist aber nicht auch das ein urjüdischer Gedanke? Ist die Umkehr nicht die eigentliche originale Idee, die das Judentum der Welt geschenkt hat? — Es ist ein Irrtum, zu glauben, Schönberg habe die Musik kompliziert, differenziert — er hat sie *primitiviert*. Differenziert hat sie Wagner, hat sie Debussy: der Akkord hat nur in seiner Differenziertheit, Gebrochenheit Bedeu-

tung. Bei Schönberg hebt sich der Akkord an seiner eigenen Überspannung von selbst auf: er drängt hinan zur linearen Bewegung. Das ist der ganze Unterschied zwischen Differenzierung und Primitivität, zwischen Komplizierung und — Umkehr. Das ist auch der ganze Unterschied zwischen *okzidentaler* und *orientalischer*, zwischen romantischer und — jüdischer Musik. Nur wer die grundsätzliche Verschiedenheit dieser beiden Gegensatzwelten begreift, wird auch Schönberg begreifen und wird es wagen können, das Rätsel, das ihn umgibt, zu lösen.

Eines soll allerdings noch einmal hervorgehoben werden: *die Auflösung hat heute ihre Grēnzen gefunden*. Schönberg selbst hat es geahnt und er hat das Schwergewicht nun vom Negativen zum Positiven, von der Destruktion zur Konstruktion verschoben. *Nun gilt es aufzubauen*. Die Welt des Rhythmus und der Melodie ist befreit: jetzt hoffen wir auf ihre uneingeschränkte Entfaltung. Das ist die orientalische Wendung der Musik, die Lösung der europäischen Krisis, die in Wahrheit eine *asiatische* ist und die Arnold Schönberg, dank seiner Blutsverbundenheit mit dem Judentum, zum sinnfälligen Austrag gebracht hat.

ERICH WOLFGANG KORNGOLD

I

Für „Wunderkinder“ hat man immer Erklärungen, die die Begeisterung der Staunenden herabdrücken. Als *Mozart* schon frühzeitig mit seinen Kompositionen an die Öffentlichkeit trat, sagte man seinem Vater *Leopold*

gleich nach, er mache zuviel Aufhebens von seinem Sohne. Man schrieb also das rasche Bekanntwerden des Wunderkindes auf das Konto der geschickten Reklame seines Vaters. Leopold ließ sich aber in seinen Musikerinstinkten nicht beirren; er bildete seinen Sohn weiter, und was aus ihm geworden ist, das wissen wir heute allgemein. Hätte Leopold auf die Stimmen der Anklage gehört, so wäre Wolfgang wahrscheinlich mit seinen Talenten verkümmert, und es wäre später für ihn um so schwieriger gewesen, mit seiner Überfülle an musikalischen Visionen fertig zu werden. So aber hat der Fünfunddreißigjährige ein Werk hinterlassen, das an Ausmaßen nicht dem dichterischen Werk des alten Goethe nachsteht.

Der Zufall wollte es, daß just in Wien etwas mehr als hundert Jahre später ein ähnlicher Fall sich wiederholte. Als der junge Erich Wolfgang Korngold als Elfjähriger mit seinen ersten Kompositionen an die Öffentlichkeit trat, kam man gleich wieder auf den Gedanken, seinen Vater Julius, der an der „Neuen Freien Presse“ als Musikkritiker tätig ist, dafür verantwortlich zu machen. Den *Durchbruch dieser Begabung* sah man nicht, man sah nur die privaten Vorteile, die Julius Korngold durch seine Kritikertätigkeit zweifellos hatte, so wie ja auch Leopold Mozart diese Vorteile hatte durch seine Tätigkeit als Musikpädagoge. Darum ist natürlich bis heute noch ein gewisses *Vorurteil* gegen Erich Wolfgang Korngold im Umlauf, das durchaus unberechtigt ist. Wenn wir auf ihn auch heute noch nicht als historische Erscheinung zurückblicken können, wie auf Mozart, so steht doch zweifellos soviel schön fest, daß das spezifisch *Musikalische* in ihm lebendige Verkörperung geworden ist. Inwieweit das genügen kann, ihn einmal zum histo-

rischen Menschen zu stempeln, mag heute noch — mit Recht — dahingestellt bleiben.

Die — rein äußerliche — Parallele mit Mozart trifft auch noch in einem anderen Sinne ganz auffallend zu. Mozart zeigte frühzeitig eine *souveräne Beherrschung der technischen Form*; bis nach Mannheim sieht man bei ihm wesentlich einen technisch gerichteten *Spieltrieb*, dem noch jede persönliche Dämonie fehlte. Natürlich war das die unerbittliche *formale* Schulung seines Vaters, der bekanntlich ein hervorragender Musikpädagoge war (seine Violinschule ist heute noch eine der besten, die wir kennen). Bei Mozart bewirkte diese frühe Schulung begreiflich genug die umgekehrte Manifestation des eigentlich Schöpferischen: seine Kunst ist nicht etwa ein dauerndes Ringen um eine Form, die das Dämonische bändige, sondern *das plötzliche Hereinbrechen des Dämonischen* über die souverän beherrschte Form. Damit war es nur möglich, daß er die flackernde und zerstörerisch drängende Musikalität in hergebrachte Formen pressen konnte, ohne diese an sich toten Formen zu zersprengen.

Erich Wolfgang Korngold zeigt frühzeitig die gleiche souveräne Handhabung der *technischen* und *formalen* Mittel; es gibt für ihn heute schon kein technisches Problem mehr, das ihm irgendwelche Schwierigkeiten bereiten könnte. Dies verdankt natürlich auch er der Aufsicht seines Vaters (Zemlinsky und Fuchs sind dabei nicht zu vergessen), nicht etwa einer bloß *technischen Veranlagung*. Wer nach der grandios aufgepeitschten „Violanta“ des Sechzehnjährigen oder nach seinen innigen Märchenbildern und Liedern sagen möchte, diese Veranlagung sei *nur* technischer Art, der vermag Technisches von Essentiell-Musikalischem nicht zu unterscheiden. Allerdings — die Mozartische Dämonie ist bis

jetzt ausgeblieben; aber nicht eben, weil dieser Musik das Elementar-Musikalische fehle, sondern weil in ihr noch kein *Ethos* durchgebrochen ist, wie bei Mozart und — um zu jüdischen Musikern der Gegenwart zu kommen — bei Mahler, Schönberg und Schreiber. Jenes jüdische Ethos, das alle Kunst und alles Denken des Judentums dämonisiert — es fehlt Korngold noch. Und darum vermag man heute noch nichts über seine *Zukunft* zu sagen, es sei denn, daß man ihm diese einfach *abspreche*, wozu aber bei seinem jugendlichen Alter keine Berechtigung irgendwie vorliegt.

II

Erich Wolfgang Korngold ist ein jüdischer Musiker. Das erscheint unzweifelhaft. Es fragt sich nur, wo sein Judentum anfängt und wo es aufhört. Wienerische *Sentimentalität* wechselt mit puccinesker *Trivialität*. Aber halt! Haben wir hier nicht wieder die beiden berüchtigten Kennzeichen der jüdischen Musik: Sentimentalität und Trivialität? Sind wir ihnen nicht schon bei Meyerbeer und Offenbach, bei Mendelssohn und Mahler begegnet? Sind es allgemein menschliche, sind es spezifisch jüdische Merkmale? Wienerische Sentimentalität, puccineske Trivialität: also etwas, was da und dort vorkommt, was überall vorkommt, was nicht *spezifisch jüdisch* sein kann! Und doch ist es etwas Merkwürdiges um diese beiden Dinge: Sentimentalität und Trivialität. Der Wiener mag sentimental sein, der Italiener trivial: beides zusammen in solchen Ausmaßen, daß sie zu typisch psychologischen Merkmalen werden können, ist nur der *Jude*. Sentimentalität hat er nicht erst in Wien gelernt und Trivialität bei den Italienern: sondern dort, wo es

vorhanden ist, greift er es vorzugsweise auf, und wo es nicht vorhanden ist, trägt er es hin. Der Franzose ist ganz gewiß nicht sentimental und trivial, aber Meyerbeer, Offenbach und Halévy haben doch in Frankreich sentimentale und triviale Musik gemacht. Es ist nur wichtig, daß wir die falsche *Wertung* der Sentimentalität und Trivialität aufgeben; daß wir sie in die *Sphäre des Herzens* verlegen, nicht in die Sphäre des Wertlosen. Musik besteht zum Glück nicht bloß aus Form, sondern auch aus Gehalt; und wenn der Gehalt kein ideeller ist, sondern ein wesentlich gefühlshafter, so können wir damit nicht einfach sagen, daß es keine Kunst sei. Gewiß ist die ganz große Kunst eine *Synthese zwischen Gefühl und Form*, aber wer diese Synthese etwa einem Mendelssohn oder Mahler streitig machen möchte, der hat keine Ahnung von dem, womit diese Musiker gerungen haben. (Von anderen ganz zu schweigen.) Wo wir also bei Juden auf Sentimentalität und Trivialität stoßen — und wir stoßen fast immer auf sie —, handelt es sich tatsächlich um ein großes *volkpsychologisches* Moment. Darum gehören diese beiden Merkmale bei Korngold zu den besonderen Charakteristika seines in der Musik wirksam gewordenen Judentums.

Ein anderes wichtiges psychologisches Moment, das auf Korngolds Judentum hinweist, ist die ihm immer heftig vorgeworfene *Anpassung*. Korngold weiß sich allen Ausdrucksarten und formalen Mitteln, selbst den modernsten, mit einer fabelhaften Sicherheit anzupassen, er vermag alles zu *reproduzieren*, was er irgendwie einmal gehört hat, weshalb seine Musik schon frühzeitig mit den modernsten Klängen und Klangkombinationen frappierte, ohne daß man den Eindruck des Gesuchten oder Errechneten hatte. Also wirklich doch ein Wunder-

kind? Oder vielmehr: nur eine anpassungsfähige Natur?
— Man sieht, die Antithese ist weit genug zugespitzt!

Die Anpassung Korngolds ist ganz und gar ein *jüdisches* Moment, und sie fordert uns natürlich zu der Frage heraus, ob sie dadurch auch ein *unschöpferisches* Moment ist. Angepaßt haben die Juden sich schon seit sie existieren: Ägypten ist das erste große historische Beispiel. Und selbst Mose konnte die Befreiung des Volkes nur vollziehen, indem er sich theoretisch und praktisch den Mitteln der ägyptischen Zivilisation anpaßte. Die Juden sind das einzige Volk der Welt, *das dauernd in der Anpassung gelebt und geschaffen hat*. Sind sie darum aber auch notwendig das unschöpferischste? Ist die Bibel darum unschöpferisch, weil sie sich in ihren Elementen dem alten Orient angepaßt hat? Ist der Talmud darum unschöpferisch, weil er sich den Elementen des griechischen Denkens angepaßt hat? Ist die Kabbala darum unschöpferisch, weil sie sich den Elementen der Gnosis angepaßt hat? Merkwürdig ist dann ihre historische Wirksamkeit, die die der Elemente bei weitem übertrifft. Das Schöpferische liegt offenbar nicht auf der Ebene der „*originellen Produktion*“: sonst müßten die Amerikaner heute das schöpferischste Volk sein. Warum ist ihr Sensationstaumel gerade das Unschöpferischste, was heute auf der Welt geschieht? Offenbar nur: weil das Schöpferische niemals allein bei der Produktion liegen kann, sondern sich nur des Mittels der Produktion bedient, wie es sich umgekehrt auch des Mittels der Anpassung bedienen kann.

Anpassung ist die schöpferische Leistung des *Weibes*, wie Produktion die schöpferische Leistung des Mannes ist. Korngold ist ein durch und durch *femininer Musiker* — daher seine starke Anpassungsfähigkeit. Was also

dabei wichtig ist, ist die Tatsache, daß Korngolds vielgerügte Anpassung durchaus nicht als unschöpferisch zu werten ist, sondern einzig als nicht auf der Ebene der „originellen Produktion“ liegend. Damit haben wir die Möglichkeit einer anderen Einstellung zu ihm, wie zu dem Judentum überhaupt.

III

Geht man Korngolds musikalische Werke durch, so muß man sagen, daß sie für sein jugendliches Alter einen nicht unbedeutenden Umfang erreicht haben. Mit fünf- undzwanzig Jahren ist es doch etwas zuviel verlangt, aus dem *zurückliegenden* Werk für das *künftige* prognostizieren zu dürfen. Hat man bis heute vergeblich auf die Reaktion des Dämonischen gewartet und wird sie vermutlich auch nicht mehr kommen — so ist damit doch nicht gesagt, daß diese Werke, vom rein-musikalischen Standpunkt aus betrachtet, nicht doch eine Höhe erreichen werden, die Korngold zu einem großen Musiker stempeln. Man bedenke, daß der Zug der heutigen Musik ganz auf das Musikantische, rein Spielerische, die von poetischen und psychologischen Komplexen unbeschwerte Klangfreudigkeit geht, und daß Korngold vielleicht am frühesten eine Art Musik gemacht hat, wie sie heute Hindemith oder Krenek machen. Zwar kommt dazu noch als der große Anreger Arnold Schönberg, der aus einer immanenten Gesetzlichkeit heraus die Akkordsprengung vollzogen hat und damit dem *Musikantischen* die Bahn brach; aber Schönberg ist notwendig mit der gedanklichen Problematik belastet, weil er schließlich die Konsequenzen zu ziehen hatte, während Korngold einfach unbekümmert darauf los musizierte, Akkordauffassungen

im alten Sinne sprengte, ohne dabei einer Problematik notwendig später bewußt werden zu müssen. Ist Korngold nicht wie Schönberg ein dämonischer Musiker, so ist er doch — vom rein Musikalischen aus gesehen — ein *unbedingter Musiker*. Diese Unbedingtheit ist auch entscheidend.

Was mir an Korngolds Musik noch als spezifisch jüdisch erscheint, das ist seine starke Betonung der rhythmischen und melodischen Elemente — etwa die Tanzmotive in „Violanta“ und Mariettas Tanz in der „Toten Stadt“ als rhythmische Betonung —; ebenso die von Meyerbeer und der grande opera her bekannten dekorativen Aufzüge, die er illustrierend umschreibt, aber doch nicht im Sinne der äußeren Nachahmung, wie etwa bei Richard Strauß, sondern mehr im Sinne der orientalischen Musik, die, wie wir gesehen haben, nicht denkbar ist ohne den sinnlichen Ausdruck des Tanzes oder des Aufzuges.

Wie sehr Korngold in seiner Musik vom *Rhythmus* ausgegangen ist, sehen wir nicht nur daran, sondern auch an der freien Handhabung des Taktes, besonders in seinen Opern. Man vergleiche dazu als schlagendes Beispiel die deklamatorischen Partien der „Violanta“, die von der Takteinteilung vollkommen unabhängig sind. *Marschlieder* begegnen uns in der „Violanta“, wie *Kinderlieder* in der „Toten Stadt“: zwei weitere Merkmale der jüdischen Musik. Interessant — und nicht nur interessant! — ist auch die Tatsache, daß bereits in der „Violanta“ mehrfach die *Ganztonleiter* erscheint, in einer Zeit also, in der Korngold ganz gewiß noch nichts von ihrer brennenden Aktualität wußte. Die Ganztonleiter ist bei ihm so *elementar jüdisch* wie bei Schönberg, oder wie bei Mahler die Pentatonik und bei Bernhard Sekles die

Anklänge an das arabische Tonsystem. Hier drängt sich überall aus dem Unterbewußten Verschüttetes hervor; die Tonsprache des Juden ist eben nicht der Dreiklang, sondern einzig das, was er vom Orient her noch im Blute trägt.

