

in ein wie auch immer geartetes Abhängigkeitsverhältnis zu bringen, sondern sie als gleichwertige Erscheinungsformen eines höheren Ganzen zu verstehen, eben des Musikdramas.

Ginge es nur darum, den Theoretikern der Camerata Irrtümer nachzuweisen, so wäre der hier aufgewendete Raum schwerlich zu rechtfertigen. Wichtiger dürfte es sein, daß sich gerade an jenen produktiven Mißverständnissen, die keineswegs auf sachlicher oder sprachlicher Unkenntnis beruhen, überaus deutlich Charakteristika jener unhistorischen und deshalb um so stärker engagierten Antikenrezeption erkennen lassen, die bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein die lebendige Tradition nicht abreißen ließ: Der Beleg aus den großen alten Autoren wird nie um seiner selbst willen angeführt, sondern dient immer ureigensten Anliegen der Zeit selbst. So kann er als Axiom einer Theorie zugrunde gelegt werden, die sich in ganz eigenständiger Weise weiterentwickelt, er kann zur wirksamen Waffe der Polemik werden und ist bisweilen je nach Art der Auslegung für beide Seiten verwendbar. In der Regel ist diese Art der Antikenrezeption punktuell und vielleicht eben deshalb um so intensiver. So hat im Fall der Oper im Grund ein einziger Platonsatz, angereichert mit sekundärem Quellenmaterial, eine ganze Genealogie von Theorien hervorgebracht, ein Sachverhalt, der sich durchaus mit der beinahe unübersehbaren Wirkung der aristotelischen Tragödiendefinition, des Satzes von Furcht und Mitleid, vergleichen läßt. Daß auf diesem Weg das propagierte Ziel, die Wiedererweckung der altgriechischen Tragödie, nicht zu erreichen war, versteht sich von selbst. Es war ja auch in Wirklichkeit nicht ernsthaft intendiert.

Zur Deutung der Musik in der Dichtungstheorie einiger russischer Romantiker und Symbolisten

VON ROLF-DIETER KLUGE, MAINZ

I

Die Kunstphilosophie der Romantik hatte der Musik eine ganz besondere Bedeutung zugewiesen. Die Zusammengehörigkeit aller Künste schien in der Musik am vollkommensten verwirklicht. Während die deutsche Klassik ihr künstlerisches Vorbild in der antiken Plastik sah, forderten die Romantiker — als erster Wackenroder — eine Abkehr vom Plastischen und eine Hinwendung zum Musikalischen, denn die Musik besitze den am meisten „übernatürlichen“ Charakter aller Künste¹. Richard Benz hat auf die entscheidende Rolle der Musik in der Entwicklung der Kunstlehre der deutschen Romantik hingewiesen². Auch in der russischen Romantik,

¹ Vgl. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, III, S. 57 ff.

² R. Benz, *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1940; derselbe, *Die Welt der Dichter und die Musik*, Düsseldorf 1949.

die ihre entscheidenden Anregungen der deutschen romantischen Bewegung verdankt, widmete man der Deutung der Musik große Aufmerksamkeit. Freilich gehen hier die Impulse vom Sprachlich-Musikalischen der frühromantischen Lyriker aus. Vasilij Andrejevič Žukovskij³, auf der Schwelle zwischen Empfindsamkeit und Frühromantik, gestaltet in seinen melodiosen Versen wiederholt die verzaubernde Macht des Gesanges. Die Musik — in der Metapher „Gesang“ ausgedrückt — erscheint hier als jener alte abendländische Topos, der die Dichtkunst und die Kunst des Gesanges (den Dichter und den Sänger) als eine ununterscheidbare Einheit begreift. Žukovskijs Musikdeutung bleibt also noch ganz in der Tradition; obwohl er ein intimer Kenner der deutschen Romantik war⁴, blieb ihm der ästhetisch-philosophische Sinn der Musik in der Interpretation seiner deutschen Dichterfreunde verborgen. In Novalis' Erzählung vom Wunderlande Atlantis⁵ versöhnt der Gesang eines jungen Poeten nicht nur die widerstreitenden Interessen und Meinungen seiner Zuhörer, sondern er harmonisiert die ganze Natur, die ganze Umwelt zu einer Sphäre ewigen Friedens und zeitloser Schönheit. Der Musik, dem Gesange fällt also hier die Aufgabe zu, die romantische Sehnsucht nach einer mystischen Alleinheit des Universums auszudrücken und zu befriedigen. Ähnlich interpretiert Vil'gel'm Karlovič Kjuhel'beker⁶ die Musik, die den irdischen Widerhall der göttlichen Harmonie des Weltalls darstellt⁷. Die Poesie kann diese Harmonie nur in Allegorien oder Symbolen andeuten, nie aber so direkt wiedergeben, wie dies die Musik ihrem inneren Wesen gemäß vermag.