„Der Ring des Polykrates“ ist bei Korngold ebenfalls kein Zufall, wie die Musik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“: vielmehr ist dieser eigenartige Humor mit seiner leisen Ironie ein *psychologisches* Merkmal, dem wir im ostjüdischen Volkslied ebenso oft begegnen wie bei Mahler, und wofür Offenbach bis jetzt der klassische Ausdruck geworden ist. Auch hier klingt überall viel *Verdrängtes* hindurch — das ist es wohl, was diese sonst allgemein-menschliche Erscheinung zu einer spezifisch jüdischen macht. Die jüdische Ironie und der jüdische Humor sind immer von einer versteckten Wehmut durchzogen, denn dahinter liegt etwas, das schreien möchte und doch nur lachen darf. Ist Korngolds Musik auch nicht so sehr von dieser seelischen Problematik beschwert, so trägt sie doch Keime im Versteckten, die ihr verdrängtes Judentum verraten.

Erich Wolfgang Korngold ist kein *dämonischer* Musiker. Aber er ist ein *Musiker*. Den Vergleich mit Mozart wird er aller Voraussicht nach nicht erfüllen, wie ja Mozart überhaupt nur ein einmaliges, unwiederholbares Ereignis war, das höchstens stellenweise erreicht werden könnte. Die Ähnlichkeit der Jugendgeschichte braucht aber darum nicht undurchgeführt bleiben. Korngold könnte für das Judentum immerhin noch eine ähnliche Bedeutung erlangen. Inzwischen hat das Judentum allerdings einige dämonische Musikernaturen hervorgebracht, so daß Korngold noch sehr um einen Preis zu ringen hätte. Aber seine Jugendlichkeit läßt uns wenigstens

hoffen. Mag er sich entwickeln wie er will: *innerhalb der Geschichte der jüdischen Musik* — so sehr sich Korngold gegen diese Einordnung in das Judentum sträuben mag — bedeutet er auf jeden Fall ein musikalisches Ereignis, an dem man heute nicht mehr einfach vorbeigehen kann.

IGNAZ MOSCHELES

Der Jude als Virtuose

I

Ignaz Moscheles steht als einer der Ersten in jener großen Reihe der *jüdischen Virtuosen*, die in Anton Rubinstein ihren bedeutendsten älteren und in Alfred Grünfeld ihren bedeutendsten neueren Namen aufzuweisen hat. Wie Rubinstein hat auch Moscheles Kompositionen hinterlassen; doch wird man bei Moscheles mehr als bei Rubinstein in erster Linie von dem *Virtuosen* sprechen müssen, trotz seiner sieben Klavierkonzerte (unter denen das g-moll heute noch gespielt wird), und trotz einiger Kammermusiken, die zu ihrer Zeit sehr viel Beifall fanden. *Moscheles ist der Typus des Virtuosen von Geblüt*. Und wenn er auch als Siebenundzwanzigjähriger sich bereits von seinen Konzertreisen in London als Musiklehrer zurückzog, so ist er doch Virtuose geblieben. Selbst der Zweiundfünfzigjährige, der von Mendelssohn an das Konservatorium nach Leipzig berufen wurde, war in erster Linie geschätzt als Repräsentant der Clementi-Cramerschen Schule — als Virtuose.

Der Fall ist *typisch*. Der Jude als Virtuose: hören wir nicht immer und überall, der Jude sei „nur“ Virtuose, er sei kein schöpferischer Musiker? Woher kommt die

zweifelloß richtige Tatsache, daß die Juden nur wenig „produktive“ Musiker hervorgebracht haben im Vergleich zu den kaum zählbaren Virtuosen? Was ist das überhaupt: ein Virtuose? Ist er lediglich ein kalter, herzlos nachspielender, technischer Könnler, der nach Effekten hascht und ein wahres Blendfeuer von Raketen entfacht, bloß um — Beifall zu finden? Ist er ein Jongleur oder ein Künstler, ein Seiltänzer oder ein Schöpfer, ein eitler Wicht oder — eine singende Seele?

Das sind Fragen, die ich mir schon seit Jahren fast unablässig stelle. So oft ich sie aber stellte, kam ich zu dem Ergebnis, daß der Virtuose durchaus *schöpferisch* sei. Ganz gewiß gibt es unschöpferische Virtuosen, Macher, Blender, aber nicht *jeder* Virtuose ist darum unschöpferisch. Man vergesse nicht, daß alle Musik mit dem Reproduzierenden steht und fällt. Eine Statue steht fest, wenn sie gemeißelt ist, ein Bild bleibt sichtbar, wenn es gemalt ist, die Kunst des Bildes bedarf keines anderen, um erlebbar zu werden, sie kann von jedem so erlebt werden, wie sie von ihrem Schöpfer entlassen wurde. Aber die Musik? Bleibt sie nicht tot in das Notenbild gebannt, wenn ihr nicht der Künstler ersteht, der sie zum Erklingen bringt? Muß Musik nicht immer wieder aufs neue zur *Erscheinung* gebracht werden, verflüchtigt sich nicht ihre Erscheinung in dem Augenblick, in dem der letzte Ton verklang? Was nützt selbst dem „Kenner“ alles Partiturenlesen? Das Notenbild mag in ihm lebendig werden, die Musik selbst kann auch er nur vernehmen, wenn sie erklingt. *Musik kann nicht abstrakt aufgenommen werden: sie muß wie alle Kunst konkret, anschaulich, sinnlich gemacht werden.* Das gilt für den „Kenner“ und erst recht für den „Laien“, der — Gott sei Dank! — keine Noten lesen kann.

Hier ist aber der Punkt, wo der reproduktive Musiker schöpferisch wird — im *Virtuosen*. Der Virtuose bringt die Musik immer wieder zur *Erscheinung*, er erlöst sie aus ihrer Abstraktion zur Anschauung, er macht sie, mit einem Wort, immer konkret. Das ist eine gewaltige Sendung. Es ist vielleicht die größte Aufgabe, die einem Künstler gestellt werden kann. Statuen, die vor Jahrtausenden geschaffen wurden, sind heute noch konkret, Musik kann immer nur konkret werden durch den konkreten Menschen. Denn sie ist ja keine Raumkunst, sondern eine Zeitkunst, die nur durch den Menschen in den Raum treten kann — um sich mit ihm auch wieder zu verflüchten.

So gesehen, gewinnt der Virtuose ein anderes Gesicht. Er ist nicht der Blender, sondern der *Schöpfer der Musik*, denn ohne ihn bliebe sie ewig unerschaffen, wenn auch nicht ungeschaffen. Weit entfernt davon, den Virtuosen über den produktiven Musiker zu stellen, muß ich doch behaupten, daß der Virtuose der wichtigere Mensch ist. Diese etwas absurd klingende Behauptung wird sofort klar werden, wenn wir beachten, wie der *Typus des Virtuosen* entstanden ist. Die primitive, die orientalische und die altitalienische Musik ist nicht von dem einen komponiert und vom anderen reproduziert: vielmehr sind hier Komponist und Virtuose eins; das heißt, es gibt hier melodische Keime, die in immer neuen Weisen auf neue Art wiedergeschöpft werden. *Die Musik des Orientalen ist nicht evolutiv — wie die abendländische —, sondern emanativ*. Der Spielmann bringt die uralten melodischen Keime zu immer neuer Entfaltung. Darin besteht sein „Schöpfertum“, und insofern ist er zugleich Schöpfer und „Virtuose“. Das gleiche finden wir bei den *alten Italienern*, von denen die Gestalt des Virtuosen im heu-

tigen Sinne ausgeht. Wenn man die verschiedensten italienischen Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts durchspielt, so hat man immer den Eindruck, als ob einer den anderen bestohlen habe. In Wirklichkeit handelt es sich aber nur um die *Emanation melodischer Keime*, die damals lebendig waren und darum bei jedem ähnlich erscheinen. Und jene alten Italiener haben ihre Kompositionen alle selbst gespielt, nur der Unterschied der Kompositionstechnik macht den Abstand zwischen dem Orientalen und ihnen aus.

II

War Ignaz *Moscheles* also ein unschöpferischer Musiker, wenn wir von seinen Kompositionen heute weniger sprechen, als von seinen hervorragenden Passagen und gebrochenen Akkorden, wenn wir die Fertigkeit seiner linken Hand mehr bewundern, als seine Etüden? Diese Frage dürfte sich nun von selbst erledigen. Etüden hat *Moscheles* komponiert als Lehrer; aber er war in erster Linie Virtuose. Es war nicht seine Aufgabe, Musik zur *Aufzeichnung*, es war seine Aufgabe, Musik zur *Erscheinung* zu bringen. Und das ist nicht die geringste der Aufgaben, sondern die schwerste. Gewiß ist das Klavierspiel eine Technik, das Komponieren eine Produktion, aber ist der technische Klavierspieler ohne weiteres ein Virtuose und der produzierende Komponist ohne weiteres ein Schöpfer? Mir scheint, das Verhältnis ist durchaus *reziprok*. Beides gibt es bei beiden. Wenn ich hier insbesondere für den Virtuosen eintrete, so tue ich es nicht auf Kosten des Komponisten. Es gilt nur den reproduzierenden Musiker vor dem allgemeinen Vorurteil in

Schutz zu nehmen — der produzierende bedarf es — leider — nicht!

Hier erledigt sich von selbst die zum Eingang erhobene Frage, woher es komme, daß die *Juden* nur wenig produktive Musiker hervorgebracht haben im Vergleich zu den kaum zählbaren Virtuosen. Der Virtuose ist zunächst keine unschöpferische Erscheinung, mit ihm steht und fällt vielmehr die Musik. (Das große Orchester ist ja nur eine große Reihe mechanisierter Virtuosen.) Wichtiger ist hier jedoch, daß diese Tatsache zu dem „*Orientalismus*“ des Juden zählt, *weil er, wie der Orientale, die Musik nicht evolutiv erlebt und gestaltet, sondern emanativ*. Der produzierende Musiker kann sich bei dem Juden kaum von dem darstellenden trennen. Der darstellende Musiker „*entfaltet*“ aber immer den melodischen Keim, er „*entwickelt*“ ihn nicht. Man kann das nur begreifen, wenn man sich klar macht, daß die *Formen* der Komposition rein entwicklungsgeschichtlich entstanden sind. Die typischste Form der entwicklungsgeschichtlichen abendländischen Musik ist die *Sonate*. In der Sonate ist ein Thema gegeben, das nun in seinen ganzen Möglichkeiten entrollt, entwickelt wird. Anders schon die *Fuge*. Die Fuge hat einen melodischen Urkeim, der in immer neuen Ausstrahlungen in die Erscheinung fließt. Mit anderen Worten: *Die Sonate ist evolutiv, die Fuge ist emanativ*. Wir werden bei einer anderen Gelegenheit erfahren, wie sehr sich das Wesen der Fuge, des Kontrapunkts überhaupt, mit der primitiven und orientalischen Musik berührt. Gewiß zählt die Fuge auch zu den *Formen* der abendländischen Musik, doch ist sie hier nur als Beispiel der Wesenhaftigkeit gemeint, nicht als Form.

Der jüdische Virtuose, wie er im Abendland aufge-

treten ist und wozu Moscheles als einer der Hauptrepräsentanten zählt, hat natürlich nicht mehr, wie etwa der *antike jüdische Tempelvirtuose*, melodische Urgebilde zur immer neuen schöpferischen Ausstrahlung zu bringen, die Formen sind ihm vielmehr gegeben, das Notenbild ist ihm vorgezeichnet, und es ist nur noch seine Aufgabe, es zum Erklingen zu bringen. Nur irgendwo erkennen wir noch die orientalische Art der musikalischen Emanation: in den immer neuen *Bearbeitungen* der Synagogalmusik und des ostjüdischen Liedes. Diese Bearbeitungen suchen den melodischen Gedanken immer aufs neue auszudeuten, ihn nicht zu entwickeln, sondern zu entfalten. Man betrachte das nicht als unschöpferische Äußerung der Musikalität, vielmehr nur als die gleiche Art, mit der der *orientalische Spielmann* den aus Urzeiten gegebenen *melodischen Gedanken* ausdeutet. Wir dürfen gerade dieser Eigenart wegen, die der Jude mit dem *Orientalen* gemein hat, überzeugt sein, daß alle synagogalen Gesänge — soweit sie nicht offensichtlich Vermengungen mit Opernarien und dergleichen sind — auf uralte Zeiten zurückgehen.

Damit ist die Bedeutung des Virtuosen im allgemeinen und für das Judentum im besonderen klar. Der Virtuose ist zweifellos eine *sinnliche* Erscheinung und seine darstellerische Rolle artet gerne in Komödiantentum aus. Aber dieser *Sensualismus* verletzt durchaus nicht die Autonomie der Musik. Wagners Einheitsbegriff von Darstellung und Musik ist *primär szenisch*, die Musik nur *Dienerin der Darstellung*. Wagner ist Mimomane, die Musik ist aus dem Schauspielerischen heraus konzipiert. Anders der Virtuose (der bezeichnend genug niemals Wagnerische Musik spielt!). Der Virtuose versinnlicht lediglich die vollkommen entgegengesetzt konzipierte

Musik. Bei ihm ist das Optische Folge des Akustischen, bei Wagner das Akustische Folge des Optischen. Der Virtuose bringt die Musik zur Darstellung, Wagner die Darstellung in Musik. Es ist Wagners vollkommene Umstellung des Primären (darum auch Wort-Ton-Drama, statt Ton-Wort-Drama), die zu dieser Verwaschenheit der Begriffe geführt hat. Das *Schauspielerische* am Virtuosen ist bedingt aus seiner Position: *er übermittelt die Musik der Welt der Erscheinung.* Dies kann er nur, indem er selbst zur sinnlichen Erscheinung dessen wird, was er ausspricht. *Das Hörbare wird in ihm zugleich sichtbar: darum ist er zugleich Darsteller.* Die Musik selbst — und das ist das wichtigste! — ist deshalb durchaus nicht optisch, wie bei Wagner und dem musikalischen Impressionismus. Sie bleibt, was sie immer war und immer sein soll: *absolute Musik.* Sie malt nicht, sondern sie singt; sie beschreibt nicht, sondern sie erklingt.

Niemand weiß besser diese beiden Welten auseinanderzuhalten, als der, der in beiden so stark verwurzelt ist: der *Virtuose.*

DIE WIEDERHERSTELLBARKEIT DER ALT- HEBRÄISCHEN VOKALMUSIK

I

Im „Figaro“ war die aufsehenerregende Nachricht zu lesen, daß Raoul Ginsburg, ein jüdisch-russischer Musiker, nach jahrelangem Bemühen die Originalmelodie zu Salomos „*Hohem Lied*“ entdeckt habe. Ginsburg habe einmal den Kantor der Synagoge zu Kowno die seltsame Melodie singen hören und sei sofort davon erfaßt worden. Seine Untersuchungen haben ihm dann gezeigt, daß

die Synagoge zu Kowno eine Bibelhandschrift besitze, die über dreitausend Jahre alt sei, also aus der Zeit des Königs Salomo selbst stamme. Eifrige Studien und Versuche haben ihn schließlich darauf gebracht, aus den Vokalzeichen der hebräischen Schrift nicht nur die Melodie zu *rekonstruieren*, sondern auch ein Tonsystem, das dem der Griechen und Römer durchaus entspreche.

Die Melodie selbst ist noch nicht bekanntgegeben. Daß sie ganz gewiß eigenartig ist, beweist die Tatsache, daß sie in der selben Synagoge schon vor Jahren sowohl Rimsky-Korsakow als auch Mussorgsky aufgefallen ist, und daß Rimsky-Korsakow eines der Motive zu einem hindostanischen Gesang in seiner „Sadko“ verwendet hat. Über das von Ginsburg entdeckte Tonsystem läßt sich der „Figaro“ wenigstens mit einigen Andeutungen aus:

Die Skala setzt sich gleich unserer diatonischen Leiter aus sieben Tönen zusammen, hat aber nur drei Kreuze für sol, la und do. Vermutlich läßt sich daraus also auch die *Ganztonleiter* herstellen, die Schönberg in seiner „Harmonielehre“ behandelt (c, d, e, fis, gis, b, c). Die halben Töne werden durch Punkte über den Zeilen ausgedrückt. Den Takt geben gewisse vertikale Striche an. Es gibt nur zwei Taktarten: den Zweiviertel- und den Dreivierteltakt.

Wir brauchen uns nicht weiter dabei aufzuhalten, daß, nach Meinung der Wissenschaft, das „*Hohe Lied*“ erst entstanden ist, als Salomo schon lange tot war, und daß die heute gebräuchlichen *Vokalzeichen* erstmalig in den Jahren 700 nach Christus von den Massoreten in Tiberias angewandt wurden, daß also beide Voraussetzungen Ginsburgs höchst fragwürdig sind, ganz abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit des hohen

Alters der Kownoer Bibelhandschrift. Der Glaube daran stammt aus der gewiß noch unverbildeten *mythischen* Kraft des ostjüdischen Volkes, und wir haben kein Recht, mit unserem Verstand den Glauben an die legendäre Herkunft zu zerfasern.

Wohl ein Recht haben wir zu der, durch den Fund wieder akut gewordenen, Untersuchung über Möglichkeit oder Unmöglichkeit solcher *Rekonstruktionen* von Melodien und Tonsystemen. Etwas muß offenbar daran sein, sonst könnten nicht dauernd Rekonstruktionen versucht und Tonskalen aufgestellt werden. Ein Volk, das eine ausgesprochen *musikalische Kultur* in der Antike hervorgebracht hat, kann nicht einfach ohne Notation ausgekommen sein. Innerhalb der *vokalen Musik* mag es unter Umständen möglich gewesen sein, da wir aus der Bibel wissen, daß es ganze *Sängerfamilien* gab, die ihren Stand vererbten. Die Instrumentalmusik bleibt in ein völlig unauffhellbares Dunkel gehüllt. Selbst wenn, und gerade wenn man annimmt, daß sie lediglich *Begleitmusik*, und keine führende künstlerische Macht war, muß man sich fragen, wie sie ohne Tonsystem auskommen konnte. Denn dann wären die Instrumente ja auf ein gegenseitiges *harmonisches* Verhältnis angewiesen gewesen, was ohne Tonsystem und eine darauf gegründete Notation einfach unmöglich ist. Näher liegt die Annahme einer ganz *primitiven Polyphonie* und demgemäß einer *linearen* Behandlung des Instruments, allerdings in einem *Mischverhältnis* mit der Vokalmusik, wie es uns speziell die Tempelmusik unter David und Salomo zeigt.

Eine glänzende Schilderung des vokalen und instrumentalen Mischverhältnisses und der linearen, nicht harmonischen Behandlung des Instrumentes gibt uns die

biblische „*Chronik*“ bei ihrer Darstellung der Abholung der Bundeslade. Chananja war der Vorsänger, der die Melodie intonierte; die Harfner nahmen die Melodie auf und spielten sie nach, die Psalterspieler fielen ein und wiederholten sie noch einmal, die Trompeter hatten den besonderen Auftrag, während der Pausen des Levitengesanges einzufallen, während Heman, Asaph und Jeduthun jeweils in rhythmischen Abständen mit dem Zymbal den Takt zu geben und durchzuhalten hatten; Chöre folgten und sangen die Melodie. David aber ging der Bundeslade ekstatisch tanzend voraus, Lieder und Harfenklänge improvisierend.

Der Aufbau ist durchaus kunstvoll zu nennen, beweist jedoch gerade in seiner künstlerischen Struktur, daß diese Musik nicht so einfach war, um ganz und gar ohne Bindung an ein gewisses „*Tonsystem*“ auszukommen. Wichtig ist dabei die vollkommen *lineare* Behandlung der Stimmen und Instrumente. Sie zeigt, daß der *antike Jude* schon einen viel stärkeren Sinn für Rhythmik und Melodik hatte, als für rein gesetzmäßige Harmonie.

Die Frage der *Instrumentalmusik* wird wohl erst gelöst werden, wenn die Lösung der instrumentalen *Symbolik* gelungen ist, das heißt, wenn die Zusammenhänge aller Instrumentalmusik mit der Vokalmusik entdeckt sind. Vorläufig empfinden wir das musikalische Instrument als von der menschlichen Stimme noch isoliert und deshalb müssen auch diese Untersuchungen auf die Rekonstruktion der Vokalmusik beschränkt bleiben.

II

Die Vermutungen über jüdische *Tonsysteme* liegen weit zurück und reichen bis in unsere Gegenwart. Cle-

mens von Alexandrien bezeichnet die hebräischen Gesänge als zur dorischen Tonart gehörig; insofern wären die Grundlagen der Kirchentonarten (die mit dem dorischen Tetrachord: d, e, f, g beginnen) in ihnen bereits vorhanden. Daß Clemens hier ganz *im Banne der kirchlichen Anschauung* steht, braucht wohl kaum besonders hervorgehoben zu werden. Das dorische Tetrachord ist eines der vier Tetrachorde, die später zu den vier authentischen und vier plagalen Oktavgattungen der Kirchentonarten geführt haben. Es liegt kein Grund vor anzunehmen, daß die hebräischen Gesänge schon in der dorischen Tonart komponiert seien. Clemens bringt diese Vermutung mit dem angeblich spondeischen Charakter der jüdischen Poesie in Zusammenhang, womit er den feierlichen Schritt meint, und tatsächlich ist die dorische Tonart mit ihrem starken, *männlichen*, entschlossenen, ganz auf Maß gerichteten Charakter spondeisch, während die später hinzugekommene jonische Tonart c—c, die im Verein mit der noch weicheren äolischen a—a zu unserem C-dur- und A-moll-System geführt hat, viel unmännlicher und viel unbestimmter ist. Aber da der Charakter der *hebräischen Poesie* nicht spondeisch, sondern ganz und gar *anapästisch* ist — wie wir später sehen werden —, so liegt erst recht kein Grund vor, mit Clemens die dorische Tonart gelten zu lassen.

Weiterhin bemerkenswert ist die Vermutung *Geberts*, wonach aus der Bemerkung „*super octavam*“ zum 6. (und 12.) Psalm auf den Besitz der diatonischen Skala geschlossen werden könne. Der Erklärer Aben Esra hatte auf eine Melodie von acht Tönen geschlossen, während Rabbi *Salomon Jarchi* vermutete, daß sich die Bemerkung auf die Begleitung eines Oktochords, eines achtsaitigen Instruments, beziehe. Wer hat hier recht? Ver-

mutlich Rabbi Salomon Jarchi. Die Bemerkung „*super octavam*“ stammt aus der *Vulgata*, während schon Luther aus der *Septuaginta* übersetzte: „vorzusingen auf acht Saiten“. Der Schluß auf die diatonische Skala ist ebenso unsinnig wie der auf eine Melodie von acht Tönen. Ob die Juden ein achtsaitiges Instrument besaßen, ist heute nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Die Harfe (Kinnor), mit der die Psalmen begleitet worden sein sollen, hatte nach zuverlässigen Abbildungen zehn Saiten, ebenso das Psalterion (Nebel), das noch in Frage kommen kann. Verglich doch der heilige Hieronymus die viereckige Form des Instruments mit den vier Evangelien und seine zehn Saiten mit den zehn Geboten. Möglich ist die Form der Magadis, die wahrscheinlich aus acht Saiten bestand, oder irgendeine Form der Cithara oder der Laute. Immerhin liegt der Schluß auf das *Instrument* näher als der Schluß auf die *Oktave*.

Die Annahme der *Oktave* wurde auch bekräftigt durch die Abstufung der *Alamoth* mit den *Scheminith*, der Jungfrauenstimmen mit den eine Oktave tieferen Männerstimmen. Diese Anordnung scheint allerdings sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich zu haben, denn dadurch war ja nur die Melodie in der anderen Oktave zu verdoppeln. Aber da erhebt sich überhaupt die Frage nach dem *Wesen der Oktave*.

Die Oktave stellt eine *apodiktische Grenze* dar in der Wiederkehr der bestimmten Intervalle. Aber nicht als Oktave, sondern als reines *Spannungsverhältnis*, das sich innerhalb ihrer Grenzen beliebig vervielfachen oder vereinfachen läßt. Tatsache ist, daß alle bis jetzt entstandenen Tonskalen innerhalb einer Oktavspannung sich erschöpft haben, und daß die nächste Oktavspannung schon eine Wiederholung in einer nächsthöheren Schicht

darstellt. Es scheint also *Tonsphären*, Tonkreise zu geben, die sich unter- und übereinander schichten; eine rein *lineare Kontinuität* von unten nach oben ist nicht möglich. Insofern sind unsere Dur- und Moll-Tonarten durch die Verwendung des Quinten- und Quartenzirkels entstanden.

Die Oktave stellt also als *Spannungsverhältnis* die beiden nicht nur physikalisch-akustisch fixierten Grenzpole dar, sondern vor allem die *metaphysisch* überhaupt möglichen. Innerhalb ihrer gibt es wieder Verhältnisse, die weit oder eng gespannt werden können: nur wenn sie über die *Grenzen der Oktave* hinausgehen, vollzieht sich die Rekapitulation. Die chinesische Pentatonik erstreckt sich über die Oktave mit Ausschluß der Halbtöne, die in unserer diatonischen Skala enthalten sind. Ihre Grundskala: f, g, a, c, d greift zwar über unsere C-dur-Skala hinaus, aber der Kreis ist ganz genau die Spannung einer Oktave.

So ist es mit allen anderen Tonskalen. Die primitive Ganztonleiter hat sechs Ganztöne, dadurch, daß sie drei Halbtöne unserer chromatischen Skala hereinbezieht und die Halbtöne der diatonischen Skala ausschließt: ihre beiden Grenzpole stellt aber die Oktave dar. Entsprechend ist es mit den Kirchentonarten, genau so wie mit aller Chromatik, Bichromatik und Polychromie. Busoni hat innerhalb der Oktave 113 Töne ausgerechnet, aber eben innerhalb der Oktave.

Das Problem liegt also für diese Zusammenhänge von selbst so: eine *jüdische Musik* kann sich — offenbar aus tiefen metaphysischen Gründen — dem Spannungsverhältnis der Oktave nie entzogen haben. *Die Oktave stellt die höchstmögliche Grenze aller Tonkreise dar, frei ist nur jeweils das in ihr mögliche Verhältnis der Intervalle.*

Alles was den Grenzfall der Oktave übersteigt, ist Wiederholung. Die jüdische Musik wird innerhalb der Oktave keine feste Tonart gehabt haben, aber die Oktavenstufung selbst konnte auch sie nicht umgehen.

Fragwürdig ist dabei natürlich der *Begriff der Oktave*. Oktave bedeutet acht Töne, aber schon mit der Hereinbeziehung der *Chromatik* war der wörtliche Sinn dieses Begriffes aufgehoben. Heute ist er dies um so mehr, da wir sowohl Ganztöne wie Vierteltöne (von den Drittel- und Sechsteltönen Busonis ganz abgesehen) in Erwägung zu ziehen haben. Der Begriff Oktave kann also, besonders für die Untersuchungen der jüdischen Musik, nur die Bedeutung einer *Spannungsgrenze* haben, niemals die einer achtstufigen Skala.

Insofern löst sich die Frage nach der Oktave, die insbesondere bei der vorhin erwähnten Stufung der beiden Chöre sehr schwierig geworden war. *Oktave ist nicht Tonleiter, sondern Tongrenze*. Jede Musik, die wir bis jetzt kennen, und vermutlich jede, die in Zukunft möglich sein wird, kann sich wohl der *Tonleiter*, aber niemals der *Tongrenze* entzogen haben und entziehen. So sehr bei der jüdischen Musik die Annahme von bestimmten Tonskalen (seit Clemens von Alexandrien bis zu Joseph Singer) zurückzuweisen ist, so sehr ist doch der Begriff der Oktave als Tongrenze aufrecht zu erhalten, jedenfalls so lange, bis man dafür vielleicht einmal einen anderen Begriff prägen wird.

III

Nachdem wir also die Frage nach dem Tonsystem grundsätzlich dahin gelöst haben, daß irgendeine Bindung bestanden haben müsse, besonders auch im Hin-

blick auf die nicht wenig umfangreiche Instrumentalmusik, andererseits aber doch den Anspruch einer ganz bestimmten Tonskala zurückweisen mußten, begeben wir uns auf das viel schwierigere Gebiet der *Rekonstruktionen* von Melodien.

Zunächst die Frage: Liegen Sprache und Musik so weit auseinander? Ursprünglich ganz gewiß nicht. In der Sprache sind vollkommen akustische und rhythmische Elemente am Werk, die bei der Musik die gleiche Rolle spielen. *Tonsprache* und *Wortsprache* sind ursprünglich so unmittelbar *eins*, daß ich im Nachstehenden versuchen werde, die *parallele Entwicklung* der beiden Sprachen im allgemeinen und nachher bei den semitischen Sprachen und bei der hebräischen Sprache im besonderen zu zeigen. Es wird sich daraus erweisen, wieviel aus dem *Sprachsystem* unmittelbar für das *Tonsystem*, bzw. für die Musik als solche entnommen werden kann, ohne daß die Grenzen des Konstruktiven überschritten werden.

Alle Musik beginnt mit dem *Schall*. Alle Sprache beginnt mit dem *Laut*. Schall und Laut stellen die noch ungeschiedenen Elemente der beiden Ausdrucksarten dar. Wie die Lautsprache zunächst aus Geräuschlauten, aus Lippenlauten, Zahnlauten, Gaumenlauten usw. hervorgeht, so ist der Schall in der Musik reiner Geräuschlaut, hervorgerufen durch die Stimme oder durch das Instrument.

Der *Schall* teilt sich in der Musik in *Klang* und *Ton*. Der *Laut* wird in der Sprache zu *Konsonant* und *Vokal*. Der Klang ist nicht meßbar und hat keine Plastizität, der Ton hingegen ist auf der Höhe gleichbleibend, meßbar, von den Klängen unterscheidbar. *Klangfarbe* und *Tonalität* stehen sich in Melodik und Harmonik gegenüber. In der Sprache ist das gleiche Verhältnis bei *Konsonant*

und *Vokal*. Der Konsonant ist Mitlaut, hat keine deutlich scheidbare Grenzen, der Vokal ist sonantisch, steht als isoliertes Gebilde da und wirkt plastisch.

Das sind die Elemente der *Phänomenalität*. Beider Urphänomen ist der *Rhythmus*. Der Rhythmus der Musik besteht aus *Tempo* und *Takt*, der Rhythmus der Sprache aus *Akzent* und *Quantität*. Tempo und Akzent geben dem Klang oder der Silbe Ausdruck, Schwäche oder Stärke, *Seele*; Takt und Quantität geben ihnen Maß, Länge oder Kürze, *Geist*. Tempo und Akzent sind *Zeit als Erlebnis*, als Richtung; Takt und Quantität sind *Zeit als Bewegung*, als Nacheinander.

In der Musik entsteht die *Tonart*, in der Sprache entsteht die *Versart*. So mögen die griechischen Versarten mit den Tetrachorden übereinstimmen, Dur und Moll mit unseren späteren deutschen Strophen. *Diatonik* und *Chromatik* sind in der Sprache Stammsilben und Konsonanzen. Ganzton und Halbton (Drittel, Viertel, Sechstel) sind wieder *Vokal* und *Konsonant*.

Es sind dies nur Andeutungen. Sie lassen sich aber beliebig weiter verfolgen und parallelisieren. Wer die Übereinstimmung zwischen Musik und Sprache leugnet, hat keinen tieferen Sinn für alle Musikalität — noch weniger für alle Sprache. Alle Sprache — von der primitiven bis zu der Sprache der Hochkultur — ist ursprünglich „gehoben“, erst die beginnende *Zivilisation* drückt sie herab, nimmt ihr die Musikalität. Die hebräische Sprache hat keine zivilisatorischen Ausdrücke, wie wir nachher sehen werden — also hat sie Musikalität. Sie wird mit Versfüßen und Versen wenig Ähnlichkeit haben, so wie ihre Musikalität wenig Ähnlichkeit hat mit Ton-systemen, — darum ist sie doch im höchsten Sinne dichterisch, weil ihre rhythmischen Gesetze immanent sind,

wie auch alle jüdische Musik im höchsten Sinne Musik ist, weil sie ihren eigenen unfaßbaren Rhythmus hat.