Keiner der russischen Romantiker hat sich so intensiv mit dem Wesen der Musik auseinandergesetzt wie Fürst Vladimir Fedorovič Odoevskij⁸, der, einer der gebildetsten Männer seiner Zeit, gleichbedeutend war als Philosoph, Schriftsteller, Musikwissenschaftler und Komponist. Er gehörte als Vorsitzender dem „Kreis der Weisheitsfreunde“ an und vertrat in seinen frühen philosophischen Versuchen die Schellingsche Auffassung von der Musik, die den echtsten Ausdruck der göttlichen Harmonie des Universums darstelle⁹. Die Musik besitzt die Kraft, das eigentliche, irrationale Wesen der Welt wahrnehmbar zu machen, das hinter und über aller rationalen Erkenntnis ruht; in der Musik wird alles Endliche unendlich, und alles Bestimmte verwandelt sich in Unbestimmtes. Deshalb geschieht in der Musik das

³ V. A. Žukovskij (1783—1852), russischer frühromantischer Lyriker, Erzieher am Hofe des Zaren, Freund Puškins. Bedeutend als Sprachschöpfer, einer der größten Übersetzer der Weltliteratur. Übertrug neben englischen Dichtern und Schriftstellern vor allem Goethe, Schiller und die deutschen Romantiker und löste damit den bisher in der russischen Literatur vorherrschenden französischen Einfluß ab.

⁴ Žukovskij war mit Friedrich de la Motte-Fouqué befreundet, 1826/27 lebte er in Dresden und schloß enge Freundschaft mit Ludwig Tieck und Kaspar David Friedrich. Auch Goethe hat Žukovskij zweimal empfangen. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte Žukovskij in Düsseldorf und Baden-Baden, wohin er nach seiner Vermählung mit einer Deutschen übersiedelt war.

⁵ Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Heinrich von Ofterdingen*, I. Teil, 3. Kapitel.

⁶ V. K. Kjuhel'beker (1797—1846), russischer romantischer Dichter, Freund Puškins, Teilnehmer am Dekabristenaufstand. Mitglied des Moskauer „Kreises der Weisheitsfreunde“, der die romantische deutsche Philosophie (vor allem Schelling) in Rußland verbreitete.

⁷ Vgl. Frank Siegmann, *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, Berlin 1954, S. 20—24.

⁸ V. F. Odoevskij (1803—1869) schrieb im Stile E. T. A. Hoffmanns phantastisch-philosophische Novellen, förderte die Komponisten Glinka und Dargomyžskij in ihrem Streben, eine russische Nationaloper dem an Rossini orientierten Zeitgeschmack entgegenzustellen. Odoevskij erwarb sich große Verdienste um die Erforschung der russischen Volksmusik, der altrussischen Kirchenmusik, die Decifrierung der Neumen u. ä. Er machte als einer der ersten Rußland mit dem Werke J. S. Bachs bekannt.

⁹ Vgl. seine Abhandlung *Versuch einer Theorie der schönen Künste mit besonderer Berücksichtigung der Musik* (1825), in: *Ausgewählte musikalische Aufsätze*, Moskau 1951 (russ.). Zur Interpretation der Musiktheorie Odoevskijs siehe die ausführliche Darstellung bei Siegmann, a. a. O., S. 49—69.

Zusammenfließen, die Vereinigung aller Erkenntnisse, Wissenschaften und Künste. Besonders die Dichtung vermag den Zwang zur Einschränkung und Begrenzung, den ihr das Material, das konkrete und daher aussagearme Wort auferlegt, erst zu durchbrechen und zur universalen „Geistigkeit“ durchzustoßen, wenn sie mit der Musik zur größten künstlerischen Wirksamkeit verschmolzen ist. Noch läßt Odoevskij nicht klar erkennen, ob die Musik an sich schon Medium der Erscheinung und für den Menschen damit zugleich der Erkenntnis des Wesens des Universums ist oder ob die Musik nur als die höchste aller Künste zum Verständnis der Welt zu führen vermag, dazu allerdings der Hilfe der übrigen Künste, vor allem der Poesie, bedarf. In seinen späteren Schriften entscheidet er sich jedoch eindeutig für die erste, metaphysische Interpretation der Musik. Die Harmonie der Töne ist für Odoevskij das Symbol der idealen Ganzheit des Universums; die unendliche Harmonie des Jenseits, die wir erst nach dem Tode erfahren werden, spricht bereits im Diesseits in Melodien und harmonischen Akkorden zu uns. Deshalb nur ist die große Wirkung der Musik auf den Menschen erklärlich, sie erweckt in ihm Trauer und Weltflucht, letzten Endes Todessehnsucht.