Mit dem *tongeborenen Wort* hat sich Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie“, sowie der jüdische Dichter Alfred Mombert beschäftigt. Momberts Dichtungen sind reinste Klangvisionen: er hat in deutscher Sprache *hebräisch* gedichtet. Wer das nicht fühlt — der kann es nicht erjagen.

Sprache ist immer und unbedingt *musikgeboren*. Hier mehr, dort weniger, aber nirgends geschieht ihre Geburt ohne Musik. Eine althochdeutsche Sprache ist innige musikalische Glut, ein Feuer, das an sich selbst verbrennen möchte. Mit dem Frühneuhochdeutschen nimmt die Musikalität zusehends ab. Luthers Bibelübersetzung macht noch einmal den gigantischen Versuch, blassen Silben den dämonischen Drang zum Ewigen zu geben — es ist nicht mißlungen, denn das Werk selbst war Musik. Goethe, Heine und Nietzsche sind nur drei Stationen. Pragmatik hat den Klang der Sprache in den Staub der Zivilisation gezogen. Das Ende der Musik in Europas Sprachen war auch Europas Ende.

IV

Die *ursemitische Lautlehre* besaß siebenundzwanzig konsonantische Geräusch- und Sonorlaute und nur die beiden vollkommen konsonantischen Vokale *u* und *i*. Sie besaß also *keine Vokale*. Erst später entwickelten sich aus diesen konsonantischen Vokalen die drei offenen Kürzen *a*, *i*, *u* und die Längen \bar{a} , \bar{i} , \bar{u} . Wichtig ist dabei, daß diese Vokale selbst immer von den sie umgebenden Konsonanten bestimmt blieben, daß sie nie eine eigentlich *plastische, isolierte Existenz* hatten. In der Lautverbin-

dungslehre tritt dann durch den expiratorischen Wortakzent entweder eine vielfache Elimination der Vokale ein, oder sie werden zu vollkommenen Murmelvokalen reduziert.

Diese Tatsachen sind von großer Tragweite. Daß sich alle Lautlehre von *konsonantischen Geräuschlauten*, von Lippenlauten, Zahnlauten, Gaumenlauten, Kehllauten usw. zu Vokalen entwickelt, ist allgemein bekannt und an sich keine besondere Erscheinung. Entscheidend ist dabei die Unmöglichkeit der *vokalen Emanzipation*, schon in der ursemitischen Sprache, und die vielfache Elimination oder Reduktion zu sekundären Murmelvokalen, speziell im Hebräischen und Aramäischen.

Die Entwicklung der *Schrift* geht damit Hand in Hand. Das gemeinsame Alphabet der Westsemiten bestand aus zweiundzwanzig Buchstaben, die nur aus *Konsonanten* zusammengesetzt waren, einschließlich der schon erwähnten konsonantischen Vokale *u* und *i*. Die Schrift empfand es nicht als erforderlich, *Vokale* darzustellen, weil ihr der Sinn dafür aus immanenten Gesetzen abging. Die Erfindung der Vokalzeichen zeigt wohl die Notwendigkeit der *Vokalisation* (wie alles Schöpferische zur Phänomenalität drängt, ohne daß das Schöpferische die Phänomenalität selbst wäre!); aber daß es *Zeichen* sind und keine *Buchstaben*, beweist die Empfindung des Zusammenhangs. Der Vokal kann im Semitischen keine isolierte, fest umrissene Funktion haben; die Nuance seines Klanges wird durch den Konsonant bestimmt.

Für die *hebräische Sprache* im engeren Sinne hat das Vorstehende nur verstärkte Geltung, wie wir ja allgemein wissen. Die Zeichen für die konsonantischen Vokale *u* und *i* wurden später auch für die langen Vokale \bar{u} — \bar{o} , \bar{i} — \bar{e} verwendet, während es ursprünglich wahrschein-

lich überhaupt nicht üblich war, Vokale anzudeuten. Die konsonantische Funktion gaben die beiden Halbvokale erst auf, nachdem die fallenden Diphthonge *au* und *ai* kontrahiert waren. Die hebräische Sprache, wie die hebräische Schrift, kennen also *starr fixierte Vokale ebensowenig, wie das Ursemitische*. Bei beiden ist der Vokal durchaus im Abhängigkeitsverhältnis zu den umgebenden Konsonanten und entbehrt daher der festumrissenen *Plastizität*.

Zwei wichtige Momente für unsere Zusammenhänge sind: die *Unberührbarkeit zweier Vokale* und die *Assimilation von Vokalen an Konsonanten*, besonders im Hebräischen. Zwei Vokale sind stets kontrahiert, wenn der erste Vokal schon zum Murmelvokal reduziert wurde. Der Gleitlaut *ǎ*, der sich beim Übergang von den langen Vokalen *u, i, e, o* zu den mit stark konträrer Artikulation gesprochenen Laryngalen bildet, hat niemals Silben- oder Vokalwert, sondern höchstens den eines *Diphthongs*. Beides beweist ebenfalls deutlich die vollkommene Abhängigkeit des Vokals von der konsonantischen Umgebung und damit die vollkommene Irrationalität aller Vokalisation.

Aber auch in der *Sprache* selbst tritt uns dieser starke Gegensatz in seiner Überbetonung entgegen. Die hebräische Sprache ist reich an *Substantiven* und sehr arm an *Verben*. Man hat das Substantivum das *Raumwort* genannt im Gegensatz zum Verbum als *Zeitwort*. Aber hier liegt eine tiefe Verwechslung des Sinnes vor. Alles Substanzielle hat reinen Zeitwert als wesenhaftes Sein im Gegensatz zu dem nur für räumliche Vergangenheit oder Gegenwart geltenden Verbum. Kein Volk der Welt hat einen so starken Zeitsinn für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wie das jüdische; *aber das sind für dieses*

Volk keine zeitlichen Relativitäten, sondern zeitliche Absoluta. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verdichten sich zu Schöpfung, Offenbarung und Erlösung; ganz andere Dimensionen steigen vor uns auf, Zeit wird Ewigkeit, nicht Raum.

Das Substantivum ist nicht Raumwort, sondern *Ewigkeitswort*. Das begründet seine zeitliche Dimension. Der magische Mensch, der nur in *Substanzen* denkt, denkt darum nicht in Räumlichkeiten: *Spinoza ist der Typus des ganz auf Ewigkeit gerichteten Denkers*. Das Verbum hingegen schafft Breite, schafft Epik, schafft Plastizität, schafft räumliches Denken und Leben. Alle Zivilisation bedarf vorzüglich des Verbums. Alle Kultur vermag mit dem Substantivum auszukommen. Die antiken Juden hatten keine Zivilisation — folglich hatten sie keine verbale Sprache. Sie hatten eine Kultur, eine religiöse, eine *musikalische Kultur* — folglich hatten sie eine substantivische Sprache. Konsonant und Vokal begegnen uns hier wieder als Substantivum und Verbum.

Mit dieser einseitigen Entwicklung des Substantivums hat das Judentum seiner Sprache den *Rhythmus des Kolossalen* gegeben. Substantive schäumen übereinander wie Katarakte: sie sind nur zeitlich, dynamisch, wenngleich sie als *Bilder* dem Raume entnommen sein mögen. Der Begriff der Zeit ist eben durchaus nicht nur als das Nacheinander aufzufassen, sondern vor allen Dingen als Ausdruck, als *Tempo*, als Emotion, als Seele. Die *Zeit als Nacheinander* untersteht dem Maß, dem Takt, dem Raum. Sie bedarf des Verbums, des Zeit-Raum-Wortes. Die *Zeit als Tempo*, als Ausdruck, als Ekstase bedarf der Überfülle von Substantiven, wie sie in der Bibel rauscht.

Die hebräische Sprache hat aber auch einen spezifischen *Takt*, der jedoch nicht aus der rein quantifizieren-

den Abmessung erfolgt, sondern vor allen Dingen aus der *akzentuierenden* — insofern ist er gespeist aus dem Tempo der Seele. Der Wortakzent ist expiratorisch, und außerdem gibt es noch einen Satzakzent, der die Betonung der einzelnen Wörter im Satze besonders nuanciert. Der Imperativ hat im Hebräischen ein Allegro, die erzählenden Formen und die Nomina haben ein Lento — ein deutliches Zeichen, daß der Takt aus dem Tempo erfolgt und nicht umgekehrt.

Den eigentlich spezifischen *Takt* des hebräischen Verses und im weiteren Sinne der hebräischen Sprache hat man schon lange als *anapästisch* erkannt. Clemens schloß, wie schon erwähnt, auf einen spondeischen Takt, doch ist diese Annahme bei ihm nicht aus der Kenntnis der hebräischen Sprachgesetze erfolgt, sondern aus der konstruktiven Vermutung eines feierlichen Schritts. Sprachuntersuchungen haben das Gefühl bestätigt: daß der Taktschritt des Juden eher *leidenschaftlich* und energisch war und daß vor allen Dingen die Sprache selbst durch die geringe Vokalität unmöglich zwei Längen hintereinander haben kann.

Ich glaube allerdings, daß man den *anapästischen Charakter* der hebräischen Sprache in erster Linie aus dem Übergewicht der Konsonanten feststellen muß. Der Akzent verschob sich im Hebräischen und Aramäischen fast immer auf die letzte Silbe. Dort war der *Vokal*. Die vorhergehenden Silben waren nur schwach vokalisierte Präfixe, die keinen Silbenwert hatten. Der Vokal am Ende ist gleichsam die *Helle*, die immer wieder vorher aus dem Dunkel hervorgerufen werden muß. Dazu kommt das nicht selten erscheinende trybakchische Versmaß, so daß der Stoß ins Helle oft noch gepreßter und leidenschaftlicher zum Ausdruck kommt.

Dabei ist aber zu beachten, daß auch diese Fixation des anapästischen Charakters als willkürlich erscheint, wenn man etwa darunter ein *gesetzmäßig durchgeführtes Versmaß* verstehen wollte. Die hebräische Sprache ist nicht anapästisch, weil sie etwa in dieses Versmaß gepreßt wurde, wie die deutsche Sprache von Platen, sondern ihr eigentlichster und tiefster Grund ist die *konsonantische Sprache*, die alle Vokalität nur als Mittel benutzt, die gleichsam wie ein Mutterschoß nur selten das Kind dem Licht des Tages übergibt.

Damit sind die Vorfragen beantwortet, und wir können nun zu der Frage der *Wiederherstellbarkeit* der hebräischen Vokalmusik übergehen.

V

Unter den vielen Rekonstruktionsversuchen erscheint uns immer noch Leop. A. F. *Arends'*: „Über den Sprechgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der alt-hebräischen Vokalmusik“ als der wichtigste. Arends erweitert zunächst die reine Akzenthypothese, wie sie etwa in Leopold *Haupts'*: „Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Akzenten entzifferten Singweisen“ zum Ausdruck kommt. Er bezieht die Konsonanten, Vokal- und Lesezeichen mit ein und hat damit zunächst einen viel breiteren Boden. Zudem ist es ganz klar, daß auch der Buchstabe eine spezifische Klangbedeutung repräsentiert, nicht bloß der Akzent. Der Akzent ist ein vollkommen rhythmisches Mittel, während der Buchstabe, je nach seiner Beschaffenheit, ein unterscheidbares Klangphänomen darstellt.

Der Konsonant repräsentiert die Grundlage des Sprechgesanges. Der Sprechgesang hat lediglich *Klangfarbe*,

nicht Tonalität. Die Tonalität entsteht erst durch den Vokal. Da die hebräische Sprache aus Konsonanten besteht, Vokalität niemals Selbstzweck ist, ist ihr auch die Tonalität nicht primär; vielmehr entsteht sie immer nur dort, wo die Vokalisierung stattfindet. Der Konsonant hat in der hebräischen Sprache vollständig die Funktion der *Klangfärbung*. Ein Dentallaut hat eine andere *Färbung* als ein Labiallaut, ein Palatal eine andere als ein Spirant usw. Der Vokal hingegen hat nicht die Funktion der Klangfarbe in der Sprache, sondern die der *Tonhöhe*. Das \bar{u} hat eine andere Tonhöhe als das \bar{o} , das \bar{i} eine andere als das \bar{e} usw. Es ist also prinzipiell keine Frage, daß die Buchstaben für unsere Untersuchungen ebenso sehr in Betracht kommen, wie die Zeichen und Akzente. *Der Konsonant bestimmt die Melodie, der Vokal die Harmonie, der Akzent den Rhythmus.*

Die Hypothese Arends' ist also unter diesen Gesichtspunkten durchaus nicht von der Hand zu weisen. Nun kommt aber noch etwas anderes hinzu: die Weisen, die er uns in den Musikbeilagen seines Buches zeigt, haben — im allgemeinen — etwas durchaus *Glaubwürdiges* für sich. Die von ihm aufgestellten Tonsprünge, die Sprünge zur Oktave, die vorwiegenden Quintenschritte, das Ausruhen auf der Septime, die Nonensätze — sie und noch vieles andere sind so sehr *Merkmale des jüdischen Charakters*, daß man gar nicht an seiner im Grunde richtigen Divination zweifeln kann, die nur durch die Starrheit einer prinzipiellen Fixation in ihrer Geltung eingeschränkt wird.

Dabei unterstützt uns eine doppelte Tatsache: Tempelweisen, deren Authentizität bis auf die — genau unterscheidbare — spätere Wandlung und etwaige Bearbeitung nicht bestritten werden kann — tragen ähnliche

Merkmale im Tonschritt und vor allen Dingen in der *Sprunghaftigkeit*. So gibt es Melodien, bei denen das Wort A-dau-noi regelmäßig den Sprung einer Oktave ausmacht. Andererseits ist aber das Sprunghafte im jüdischen Charakter *psychologisch* so klar ersichtlich, daß ein Rückschluß auf die Musik — die ja immer primärster Ausdruck des Charakters ist — wohl als erlaubt erscheint.

Es ist dabei ganz falsch zu meinen, eine Tempelmusik müsse notwendig „gemessen“ sein, wie schon Clemens irrtümlich schloß. Der mit Gott verbundene ekstatische Mensch achtet nicht auf das Gleichmaß, sondern es drängt ihn viel mehr zur Entladung seiner Besessenheit, seines Rausches. Dies spricht für den *urtümlich dionysischen Charakter* des Judentums, den ihm seine eigenen mythenfeindlichen Söhne genau so wie böswillige Antisemiten gegen einen rationalistischen vertauschen wollen.

Das Judentum als das vollkommen *unapollinische* Volk ist notwendig das vollkommen *dionysische*. Der dionysische Mensch ist aber gerade der irrationalistischste, nicht Maß setzende Mensch, der alles Starre auflöst und zur Entladung treibt. In dieser *Emotionalität* liegt die Wurzel jenes Sprunghaften des jüdischen Charakters, jenes Anapästischen der jüdischen Sprache, jener Unge-messenheit der jüdischen Musik.

Eine andere, sowohl für die Klangfarbe, als auch für die seltsamen Intervalle wesentliche Tatsache kommt uns noch zu Hilfe: das Phänomen *Arnold Schönberg*. So entfernt die althebräische Tempelmusik von der Musik Schönbergs zu sein scheint: sie haben beide eine so ungeheure Identität, daß ich hier unmöglich die Zusammenhänge umgehen kann.

Schönberg war wohl der erste, der nicht nur in Klangfarben komponierte, sondern auch theoretisch die *Klang-*

farbe über die *Tonalität* stellte. Die Klangfarbe ist ihm die Urmutter aller Musik, die Tonalität nur ein untergeordnetes Glied innerhalb der „zweiten Dimension“, wie er sagt: „Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klang-(Ton-)höhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon die Klang-(Ton-)höhe.“

Haben wir hier nicht die parallele Erscheinung zur hebräischen Sprache, die den *Vokal* (Ton) nur als dienendes Glied im großen Mutterorganismus der *Konsonanten* (Klänge) auffaßt? Haben wir hier nicht ein Pendant zur hebräischen Musik, die in erster Linie aus ihrer Klanglichkeit begriffen werden muß und nicht aus ihrer Tonalität? Schönberg bezeichnet die Klangfarbe richtig als „*zweite Dimension*“ des Klangphänomens: die erste Dimension ist die *Stärke* (Schall), die zweite Dimension ist die *Farbe* (Klang), die dritte Dimension ist die *Höhe* (Ton). Der Ton ist Perspektive, dritte Dimension; der Klang ist zweidimensional, was seine Vierdimensionalität, seine Unendlichkeit ausdrückt, wie die moderne Flächenmalerei.

Ein zweiter Zusammenhang erhellt aus folgender Betrachtung: die Intervalle, die Arends konstruiert, sind, wenngleich vertikal steigend, nicht horizontal hingelagert, so doch deutlich identisch mit den von Schönberg „harmonisch“, richtiger: akkordisch behandelten Intervallen, wie ja Schönbergs „*Harmonielehre*“ eine *Anti-Harmonielehre* ist, ohne deshalb notwendig unakkordisch sein zu müssen. Verschiedene wesentliche Tatsachen in Schönbergs Musik decken sich sowohl mit den Rekonstruktionen von Arends, als auch mit dem Charakter der alt-hebräischen Musik.

Ich weise hier auf einige Gesichtspunkte hin: die ty-

pischen Quinten-, Septimen- und Nonenintervalle; der sprunghaft-eruptive Charakter in Schönbergs Musik; die Rückweisung von Dur und Moll und der Ausgang von der *chromatischen Tonleiter* (Analogie in der Sprache: Ausgang von den Konsonanten); Rhythmus und Klangfarbe an Stelle von Harmonie und Tonalität; Aufhebung des Kaphoniebegriffs und der „harmoniefremden“ Akkorde.

Die Zusammenhänge mit der Sprache werden uns noch klarer, wenn wir von der charakteristischen *Obertontheorie* Schönbergs ausgehen. Das Problem der Harmonie — wie wir es heute noch sehen müssen — entstand nur bei Völkern mit vokalreichen Sprachen. Zum Beispiel bei den Indern und Griechen. Eine vorwiegend konsonantische Sprache ist „dissonierend“, wobei uns der Sprachgebrauch: *Konsonant* — *Konsonanz* nicht etwa beirren darf. Im Sinne Schönbergs heißt das: *das Problem der Obertöne ist für sie ungleich wesentlicher als das Problem der Grundtöne*. Aus der Obertonreihe entstand die Harmonie. Es gibt aber Obertöne, die näher liegen und entfernter; je nachdem entsteht für die Harmonie Konsonanz oder Dissonanz. Schönberg hebt diesen Gegensatz auf. Damit zerstört er die Vorherrschaft der *Tonalität* (Vokalität).

Die Sprache hat durchaus ein Harmonieproblem: den Gleichklang. Während die Alliteration den Gleichklang der Konsonanten ermöglicht, sind Assonanz und Reim auf Vokal und Diphthong angewiesen. Hier haben wir den Zusammenhang: Assonanz und Reim sind für die Sprache typische Obertontheorie im alten Sinne. Die Alliteration hingegen ist also solche „dissonierend“, sie hat nur Klangfarbe, nicht Tonalität.

Sehen wir zu, ob und wie sich dies alles mit dem alt-hebräischen Sprechgesang in Einklang bringen läßt.

Der Weg zu der *Urgestalt des Sprechgesangs* führt zunächst durch die verschiedenen Darstellungen, die wir vom synagogalen Gesang haben. Geht man die etwa bis jetzt wertvollsten Sammlungen und Bearbeitungen durch, so merkt man, daß der Hauptzweck die *Harmonisierung* war, daß man also schon mit divinatorischer Kraft die Bearbeitungen durchdringen muß, wenn man zu der *Urgestalt* kommen will. „Der Münchner Tempelgesang“ von Ett ist eine Sammlung harmonisierter Chöre. Desgleichen „Der Braunschweiger Gesang“ von Goldberg, „Der israelitische Gemeindegesang“ von Jacobsohn, „S'miroth Israel“ von Naumbourg und erst recht Lewandowskis „Psalter“ oder „Todah Ns'mirah“, Sammlungen, die heute beinahe in allen westlichen Synagogen benutzt werden.

Der Charakter des *Sprechgesanges* ist hier meist verdeckt, wenn nicht ganz verschwunden. Selbst wenn man die Rezitative in Lewandowskis anderer Hauptsammlung: „Kol Rinnah Ut'fillah“ betrachtet, hat man keinen eigentlich überzeugenden Eindruck. Meist ist in der Melodie ein spielerisch-melismatischer Charakter hinzugekommen, sind besonders die Chöre streng harmonisch aufgebaut, haben sie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kirchengesang erhalten, der ihnen ursprünglich ganz offenbar nicht eignet. Vielfach treffen wir auch den unmittelbaren Übergang vom Rezitativ zum künstlichen Melos — kurz, es ist ein Gemisch von verschiedenen Elementen, die das Durchdringen bis zu ihrem Urbild sehr erschweren.

Aber ein *Urbild* ist vorhanden. Das fühlt man deutlich aus all diesen äußerlich akklimatisierten Elementen her-

aus. Irgendwie gehen diese Gesänge alle auf ein Letztes zurück. Insofern stellen diese Sammlungen ein *wertvolles Material* dar, wenn man sie eben nur materiell betrachtet und das Urgebilde herauszuschälen versucht.

Mit ihnen hängt der synagogale *Nussach* und vor allen Dingen die *N'ginoth* zusammen, die beim Vorlesen der Thora verwendet werden. Diese sind musikalische Zeichen unter und (zum kleineren Teil) über den Buchstaben, die meist ganze Tonfiguren bedeuten. Der *Nussach* ist eine speziell ostjüdische Gestalt der religiösen Melodie, während die *N'ginoth* beinahe einer Tonschrift nahekommen.

Es gilt alles das abzustreifen, was nun für uns in späterer Zeit hinzugekommen zu sein scheint und die Urgestalt verdeckt. Einen Rückhalt bietet uns dabei die Psychologie und — wie wir gleich sehen werden — die Sprache.

Ein Moment, das uns bei *synagogalen Gesängen* immer wieder begegnet, ist das Fortschreiten der Melodie in Primen oder Sekunden und ihr jeweiliges Aufschreiten von der Tonika zu Quart oder Quint. Dies Fortschreiten geschieht meist langsam, mit fest bestimmten Werten, das Aufschreiten meist *eruptiv*, so daß es mehr Aufschreien als eigentlich Aufschreiten ist. Damit Hand in Hand geht der mehr konsonierende Charakter der ersten Silben und der vollkommen vokale des Aufschritts.

Wir stoßen hier also gleich wieder auf die Zusammenhänge mit der *Sprache*. Die hebräische Sprache ist anapästisch oder trybakchisch, das heißt Konsonanz und Vokalität verhalten sich zueinander wie Zwei zu Eins oder gar Drei zu Eins. Es ist ganz klar, daß durch die Verhaltenheit der ersten Silben der Vokal *herausgeschleudert* wird und dadurch einen gleichzeitigen Sprung von

mindestens einer Quart oder Quint macht. Man prononciere daraufhin das öfter vorkommende A-dau-noi. A und au der ersten beiden Silben haben nicht eigentlich vokalische Bedeutung, erst das oi der dritten Silbe wird vokalisch prononciert und macht deshalb einen energischen Sprung, den die beiden ersten unmöglich machen können. Die beiden ersten Silben schreiten meist in der Prim, die dritte Silbe schnellst mindestens hinauf zur Quart.

Es ist also grundsätzlich wohl möglich, aus Konsonant und konsonantischen Vokalen bestimmte *Klangbahnen*, und aus den Vokalen bestimmte *Tonhöhen* zu fixieren. Der Akzent geht damit den gleichen Weg; er verschiebt sich dorthin, wo die Prononciierung stattfindet und bestimmt zugleich den Rhythmus. Es bleibt natürlich fraglich, ob man eine *starre Fixation* vornehmen kann, ob man sagen kann, dieser Buchstabe oder diese Silbe verrete die und die Tonhöhe. Vergessen wir nicht, daß auch das Alphabet ein durchaus *relatives Lautsystem* darstellt, und daß die Urlaute wahrscheinlich von geringerer Begrenztheit sind als es selber.

Aber einmal abgesehen von dieser skeptischen Warnung scheint es besonders auch im Hinblick darauf, daß unser Tonsystem nicht minder relativ ist, doch sehr wahrscheinlich, daß jeder Buchstabe eine bestimmte Tonhöhe vertritt. Wir finden heute noch, besonders im *Ostjudentum*, eine Umgangssprache, die vollkommen „singend“ ist und durch die bestimmte Wiederkehr des Tonfalls mit Sicherheit verrät, daß jedem Buchstaben seinem Wesen nach eine bestimmte Tonhöhe einwohnt.

Allerdings ist es wichtig darauf hinzuweisen, daß es sich hier überall um *Sprechgesang* handelt, nicht um ein irgendwie künstlerisches oder künstliches *Melos*. Der

Sprechgesang hat eigentlich nur eine Klanglichkeit, während erst das Melos Tonhöhen im besonderen Sinne hat. Insofern wird die „Tonhöhe“ des Sprechgesangs eine ganz andere sein, als die des Melos; wie auch das Rezitativ — besonders das Secco-Rezitativ — in der Oper eine wesentlich andere ist als die Arie. Tatsächlich liegt es aber im Charakter des Juden — und im weiteren Sinne des Orientalen —, das klangliche Rezitativ höher zu stellen als das tonale Lied. Das ist nicht Mangel an melodischer Kraft, sondern ein Empfinden für das Melos, das aus viel tiefer liegenden seelischen Schächten gespeist wird.

Da also Vokalmusik — die wir für diese Zusammenhänge vielleicht richtiger *Konsonalmusik* nennen — bei den Juden unbedingt in allererster Linie *Sprechgesang* bedeutet, muß der Versuch der Rekonstruktionen grundsätzlich dahin bejaht werden, daß es für Buchstaben, Zeichen und Akzente Klangwerte gibt, die ihnen *urgesetzlich inhärieren* und die *möglicherweise fixiert* werden können. Man vergesse nicht, daß es sich dabei lediglich um die Ausfüllung einer *Oktave* handelt. Septimen- und Oktavensprünge gibt es in der synagogalen Musik; Quart- und Quintensprünge stehen ebenfalls fest; Prim und Sekunde stellen die normalen Tonschritte dar, Terzen hat man ebenfalls beobachtet, und nur die Sext könnte in Frage gezogen werden; doch ist es bei dem Vorhandensein von Quint und Sept beinahe ausgeschlossen, daß der Sprung zur Sext gefehlt haben soll. Damit hätten wir die Oktave, und jede weitere Erhöhung konnte nunmehr nur noch eine Angelegenheit *mechanischer Verschiebung* in die höhere oder tiefere Tonsphäre sein.

Dabei scheint sicher, daß es — neben den diatonischen Intervallen unserer heutigen Oktave — auch *Chromatik*

und *Bichromatik* gegeben hat, denn sie repräsentieren ja gerade das „*konsonantische*“ Element in der Musik. Wir beobachten heute noch in den spanischen und italienischen Synagogengesängen, sowie in einigen ostjüdischen Liedern ein „Ziehen“, das sicher das ältere Element in der jüdischen Musik darstellt und das sich vielfach nicht einmal in Viertel- und Dritteltönen fixieren läßt: ein Zeichen, daß gerade der *konsonantische Charakter der jüdischen Sprache* sie hervorragend zu Klangnuancen prädestiniert.

Die Oktave ist — wie schon eingangs hervorgehoben — lediglich eine *Spannungsgrenze*, aber keine *Intervallgrenze*. Insofern kann man durchaus jeden Laut und jede Lautverschiebung auf ein engeres Intervall konzentrieren und damit eine ganz neue Klangsprache schaffen. *Ton-systeme* sind dabei schlechthin alle möglich, wie ja die jüdische Musik als bedeutsames Cachet gerade alle bis jetzt gekannten Tonsysteme in sich einschließt.

VII

Zum Schlusse wäre noch einiges über die Möglichkeit des *Taktes* zu sagen. Wir sahen schon, daß sich das Tempo aus dem Akzent ergibt. Es gibt einen Wortakzent und einen Satzakzent, die beide die *Funktion der Tempisierung* haben. Schwieriger gestaltet sich das Problem bei der Erfassung des Taktes. Woher die Taktstriche, Takteile, Taktordnungen, Taktarten? Läßt sich das herauskonstruieren und auf bestimmte Takte fixieren, wie es Raoul Ginsburg getan hat? Kommt es schließlich auf bestimmte Taktarten an?

Der Takt ist die zeitliche Geltung einzelner Töne in ihrem Verhältnis zueinander. Die Dauer des isolierten

Tones ist ihm nicht wichtig, sondern seine Dauer in der *Beziehung* zu den anderen Tönen. Der Takt setzt also Grenzen in den Tonmassen, er wägt gegenseitig ab. Insofern bestimmt er die Zeit quantitativ, nicht qualitativ, wie das Tempo. Die Quantität der gemessenen Tonart bestimmt noch nicht die Intensität des Ausdruckes. *Takt ist Zeit als Raum, als Maß; Tempo ist Zeit als Ewigkeit, als Wert.*

Auf die notwendige Begreifbarkeit des Taktes aus dem *primären Tempo* in der hebräischen Sprache ist gleichfalls hier schon hingewiesen worden. Sie ergab sich aus der Feststellung, daß die Prosodie der hebräischen Sprache nicht *quantitierend* sei, sondern *akzentuierend*. Mit jeder Akzentuierung ist eine Tempisierung verbunden. Dies war zum Beispiel bei den *Griechen* nicht der Fall. Sie maßen die Silben rein quantitierend, eine unbetonte Silbe konnte als Länge, eine betonte Silbe als Kürze erscheinen.

Es gibt lange (schwere) und kurze (leichte) Silben; denn zu ihrem Aussprechen braucht man bald längere Zeit, bald kürzere. So gibt es schwere („gute“) und leichte („schlechte“) Takteile; denn die einen werden mehr, die anderen weniger betont.

Es ist ganz klar, daß die *Prosodie der Sprache* in erster Linie der *Lehre des Taktes in der Musik* entspricht. Insofern ist jeder Versfuß das selbe für die Sprache, was der Takt für die Musik ist. Die Identität betrifft natürlich immer nur das Prinzip, nie das einzelne Schema. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß der *anapästische Charakter* der hebräischen Sprache die Fixation einer bestimmten Taktart zuläßt. Naheliegend wäre der *Vierteltakt* (— — — = $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2} = \frac{1}{4}$). Ich bemerke dies nur mit äußerster Vorsicht, denn die Silbenquantität

des Anapäst ist wahrscheinlich nicht sicher festzustellen, zumal das Verhältnis im musikalischen Takt gleicherweise verschiebbar ist. Bei dem Anapäst ist die Akzentuierung auf die letzte Silbe verschoben, wodurch er den energischen, *sprunghaften Charakter* erhält, während im Viervierteltakt, wie in allen Taktarten, der Akzent auf dem ersten Takteil ruht. Dennoch sind die Zusammenhänge hier nicht ausgeschlossen, da die Quantität durch das Tempo ja immer stark erhöht wird.

Gewisse *psychologische* und *musikhistorische* Momente sprechen ebenso dafür. Der Viervierteltakt ist — wie ich an einer anderen Stelle schon einmal ausführte — der *Takt der Massen*. Die antiken Juden waren religiöse Massen, die viele Umzüge veranstalteten und darum den einfachsten Takt benötigten: den *Viervierteltakt*. In den synagogalen Gesängen fällt uns heute noch manchmal der marschartige Viervierteltakt auf: er ist gewiß ein fast verschüttetes Rudiment aus der alten Zeit. In den religiösen Melodien des Ostjudentums, in den Psalmen und Stufenliedern, finden wir fast nur diese merkwürdige Wiederkehr des Viervierteltaktes, vielfach marschartige Lieder in Moll oder in gemischter Tonart. Aber nicht allein das: die Vorliebe Meyerbeers und Offenbachs für Märsche, Lieder in Marschart, vor allen Dingen Gustav Mahlers reichliche Verwendung der Marschtonart: — auch sie sind Dokumente für einen letzten und tiefsten *psychischen Grundzug*, der dem Judentum eignet.

Ich bemerke dies, wie gesagt, nur mit äußerster Vorsicht. Der Anapäst gibt der hebräischen Sprache einen *dionysischen Charakter*, während der Viervierteltakt eigentlich undionysisch erscheint, eher gebändigt, entschlossen. Doch der Widerspruch ist nur scheinbar.

Beides vereinigt in sich ein Höchstmaß an Energie; beides geht im letzten Grunde auf das Letzte zu; beides ist ein Zielen über die Maximalität des Gegebenen hinaus. Der Viervierteltakt ist nicht so sehr Takt des Gleichmaßes, als vielmehr *Takt des Übermaßes*. Er potenziert die Energie ins Ungemessene, um sie schließlich vollkommen explosiv zu entladen.

Aber es wäre vollkommen verfehlt, nicht *sämtliche Taktarten* für grundsätzlich möglich zu halten. Aus dem Viervierteltakt lassen sich alle anderen Taktarten ableiten. Es mag vielleicht gerade in dem anapästischen Charakter der hebräischen Sprache liegen, daß sie sich an keine Taktart vollkommen bindet. So waren ja auch bis heute alle Versuche verfehlt, der *Bibel* gewisse starre Metra und Versgesetze zu unterschieben, wie etwa dem Homer. Der sprachliche Rhythmus ist nur aus einer gewissen *psychologischen Grundstruktur* anapästisch, im letzten Sinne ist er frei, weil er keine äußere Bindung hat. So mag es auch mit dem musikalischen Rhythmus sein: psychologisch dominiert der Viervierteltakt, weil er der Takt der Massen ist, im übrigen ist er kein starres Grundgesetz, der Wechsel der Taktarten ist weitaus wahrscheinlicher, weshalb alle Fixation durchaus problematisch bleibt.

Immerhin sei damit nicht endgültig auf jede Rekonstruktion verzichtet. Es ist nicht ausgeschlossen, daß bei der nötigen Freiheit und Unverzagtheit die *Fixation der Taktarten* einmal gelingen wird. Vor allen Dingen werden wir aus der Vorliebe für den reichlichen Taktwechsel in der modernen, stark jüdisch bestimmten Musik die Konsequenzen noch zu ziehen haben. Erst wenn wir hier die Zusammenhänge mit dem Zurückliegenden erfaßt haben, werden wir auf die Möglichkeiten des Taktes

kommen. Vergessen wir nicht: wichtiger als der Takt ist dem hebräischen Sprach- und Seelencharakter das Tempo. *Takt ist Geist, Maß; Tempo ist Seele, Ausdruck.* Der expressive (um nicht zu sagen: expressionistische) Charakter des Judentums geht in erster Linie auf den Ausdruck — folglich auf das *reine Tempo*. Diese wichtige Grundtatsache darf nie außer acht gelassen werden.

Wir können unsere Ergebnisse dahin zusammenfassen: daß die Rekonstruktionsversuche nicht prinzipiell zurückgewiesen werden dürfen, wenn sie von den *immanent-rhythmischen Sprachgesetzen* ausgehen. Es wäre lächerlich, der Sprache nicht die selben musikalischen Urelemente zuzugestehen, wie der vom Wort gelösten Musik selber. Hier, bei der althebräischen Vokalmusik, gilt dies um so mehr, als es feststeht, daß sie ursprünglich reiner *Sprechgesang* war, also gar nicht so sehr auf das Melos im üblichen Sinne, sondern in erster Linie auf den Rhythmus angewiesen war. Musik als Tonalität war sie ohnedies nicht, sondern nur Musik als Klangfarbe.

Eine Einschränkung bleibt allerdings bestehen: es muß eine Prüfung vorausgehen, inwieweit das *Material* standhält. Wir dürfen keine Bibel zugrunde legen, die erst im Jahre 700 n. Chr. von den Massoreten die entsprechenden Zeichen erhalten hat, und dürfen auch nicht die N'ginoth, nach denen heute jeder Kantor singt, zum Ausgangspunkt nehmen. Nur ein ungemischtes Hebräisch kann uns Unterlagen liefern.

Dafür darf auf der anderen Seite eine größere *psychologische Freiheit* treten. Divination muß enge Deutelei ersetzen. Ich enthalte mich hier eines Urteils speziell über die Versuche von Arends, da sie mir besonders im Vergleich mit Schönberg vieles richtig zu treffen schei-

nen. Aber der hier beschrittene Weg muß sowohl wissenschaftlich vertieft wie divinatorisch erhöht werden: vielleicht werden wir dann einmal das *Rätsel* der jüdischen Musik lösen, das kein geringeres ist als das des Judentums selber.

NOCH EINMAL: ZUM PROBLEM EINER JÜDISCHEN MUSIK

I

Als ich in der Zeitschrift „Der Jude“ einen Aufsatz schrieb über „Das Judentum in der abendländischen Musik“, da konnte ich kaum ahnen, daß sich daran anschließend eine Debatte entwickeln werde über die Frage einer *nationalen* jüdischen Musik. Wie aus dem Titel deutlich hervorging, war es mir zunächst darum zu tun, den Anteil des Judentums an der *abendländischen* Musikentwicklung darzutun. Dennoch: mein Problem ist natürlich das einer „*jüdischen Musik*“ schlechthin. Insofern lag implizite in jenem Aufsatz ihre Diskussionsmöglichkeit. Bevor mir noch eine Äußerung auf den ersten Aufsatz bekannt geworden war, hatte ich den ersten Teil der Arbeit: „Zum Problem einer jüdischen Musik“ geschrieben. Da äußerte sich Arno Nadel erstmals in seinem Aufsatz: „*Jüdische Musik*“ über meine erste Arbeit im ablehnenden Sinne. Der zweite Teil trug nun noch einiges Prinzipielle nach und setzte sich mit Arno Nadel auseinander.

Nun ging die Diskussion weiter. Paul Nettel, der Prager Privatdozent, besprach in seinem Buch: „Alte jüdische Spielleute und Musiker“ meine erste Arbeit mit ausweichenden Worten. In typischer *Überschätzung der*

milieuhaften Faktoren kommt Nettl zu dem altbekannten Schluß, daß alle jüdischen Komponisten die Musik ihrer Umgebung übernommen haben und daß insofern kein Unterschied bestehe zwischen ihnen und den Komponisten ihrer jeweiligen Heimat — mit Ausnahme der einen „Tatsache“, daß etwa alle anderen Komponisten *schöpferisch* seien, die jüdischen hingegen *reproduktiv*, weil ja jene in der ihnen gemäßen Tonsprache sprächen, die Juden nur in der von ihnen übernommenen. In typischer Überschätzung der milieuhaften Faktoren, sage ich: ich könnte, metaphysisch gesehen, hinzusetzen: in typischer Überschätzung der Form. Als ob das Schöpferische unbedingt mit der Form zusammenfalle, als ob Schöpfung und Erscheinung zwei gleichwertige Koordinaten seien, geht Nettl, der sonst sehr treffliche Worte über jüdische Spielleute findet, an der tieferen Urbedeutung des „*Reproduktiven*“ vorbei. Sollte die übermäßig starke Begabung des Juden zum musikalischen *Spiel* ganz unschöpferisch sein? Sollten Schöpfung und Spiel zwei so himmelweit auseinanderliegende Dinge sein? Hier haben Heraklit und Nietzsche anders empfunden. Alle Musik beginnt mit dem Spiel, nicht mit der „Produktion“; „Produktion“ konnte die Musik — wie wir gesehen haben — erst im Okzident werden, der Orient kennt sie nur als Spiel. Merkwürdigerweise kommen auch die meisten „*Spielleute*“ aus dem Süden, aus dem Orient, während der Norden den Typus des „*Musikanten*“ höchst selten kennt. Nein: Schöpfung ist nicht ganz einfach Produktion in der Erscheinung, vielmehr ist alles Schöpfung, was *geschieht*, also auch alles Spiel, und erst recht alles Spiel.

Freilich: Nettl demonstriert das *Unschöpferische* an der Übernahme der jeweils vorhandenen Elemente. Die

„produktive“ jüdische Musik sei eben „unproduktiv“, weil sie immer nur die Elemente ihrer Umgebung verwende. Wie kommt es aber dann, daß gerade in der Musik, die von jüdischen Komponisten gemacht ist, ein suggestives Etwas liegt, das den anderen Komponisten der gleichen Kunstgattung meistens fehlt? Wie kommt es, daß trotz „restloser“ Auflösung der formalen Bestandteile ein letzter unteilbarer Rest bleibt, der gerade — wirkt? Weil eben das *Schöpferische* an diesen Kompositionen ganz außerhalb jeder analytischen Lösungsmöglichkeit liegt; weil gerade die Frage des Schöpferischen mit der Frage des „*Jüdischen*“ an diesen Kompositionen steht und fällt. Auflösen läßt sich nur die Erscheinung, *das Wesen aber bleibt*, und erst recht, wenn die Erscheinung in ihre letzten Atome zersetzt wird; denn dann erweist sich gerade, daß erst *jenseits* der Erscheinung das eigentliche Schöpferische beginnt.

Schließlich meint Netti, ich habe das vielfältige und komplizierte Wesen des Judentums auf eine Formel bringen wollen. Nun: Wenn ich eine Formel für das Judentum aufstellen wollte, so war es die: *Vielfältigkeit*. Ich habe noch nie behauptet, daß das jüdische Wesen nicht vielfältig und kompliziert sei. Netti, der nicht metaphysisch denkt in diesen Dingen, übersieht ganz, daß alle die Formeln, die ich je aufgestellt habe, *Vielfältigkeit implizieren*. Auch das Komplizierteste ist auf eine einfache Formel zu bringen, wenn nur die Formel das Komplizierte umgreift. Auch der Satz: das jüdische Wesen sei vielfältig und kompliziert, ist schließlich eine Formel, die etwas einfach aussagt. Insofern redet Netti vollkommen an mir vorbei, als er nicht sieht, daß meine Formeln für das jüdische Wesen durchaus nicht so einfach sind, wie sie sich in seiner Auffassung ausnehmen.

II

Ganz anders verhält es sich mit dem, was Max Brod in einigen Nummern der „Selbstwehr“ unter dem Titel: „Zum Problem der jüdischen Musik“ zusammengefaßt hat. Brod war einer der ersten, die für das „Judentum“ in Mahler aufgetreten sind. Wenngleich mir seine Gedanken erst später bekannt wurden, als ich über das „Judentum“ in Mahler und Schönberg bereits geschrieben hatte, erkenne ich *die Priorität Brods* gerne an. Brod hat sich auch für jene noch nahezu unbekannte dämonische Erscheinung Adolf Schreiber eingesetzt und mich auf diese Weise mit einem Musiker bekannt gemacht, dessen Bedeutung mir immer großartiger aufgeht, je mehr ich mich mit dem bis jetzt vorliegenden Fragment beschäftige.

Max Brod setzt sich in den genannten Artikeln in der Hauptsache mit Nettl auseinander. Dabei berührt er auch das, was Nettl gegen mich vorgebracht hat; wie mir scheint, in sehr knapper und treffender Weise. Was ich dazu zu sagen hatte, habe ich schon im wesentlichen gesagt. Nur in einem Punkt möchte ich die Ausführungen Brods noch besonders unterstreichen: zu dem Thema der *Assimilation*. (Sehr glücklich hat sich darüber auch Felix Weltsch in einer Pessach-Beilage der „Selbstwehr“ geäußert!) Es scheint in der Tat, daß sich der *Begriff der Assimilation* philosophisch verwerten läßt. Jede Übernahme empirischer Dinge bedeutet Assimilation. Der Prozeß ist wohl *aktiv* und *passiv* zugleich. *Indem ich mir etwas assimiliere, assimiliere ich auch mich an etwas.* Indem ich von außen etwas aufnehme, gebe ich mich auch zugleich an ein Außen hin. Allerdings: die Tatsache, daß alle Assimilation nur *empirischer Natur* ist,

gibt uns gerade im Falle Judentum den Schlüssel zur Lösung dieser Frage: *Anpassung gibt es grundsätzlich nur im Raum, in der schöpferischen Zeit gibt es schlechthin keine Assimilation*, da diese selbst nicht wandelbar ist, vielmehr ewig, *durée réelle* (Bergson).

Auf die Musik übertragen heißt das: Es ist vollkommen gleich, ob Bizet „die spanischste aller spanischen Musiken“ gemacht hat (Nettl), ob Ernest Bloch die amerikanischste aller amerikanischen Musiken gemacht hat, ob Mahler die deutscheste aller deutschen Musiken gemacht hat: ihre Assimilation ist nur *räumlicher* Natur, von der schöpferischen *Zeit* her gesehen gibt es keine Assimilation; jeder Typus ist ein Urphänomen, das wohl im Raume seine verschiedene Ausformung erhält, in der Zeit aber ewig und unwandelbar ist. Gerade der extreme Fall Judentum ist ein Schulbeispiel ersten Ranges. Wie könnte das in alle Weltteile zerstreute *jüdische Volk* heute auf sein Urphänomen zurückgreifen, wenn die räumlichen Faktoren — die Diaspora — so ausschlaggebend wären für die jüdische Substanz? Daß sich ein Volk *trotz seines räumlichen Zerfallenseins* in der Zeit erhalten hat, das dürfte doch wohl die beste Lösung aller Fragen der Assimilation sein.

Das Problem der Assimilation berührt sich natürlich prinzipiell mit dem, was ich vorhin über die *Reproduktion* gesagt habe. Da das Schöpferische durchaus nicht an die Erscheinung gebunden ist, *vielmehr nur durch die Erscheinung sich manifestiert*, ist die Reproduktion im gleichen Sinne wie die Assimilation nur *räumlich* gleichartig; von der *Zeit* aus gesehen fällt sie durchaus mit dem Schöpferischen zusammen.

Zum Schluß sei noch auf einen Aufsatz in der Wiener Monatsschrift „Das Zelt“ hingewiesen: „Über jüdische

Musik und Musikpflege“ von Erwin *Felber*, der sich durch die Aufrollung einer großen Reihe von Fragen an der Diskussion beteiligt. „Lauter Fragen, keine Antwort“, muß der Verfasser schließlich gestehen. So will es mir allerdings auch erscheinen. Aber die Fragen sind zum großen Teil schon lange beantwortet, und wenn *Felber* die Antworten nicht anerkennen will, so liegt es ganz auf seiner Seite, *andere Antworten* zu geben. Damit ist es wohl kaum getan: „Es wäre darum ein Gebot der Zweckmäßigkeit, die unfruchtbaren Debatten über jüdische Musik zu vertagen und statt dessen Musiker jüdischen Glaubens und jüdischen Empfindens nach Kräften zu unterstützen.“ Daß die Debatten *nicht unfruchtbar* waren, das haben schon die vielen Fragen bewiesen, die *Felber* selbst auf dem Herzen hat. (Denn das scheint mir unzweifelhaft: er hat sie auf dem Herzen, nicht bloß auf der Zunge!) Wo aber eine Frage so brennend ist, daß sie auf dem Herzen liegt, da ist auch die Berechtigung ihrer Diskussion.

Das Problem ist da: das ist zunächst das wichtigste Ergebnis der ganzen Debatten. Nun können wir ruhig an der Lösung weiterarbeiten. Etwas anderes wäre es gewesen, wenn sich erwiesen hätte, daß das Problem nicht da sei; dann wäre es ein Gebot der *Ehrlichkeit* gewesen, auf seine Diskussion zu verzichten. Wollte man es einfach so machen, wie es *Felber* meint, dann würde man *vermutlich die Mittelmäßigkeit um jeden Preis anerkennen*, während jene tragischen Gestalten, wie etwa Mahler, Schönberg und Schreiber, vor jeder Mittelmäßigkeit kapitulieren müßten, bloß weil sie nicht *bewußt* auf das Judentum eingestellt waren.

IV. SYNTHESE

RELATIVE UND ABSOLUTE MUSIK

I

Ich fasse die Ergebnisse zusammen:

Die Krisis, die sich augenblicklich in der europäischen Musik abspielt, ist das Spiegelbild der im weiteren Sinne *europäischen Krisis* überhaupt. Noch vor wenigen Jahren war man der Anschauung, daß die Musik in dem Konflikt der modernen Kultur eine vollkommen sekundäre Rolle spiele. Man wußte wohl von Spekulation und *Primitivität*, von Debussy und Schönberg, von Busoni und Gustav Mahler, aber man warf ihre Sonderbestrebungen nicht ins Gewicht, man empfand den „Fall Mahler“ oder den „Fall Schönberg“ nicht als *symptomatisch*, man glaubte mit Achselzucken oder mit Raisonement daran vorbeigehen zu können — bis das Symptomatische plötzlich offenbar wurde, bis man auf einmal erschreckend gewahr wurde, daß die Krisis in der Musik *allen anderen Krisen* vorausgegangen war durch den großen Bruch Nietzsches mit Wagner. „*Nietzsche contra Wagner*“: *das war nicht nur die Kontroverse zweier Weltanschauungen, das war vor allen Dingen auch die Kontroverse zweier musikalischer Welten.* Im „Tristan“ war die Katastrophe der klassisch-romantischen Harmonieanschauung ausgebrochen; Bizets „Carmen“ mit ihrem Übergewicht der rhythmischen Elemente war andererseits bereits der — wenn auch unerfaßte — Auf-

takt der „*neuen Musik*“, und Nietzsche erwies sich hier im gleichen Maße wie in der Philosophie als der Prophet einer großen musikalischen Wiedergeburt.

In dem Augenblick dieser Erkenntnis wurde auch der „Fall Mahler“ und vor allen Dingen der „Fall Schönberg“ mit großer Unheimlichkeit klar. Mahlers gigantischer Zug zur Lyrik, zur *Melodie*, und Schönbergs praktische und theoretische Zersetzung des Harmoniebegriffes zugunsten einer melodisch-polyphonen und *rhythmischen* Mentalität griffen unaufhaltsam ein in die schöpferische Produktion unserer Zeit, und es ist heute schon gar keine Frage mehr, daß sie die produktiven Träger der *musikalischen Wende* sind, die unbedingt kommen mußte, nachdem die dreihundertjährige Herrschaft der — rein entwicklungsgeschichtlich zu verstehen — Harmonie in sich zusammengebrochen war. Während Strauß und Pfitzner die musikalische Tradition von Wagner her weiterführten bis zu ihrem vollständigen Ad absurdum — Strauß in der Überbetonung der materialistischen Klangphänomene und der deskriptiven Harmonik, Pfitzner in der Überbetonung der romantischen Denkart und in der letzten Glorifikation der entwicklungsgeschichtlichen Harmonie —, während also Strauß und Pfitzner einer versinkenden Welt den letzten — überflüssigen — Todesstoß versetzten, gaben Mahler und Schönberg, von der Welt des Rhythmus und der Melodik kommend, der Musik einen vollkommen neuen Impuls und damit ein neues Leben.

II

Die Problematik der „modernen“ Musik liegt also bei der *Harmonie*. Wie ist das möglich, da es doch scheint,

daß es *keine Musik ohne Harmonie, ja überhaupt keine Welt ohne Harmonie gebe*? Wie konnte etwas fragwürdig werden, was offenbar zum integrierenden Bestandteil alles Daseins und aller Gestaltung gehört? Cadmus ehelichte die Harmonia, als er die Sprache erfinden sollte, und in *allen älteren Mythen* wird von den Erfindern der Sprache und der Musik ähnliches erzählt: so von dem ägyptischen Thot, von dem indischen Nared, von dem chinesischen Fohi. Wie ist es also möglich, daß man plötzlich der Harmonie den Kampf ansagen konnte, ihr, die allerWelt Anfang und Ende ist, die „prästabiliert“ ist, die der Welt „immanent“ ist?

Zunächst sei festgestellt, daß es sich in dem Kampf gegen die Harmonie keineswegs um eine „prästabilierte“, „immanente“ Harmonie handelt, sondern um die Vorherrschaft einer entwicklungsgeschichtlich genau aufzeigbaren *rationalistischen* Harmonie, die parallel mit dem modernen Rationalismus und Materialismus läuft und dank der das Abendland seine angebliche *musikalische Hegemonie* erreichen konnte. Tatsache ist, daß durch die progressive Evolution der rationalistischen Harmonie die Musik sich vollkommen zu emanzipieren vermochte von den anderen Künsten — aber nur, um die anderen Künste innerhalb ihres eigenen Organismus *nachzuahmen*. Es hat bis vor wenigen Jahren noch Menschen gegeben, die in dieser angeblichen „Befreiung“ der Musik aus der „dienenden“ Stellung einer begleitenden Kunst ihren höchsten Triumph gefeiert haben: uns Heutigen ist es klar geworden, daß die Musik dadurch dem tragischen Verhängnis ihrer Entwertung, ihrer *Verstofflichung* und ihrer Verräumlichung, kurz dem Materialismus zueilen mußte. Durch diese Isolation von den anderen Künsten wurde die Musik erst *akzidentiell*,

vorher war sie *essentiell*, war sie eine metaphysische Macht, war sie *absolut*.

Wir sehen: das Problem der Harmonie ist *disjunktiv*. Immanente Harmonie war immer und wird immer sein; evolutive und empirische Harmonie besteht erst seit dem 17. Jahrhundert und endigt mit tragischem Ausklang im „Tristan“, sich dort bereits selber negierend. Durch die Entwicklung der Harmonie war der Musik wohl die Möglichkeit gegeben, aus ihrer eigenen *Stofflichkeit* zu schöpfen, aber mit dieser anwachsenden Verstofflichung wurde die Musik selber zur bloßen Nachahmerin der anderen Künste, sei es der Architektur, sei es der Plastik und der Malerei. Kein Ergebnis der angeblich fortschrittlichen Entwicklungsgeschichte ist tragischer, als das der Harmonie: die „*Befreiung*“ der Musik brachte die „*Verknechtung*“, während ihre vermeintliche ursprüngliche „*Dienerrolle*“ tatsächlich ihre *vollkommenste Souveränität und Autonomie* war.

Die Entwicklung der Harmonie ist in diesem Sinne auch das Abbild der reinen *Raum*-Beherrschung des Okzidents. Der Orient hatte seine Pole in der *Zeit*: demgemäß spielten in seiner Musik die rhythmischen und melodischen Elemente eine viel wesentlichere Rolle, denn sie sind die zeitlichen Elemente der Musik. Der Okzident lebt vollkommen im Raum, sein Ziel ist die *Raumbeherrschung*, nicht die *Raumüberwindung*, mindestens seit der gleichen Zeit, als die Musik unter die Vorherrschaft der Harmonie trat. Demgemäß mußten die rhythmischen und melodischen Elemente zusehends in den Dienst der Harmonie treten, die *Melodie* wurde vollkommen versklavt von der harmonischen Begleiterin. Unsere Musikanschauung war bis zuletzt derart im Banne des harmonischen Entwicklungsdogmas, daß für sie

axiomatisch galt: *Melodie ist nur möglich aus der Harmonie heraus*. Mit dieser Formel hat unsere Epoche endlich einen radikalen Bruch getan, und sie hat die Melodie von ihren Fesseln befreit, hat die Musik überhaupt ihrer Erdschwere entbunden und aus dem Raum zurückgehoben in ihre *Zeitlichkeit*, von wo sie ursprünglich kam und wohin sie immer wiederkehren wird.

III

Damit ist angedeutet, welchen Weg die moderne Musik genommen hat und welchen sie noch nehmen wird. Die Erneuerung ihres *absoluten* Charakters erfordert vor allen Dingen ihre Erneuerung aus dem absoluten *Rhythmus*. Alle Musik beginnt mit dem Rhythmus. Er ist ihre Grundwesenheit. Ohne ihn gibt es keine Melodie. Daß es ohne ihn Harmonie geben kann, ist bezeichnend genug für die Materialität der Harmonie. Zwar gibt es auch innerhalb des Rhythmus ein Element, das dem Maß und der Materialität vorzugsweise erlegen ist: den *Takt*. Aber wichtiger als der Takt ist das *Tempo* und wichtiger als das *Tempo* ist der *Akzent*, das eigentlich dynamische Element des Rhythmus. Der Takt, aus den Bemühungen der Mensuralmusik hervorgegangen, ist rationalistisch ermessen, mag seinen Ursprung im Herzschlag haben, ist aber doch in seiner starren Fixation das Produkt des messenden *Geistes*. Anders das *Tempo*, das schon durch die Unerschöpflichkeit seiner Bezeichnungen die höhere *Irrationalität* verrät, und schließlich der Akzent, der Stärke oder Schwäche der Hingabe oder des Erlebnisses andeutet und damit unmittelbar aus der *Seele* fließt.

Aus der Betonung dieser rhythmischen Elemente bezieht die *neue Musik* vorzugsweise ihren absoluten Cha-

rakter. Taktelemente werden gemischt, fast jeder neue Taktteil ist eine neue Taktart, wodurch sich der unbedingte *Wille zur Dynamik* manifestiert. Tempi wechseln immerfort oder werden mindestens auf das feinste und das seltsamste abgestimmt. Akzentuierende Elemente spielen eine sehr wesentliche Rolle, sei es in der Kontrastierung von Forte und Piano, Crescendo und Decrescendo oder in der Durchführung einer einheitlichen Seelenstimmung. Busonis Bemühungen, Bach mit rhythmischen Vorzeichen zu versehen, weist auf das starke Bedürfnis unserer Zeit für den Rhythmus hin.

Im Anfang war der Rhythmus: das ist also das Motto der neuen Musik. In der Tat äußert sich alles primitive musikalische Empfinden zuerst *rhythmisch*. Rhythmische Instrumente, wie Pauke, Trommel, Becken, Triangel, Kastagnetten usw. spielen bei der Musik der Primitiven die wesentlichste Rolle. Auch das *Kind* lebt rhythmisch und reagiert am ersten auf den durch rhythmische Instrumente hervorgerufenen Schall. Melodien erfindet meistens das *Weib*: schon lange hat die Forschung festgestellt, daß das Volkslied in der Hauptsache auf die Erfindung des Weibes zurückgeht. Harmonie im evolutiven, rationalistischen Sinne endlich ist das typische Produkt des *Mannes*. Damit läuft der europäische Vermännlichungsprozeß nur parallel. Die Bestrebungen zur Erneuerung des Rhythmus andererseits sind nur die adäquate Erscheinung des Primitivismus und Infantilismus unserer Zeit.

Im Anfang war auch die Melodie: vom Rhythmus zur Melodie ist der Weg ein einfacher. Ihn ist der *Orient* gegangen. Beides, Rhythmus und Melodie, sind Wege der Linearität, der Zeitlichkeit. *Rhythmus und Melodie implizieren Harmonie, aber Harmonie — im europäischen*

Sinne — evoziert nicht Melodie und Rhythmus. Harmonie ist das aus dem schöpferischen Prozeß *Abgesunkene*, ist anorganische Materie. Melodie entsteht in der Verbindung von Rhythmus und Klang. Harmonie entsteht nur in der unschöpferischen Verbindung von Ton und Ton. Der Harmonie fehlt also das eigentliche schöpferische Element der *Beziehung*.

Die neue Musik wird das Prinzip der Harmonie nicht negieren; *aber Harmonie wird nur möglich sein als Ausfluß aus der schöpferischen Korrelation von Rhythmus und Melodie.* Damit wird uns die Auflösung des Kaphoniebegriffes klar. Einer Musik, die ihren tiefsten Impuls vom Rhythmus her empfängt, ist der Begriffsgegensatz: Konsonanz—Dissonanz vollkommen irrelevant. Das Wesentliche liegt nicht an dem „harmonischen“ Zusammenklang, sondern an der rhythmischen Intensivierung der Melodik.

Wir müssen dahin umdenken lernen, daß wir Harmonie immer nur als *Folge* einer rhythmisch-melodischen Intention ansehen, niemals als *Grund*. Die moderne Musik muß das Prinzip einer gesetzmäßigen und errechneten Harmonie aus immanenter Notwendigkeit *negieren*: — darum ist sie aber nicht *unharmonisch*. Sie ist es für unsere an Tonika und Dominant geschulte Musikauffassung; sie ist es nicht in ihrem eigentlichsten Wesen. Fand doch selbst der Mönch Hucbald im 10. Jahrhundert die selben Quartan und Quinten angenehm, die Schönberg und seine Nachfolge heute vorzugsweise verwendet. *Eine absolute Musik kann die Harmonie nur als Emanation des rhythmisch-melodischen Urbildes gelten lassen*, nicht aber die Melodie zwingen, aus der relativen Harmonie emporzusteigen. Mit dieser fundamentalen Wendung von der sekundären Harmonie zum

primären Rhythmus ist die Musik aus der Empirie wieder zurückgekehrt zu ihrem metaphysischen Quell.

IV

Der andere Weg zu einer absoluten Musik führt über die Erneuerung der längst „erloschenen“ *Tonsysteme*. Es ist bezeichnend und von der Musikwissenschaft noch nicht in seinem Zusammenhang verstanden, daß gleichzeitig mit der Rückbesinnung auf den rhythmischen und melodischen Urimpuls die Erneuerung der alten Tonsysteme vor sich ging. Man schrieb es auf das Konto rein verstandesmäßiger Spekulation, während in Wirklichkeit hier nur die richtige, vollkommen unbewußte Divination vorliegt, daß in jenen vorharmonischen Systemen — gemeint ist also immer die aposteriorische Harmonie der europäischen Musikentwicklung —, *daß in den primitiven und orientalischen Tonsystemen jener rhythmisch-melodische Bedeutungsakzent verschlossen liege, den wir heute aufs neue aufgebrochen sind zu suchen*. Das Dur- und Mollsystem ist das parallele Ergebnis der europäischen Harmonieentwicklung, und darum mußte sich mit der Abkehr von der rationalen Harmonie gleichzeitig die Abkehr von dem Dur- und Mollsystem vollziehen.

Daß also die *primitiven* und *orientalischen* Tonsysteme plötzlich für uns neues Leben gewannen, ist keine archaische oder ästhetizistische Marotte, sondern das immanent-logische Ergebnis unserer inneren Abkehr und Wandlung. Formen sind ja an sich immer tot: es kommt darauf an, daß wir als Menschen das *Organ* für eine Form wecken, und sie ist schon mit neuem Inhalt gefüllt. Demgemäß haben alle die längst verstorben ge-

glaubten Tonsysteme für uns wirklich ein neues Leben gewonnen: *denn das Organ ist in uns aufs neue erwacht, das sie einst gezeugt hat.* Dieses Organ ist das transrationale, metalogische — kurz das metaphysische, das nicht länger duldet, daß wir in einem Tonsystem verharren, dessen zeugerisches Organ ein vollkommen unerschöpferisches war, das ein aus der verstandesmäßigen Errechnung entstandenes, entwickeltes *System* im wahrsten Sinne des Wortes ist und das die Musik entgeistet, entseelt, entgöttlicht hat.

Demgemäß sind die Bemühungen um ein Viertel-, Drittel- und Sechsteltonsystem (Busoni) genau so sehr nur äußerlich besehen spekulativ, wie die Bemühungen um die primitive Ganztonleiter (Schönberg) oder um die chinesische Pentatonik (Mahler). Das was die Musik heute zu sagen hat, das kann vorläufig nur in dieser Tonsprache gesagt werden. Auch die Kirchentonarten sind dazu zu rechnen. Sie alle sind das Abbild einer von der Entwicklungsgeschichte und Rationalität unbeschwerten klanghaften Transzendenz und vor allen Dingen ganz aus dem rhythmisch-melodischen Urimpuls geschaffen. Nur vermittelt ihrer kann die Musik vorläufig ihres relativen Charakters entkleidet, kann sie in das Absolute gehoben werden.

Bei dieser Auffassung ist ein Doppeltes nicht außer acht gelassen: erstens daß auch aus diesen Tonsystemen Harmonien im europäischen Sinne gebildet werden können (Debussy hat es mit der Ganztonleiter getan), und zweitens: daß es für uns natürlich nicht gilt, in diesen Tonsystemen zu verharren, sondern daß wir weiter-schreiten müssen von der absoluten Musik dieser Tonsysteme zu einem *absoluten Tonsystem* (sofern absolutes Tonsystem keine *contradictio in adiecto* ist!). Mit an-

deren Worten: die absolute Musik, die heute im Werden ist, kann sich nicht auf dem einen oder anderen archaischen Tonsystem festlegen, sondern alle in summa möglichen relativen Tonsysteme sollen den Unterbau abgeben einer absoluten Musik im ökumenischen Sinne. Es gibt heute schlechthin keine einseitige Festlegung mehr. Ob Diatonik, Pentatonik, Sextatonik; ob Chromatik, Bichromatik, Polychromie; ob Ganzton, Halbton, Viertelton — gleichviel: sie alle sind die gegebenen Mittel des *Ausdruckes*, und es entscheidet einzig die Genialität des Komponisten, was er damit beginnt. Unser Seelengefühl ist viel zu weit, als daß wir von einem einzigen System die restlose Aussprache musikalischer Visionen erwarten könnten. Jedes System ist Mittel dieser Aussprache, aber kein System ist *nur* Mittel dieser Aussprache. Das ist für uns der Weg einer vollkommenen und *absoluten* Musik.

Insofern besteht eine innige Korrespondenz, eine nicht von der Hand zu weisende Kongruenz zwischen der Erneuerung des rhythmisch-melodischen Empfindens und zwischen der Erneuerung der *archaischen* Tonsysteme. Wer eine neue Musik will, eine Musik ohne die Grundbegriffe der aposteriorischen europäischen Harmonie und glaubt davon die Bemühungen, um die *voreuropäischen Tonsysteme* eliminieren zu können — sei es, weil sie nach seiner Auffassung bloße Archaismen sind, sei es, weil sie nur den Geist der Spekulation atmen sollen —, der übersieht den tiefen Zusammenhang der doppelten Abkehr von dem vergangenen Musikgefühl. Musik ist eine wesentlich rhythmisch-melodische Urtatsache: also ist Musik auch keine Tonsprache, die notwendig an den Dreiklang gebunden bleibt, weil der Dreiklang entwicklungsgeschichtlich bedingt ist. Gewiß ist die Trias — die

Trias harmonica — ein tiefer metaphysischer Gedanke, aber der historische Dreiklang verdankt seine Entstehung nicht dieser metaphysischen Notwendigkeit, vielmehr ist er ein mathematisches Ergebnis par excellence. Die Tatsache des *Enharmonischen* beweist uns deutlich, daß jene metaphysische Trias harmonica auf einer völlig anderen Ebene liegt, auf einer Ebene, die niemals rational erfaßt worden ist und niemals erfaßt werden kann.

V

Die Krisis der modernen Musik kulminiert also um nichts Geringeres als um die *Absolutheit* der Musik. Auch die Musik ist aus der Einheit in die Gespaltenheit gesunken und will wieder zurück zur triadischen Einheit. *Im Anfang war der Rhythmus*: die Wahrheit dieses Satzes haben wir heute wieder neu entdeckt. Alles Leben ist rhythmisch: die Natur hat ihr Tempo und ihren Takt; der Umlauf der Gestirne, Ebbe und Flut, Frühling und Sommer, Herbst und Winter, Herzschlag und Geste, Bewegung und Schrei: alles, alles hat seinen Rhythmus als Takt, Tempo und Akzent. *Der Rhythmus ist das ens metaphysicum, das ens perfectissimum; er wohnt nicht nur in der Musik, er ist die latente Musikalität aller Erscheinung*. Die Wiedergewinnung des Rhythmus als primärste Instanz der Musik ist also nur ein Abbild der rhythmischen Durchblutung alles Seins überhaupt, wie wir es seit der Selbstbesinnung Europas in allen Schichten ihrer Erscheinung beobachten können. Insofern eben ist die moderne Musik der Bezirk par excellence, in dem sich unsere große Sehnsucht und unser metaphysisches Heimweh widerspiegelt, in dem sich die ganze Not und der ganze Abgrund unserer Zeit geradezu prismatisch

bricht. *Insofern eben ist die moderne Musik nicht der letzte Bezirk, sondern der allererste, in dem die Krisis der europäischen Kultur zum Austrag gekommen ist, in dem sie sich zum Austrag befindet.* Vergessen wir nicht: Nietzsche hat uns die Krisis als Erster verkündigt; Nietzsche wollte den abgestorbenen Rhythmus der europäischen Kultur erneuern — aus dem Geiste der Musik; Nietzsche wollte auch eine neue Musik, denn Wagner war ein Ende, das fühlte er deutlich — und heute sehen wir es vor uns: *Wagner war das Ende der Musik.* Aber nach uns nicht die Sintflut, nach uns die Auferstehung! Jenes Ende der Musik war nur die innere Selbstumkehr: — „Tristan“, der Schwanengesang der „europäischen“ Musik, ist zugleich die Frühröte ihrer Erneuerung: Schönberg, der große Träger der musikalischen Wende, nahm von dem Wagner des „Tristan“ seinen Ausgang. Und nicht indem er diesen Wagner überwand, wurde er zu der *symbolischen* Gestalt, sondern indem er die Keime der harmonischen Zersetzung aufgriff, dämonisierte, bis zu ihrer letzten Konsequenz austrug, dadurch wurde er zum Schöpfer der großen Erneuerung, zum Schöpfer einer neuen musikalischen Kultur.

Schönbergs Musik steht jenseits von Gut und Böse; darum steht sie eben in einer *absoluten* Höhe, weil sie nicht der *Relativität des Polaren* unterworfen ist. Seine Wiederentdeckung der Klangfarbe, jener zweiten Dimension der Musik, findet ein charakteristisches Pendant in der modernen Flächenmalerei. Die zweite Dimension: das ist die Vierdimensionalität, die Unendlichkeit. Der meßbare Ton: das ist dritte Dimension, ist *Perspektive*. Die Harmonie ist eine Schöpfung der dritten Dimension, der Perspektive; ihr Element ist die *Tonalität*. Indem Schönberg die Klangfarbe der Tonalität gegen-

überstellte, tat er das gleiche, wie indem er den Dreiklang zersetzte: er postulierte ein absolutes Element einem relativen gegenüber. Der absolute Klang: das ist das, was aus dem absoluten Rhythmus unmittelbar emaniert, was zu der Bildung der Melodie führt. Der Ton erst hat festumrissene Plastizität, ist meßbar, zählbar, vergleichbar.

Man wird nicht bei Schönberg stehenbleiben. Ich habe es schon verschiedentlich ausgesprochen. Man wird noch eine höhere *Synthese* erstreben. Aber ohne ihn gibt es heute schlechthin keine Musik mehr. Und darum wissen wir, wie unendlich fruchtbar er bereits geworden ist. Vergessen wir nicht, daß seine Musik vielleicht für ganz andere Instrumente geschrieben ist, außereuropäische, alttestamentarische — was wissen wir! Die absolute Musik braucht auch absolute Instrumente, dann erst hat sie einen absoluten Klang. Die spezifisch europäischen Instrumente — vorzugsweise das Klavier und die Geige — sind das gleiche Abbild, Widerbild, Un-Sinnbild des Materialisierungsprozesses der europäischen Musik: Sie alle — und noch viele andere, technische, künstliche, abstrakte — müssen verschwinden, bevor wir wieder einen absoluten Klang, einen absoluten Rhythmus, eine absolute Musik haben werden. Sie alle sind jetzt *schauerliche Symbole* einer in Mechanität, Kausalität, Materialität versunkenen Menschheit und Warnzeichen vor einem Weg, den wir nicht weitergehen dürfen, wenn wir nicht vollends in der Unheimlichkeit des satanischen Stoffes ersticken wollen.

ANMERKUNGEN

Zu Seite 97

Die Umkehrung der Begriffe „horizontal“ und „vertikal“ geschieht bewußt. Durch die Einführung des Raumbegriffs in die Musik wird sie durchaus notwendig. Die Bezeichnung der Harmonie als vertikal, der Melodie als horizontal scheint rein aus dem *Notenbild* gewonnen zu sein, denn in Wirklichkeit verläuft die Melodie, als reine Zeiterscheinung, vertikal, die Harmonie, als reine Raumercheinung, horizontal. Begreiflich wird der Unterschied allerdings nur durch den Raumbegriff in der Musik.

Zu Seite 189

Ich habe hier Moscheles zum Ausgang der Betrachtung genommen, nicht weil ich der Anschauung bin, daß es keinen typischeren Repräsentanten des *jüdischen Virtuositums* gebe, sondern weil es der Zufall wollte, daß ich zu Moscheles Stellung nehmen mußte. Insofern bot sich an seinem Beispiel mir eine willkommene Gelegenheit, das Problem des Virtuositums, ein eminent vitales Problem, zu erläutern. — Es liegt nicht in der Absicht dieses Buches, Namen aufzuzählen, denn gerade hier, in diesem Zusammenhang, würde die Reihe endlos sich verlängern. Ich gebe zu, daß an einer Gestalt wie *Joachim* nicht nur ein gegenwärtigeres Exempel zu statuieren gewesen wäre, sondern auch ein typischerer und bedeutenderer Fall. Allein man darf Moscheles nicht unterschätzen. Dies wird um so klarer, wenn man sein „produktives“ Werk dem „reproduktiven“ gegenüberstellt; der „produktive“ Musiker ist *epigonisch*, eklektisch, der „reproduktive“ dagegen unzweifelhaft „*schöpferisch*“. So muß sich gerade an ihm das Problem des „Schöpferischen“ jenseits von „Produktion“ und „Reproduktion“ sinnfällig erläutern lassen.

Gewisse Anhaltspunkte bieten natürlich auch die N'ginoth. Wichtig ist zum Beispiel, daß die N'ginoth des Pentateuch sich bei allen Juden der Zerstreung gleich erhalten haben, eine Tatsache, die auf eine tiefere Identität und auf ein hohes Alter der ihnen zugrunde liegenden Urmelodien schließen läßt. Die N'ginoth der Propheten haben dagegen weniger Übereinstimmung, sind auch gegenüber den Pentateuchmelodien abweichend, was vermuten läßt, daß sie gewiß erst später entstanden sind. — Hier noch einige Andeutungen: Sarka-segol (∞ ∙) bedeutet zwei Takte in Vierviertel, die nicht über eine Quart hinausgehen und in ihrem Charakter sicher sehr viel Ursprüngliches verraten. Ähnlich verhält es sich mit munach und munach-r'wia (׀ u. ׀). Mahpach, paschta, sakef-katan (< \ :) bewegt sich innerhalb einer Oktav und hat weniger Ursprüngliches. Dagegen ist sakef gadol, mercha, tipcha, munach ethnachta (| : / \ ׀) mit seinen knappen Intervallen wieder sehr im Charakter von sarka-segol. Ganz unecht erscheint auf den ersten Blick paser und schalscheleth (/' und ξ), eine künstliche Triole und eine unnatürliche melismatische Tonfigur. — Interessant ist schließlich für diese Zusammenhänge noch, daß der Takt der N'ginoth gleichfalls der Vierviertel ist, eine Tatsache, aus der die Konsequenzen jetzt leicht zu ziehen sind.

Mit dem Abschluß des Buches beschäftigt, werde ich auf einen Bericht über zwei Vorträge aufmerksam, die Vincent d'Indy in Prag gehalten hat. D'Indy hat sich für die französische Musik eine ähnliche Anschauung zu eigen gemacht, wie sie der Prager Privatdozent Nettl vertritt. Ich füge daher einige Gedanken zu diesem Thema am besten hier an: D'Indy sprach von drei italienischen Attacken, die auf die französische Musik im Verlauf der Jahrhunderte unternommen wurden, von denen uns hier nur die dritte unter Rossini interessiert, weil d'Indy sagt, daß Rossini mit der Eroberung des französischen Theaters zugleich dessen Überantwortung an die Juden heraufgeführt habe. Dieser Gedanke ist an sich durchaus richtig. Nun wertet aber d'Indy, indem er den beinahe trivial gewordenen Unterschied wieder macht zwischen „schöpferischen“ und „nachschaaffenden“ Künstlern und indem er die Semiten zu der zweiten Kategorie zählt. Es erübrigt sich, dazu noch

einmal Stellung zu nehmen, denn d'Indy sieht nicht, daß Epochen in der Geschichte „reproduktiv“ erst werden, wenn das *musikalische* Element dominiert. Wie kann man also auch reproduktive Völker als unmusikalisch bezeichnen? — D'Indy spricht von einer *école judaïque* oder *semitique* und zählt dazu: Meyerbeer, Auber, Hérold, Halévy, Adam, David, Offenbach. Auch das an sich ein guter Gedanke. Aber welche Konsequenzen ergeben sich für uns daraus? Daß diese *école judaïque* oder *semitique* eine deutlich erkennbare Erscheinung der *Pseudomorphose* ist, und daß d'Indy sie als Franzose mit Recht ablehnt, weil sie keine französische, sondern eine jüdische Schule ist. Nimmt man der *école judaïque* oder *semitique* die negativen Vorzeichen, die ihr d'Indy als echter Franzose geben muß, so gibt es kaum eine überraschendere Bestätigung des hier entworfenen Aspektes.

WERKE DES VERFASSERS

AUFERSTEHUNG

Kosmische Wanderung

MITTAGLAND

Kosmische Wanderung

MARTIN BUBER

und die Wiedergeburt des Judentums aus dem
Geiste der Mystik

Inhalt:

I. Die Erscheinung. II. Das Stifterische. III. Das Mystische. IV. Der
Mythos. V. Die Psychologie. VI. Das Dichterische

DIE SYNTHESE

Eine Zeitschrift für westliche und östliche Kultur

Herausgeber Heinrich Berl. 4 Hefte

Verlag Hermann Meister, Heidelberg

DER GEIST DES CHRISTENTUMS IM MODERNEN INDIEN

Inhalt:

I. West-Ost. II. Ost-West. III. Rabindranath Tagore. IV. Mahatma
Gandhi. V. Sadhu Sundar Singh. VI. Murschid Inayat Khan.
VII. Brahma Samadsch

AUGUST RUMM

Ein badischer Maler. 30 Lichtdrucke. Mit Geleitwort von
Heinrich Berl

Verlag K. W. Ruch, Karlsruhe

Sämtliche Werke sind noch zu beziehen durch die Geschäftsstelle der
Gesellschaft für geistigen Aufbau, Karlsruhe. Im
Buchhandel sind sie vergriffen

BÜCHER VON PAUL BEKKER

MUSIKGESCHICHTE

als Geschichte der musikalischen Formwandlungen
257 Seiten Groß-Oktav. In Leinen gebunden

WAGNER / DAS LEBEN IM WERKE

XII und 588 Seiten. In Ganzleinen und Halbleder gebunden

BEETHOVEN

36. Tausend / 623 Seiten / In Halbleinen und Halbleder gebunden

GUSTAV MAHLERS SINFONIEN

3. Tausend / 359 Seiten / In Halbleinen und Ganzleinen gebunden

KRITISCHE ZEITBILDER

3. Tausend / 336 Seiten / In Halbleinen gebunden

KLANG UND EROS

3. Tausend / 353 Seiten / In Halbleinen gebunden

NEUE MUSIK

XII und 207 Seiten / In Halbleinen gebunden

DAS DEUTSCHE MUSIKLEBEN

8. Tausend / 236 Seiten / In Halbleinen gebunden

VON DEN NATURREICHEN DES KLANGES

Grundriß einer Phänomenologie der Musik

75 Seiten / In Ganzleinen gebunden

Diese Werke erschienen sämtlich bei der Deutschen Verlags-Anstalt
Stuttgart. Sie sind in jeder Buchhandlung zu beziehen