In Odoevskijs bedeutendstem literarischem Werk, dem Novellenzyklus *Russische Nächte* von 1844¹⁰, finden sich zwei Erzählungen, die einige Episoden aus dem Leben und Schaffen der Komponisten Bach und Beethoven dichterisch gestalten. Im *Letzten Quartett Beethovens* 1831 wird der alternde, taube, dem Wahnsinn nahe Beethoven gezeigt, wie er im Angesicht des Todes eine letzte, alle Gesetze der Harmonie sprengende Sinfonie schreiben will, die jenen dämonischen Gewalten, die ihn überflutet haben, Ausdruck geben soll. Der Dämonie der Musik vermag er nicht Herr zu werden, mit den Worten: „. . . Töne: die ganze Welt ist von ihnen erfüllt, und keiner vermag sie zu ersticken“, stirbt er. Im anschließenden Kommentar stellen die diskutierenden Gesprächspartner fest, daß Beethovens Musik zutiefst tragisch sei, denn der Komponist habe zwar die Gabe des künstlerischen Schaffens, aber ihm fehle die Kraft des Glaubens, das Chaos der Töne in seinem Werke zu bändigen und ihre dämonische Macht zu bezwingen. Diese Kraft des die Musik bändigenden Glaubens besaß Johann Sebastian Bach. In der *Novelle Sebastian Bach* (1835) gibt Odoevskij eine recht genaue Biographie des deutschen Komponisten, in die er interessante musikphilosophische Reflexionen einstreut: Im Existenzkampf mit den Naturgewalten mußte der Mensch alle Kräfte seines Geistes anspannen, um bestehen zu können; sein treuester Helfer in diesem Ringen, die ratio, wuchs dabei über ihre dem Menschen dienende Rolle hinaus und selbständigte sich zu seinem Feinde, sie zergliederte, analysierte die Welt wie das Leben des Menschen und trieb den Menschen in Grenzsituationen, in denen er nach Leben und Tod, nach Freiheit und Notwendigkeit, Bewegung und Ruhe fragt und keine Antwort finden kann, so daß ihn angesichts der Hilf- und Sinnlosigkeit seines Daseins tiefe Verzweiflung überkommt. Die Menschheit ginge zugrunde, wenn ihr die göttliche Vorsehung nicht die Kunst, d. h. die Musik geschenkt hätte. Ihre göttlichen Harmonien erheben das menschliche Gefühl über die irdischen Verstrickungen, der Mensch wird im Musikerlebnis der göttlichen All-Einheit, die alles

¹⁰ Die Rahmenhandlung bilden Gespräche und Diskussionen vier junger Russen über wissenschaftliche und politische Probleme ihrer Zeit. In diese Gespräche sind zahlreiche Novellen und Erzählungen eingeflochten.

Chaos der Natur und alle Rätsel der Vernunft übersteigt, teilhaftig. Dieser Einsicht getreu läßt Bach in die Heiligkeit seiner Kunst keine irdischen Gedanken oder Leidenschaften eindringen.

Odoevskijs Deutung der Musik gibt ein anschauliches Beispiel romantischer Kunstphilosophie. Allerdings dürfen seine Auffassungen ihrem Ursprung nach nicht als völlig selbständig angesehen werden. Es steht fest, daß sowohl in kompositorischer Hinsicht als auch in dem phantastischen und grotesken Einschlag seiner literarischen Werke ein starker Einfluß E. T. A. Hoffmanns spürbar ist¹¹. Bereits in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts war der deutsche Romantiker in Rußland weit bekannt geworden. Odoevskijs Philosophie der Musik schließt sich eng an Hoffmanns Reflexionen über das Wesen der Tonkunst an, wie sie beispielsweise in den *Serapionsbrüdern* und in den *Phantasiestücken in Callots Manier* (hierin: *Ritter Gluck*, *Kreisleriana*, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, *Beethovens Instrumentalmusik*) entwickelt werden. Für Hoffmann steigt die Musik von unten aus dem Chaos empor und ist der Ausbruch wild entfesselter, dämonischer Kräfte. Zu wahrer Musik wird sie erst durch den Meister, der von Gott zu einem großen Werke erleuchtet wird und die Kraft empfängt, die Form über den Stoff, den Glauben über das Chaos der Töne siegen zu lassen. Das wahre Erlebnis der Musik ist der Triumph der Harmonie über das ihr entgegenwirkende Prinzip. Die Musik ist ihrem Wesen nach ein gebändigter Dämon. Weltliche Musik ist der Ausbruch des Dämonischen im Irdisch-Menschlichen; geistliche Musik dagegen ist die eigentliche, absolute Musik, der direkte Ausdruck der göttlichen Harmonien¹². Wenngleich Odoevskij und Hoffmann sich auch in ihrer Beethoven-Deutung widersprechen, so zeigt doch der Vergleich ihre fast völlige Übereinstimmung in ihrer Philosophie der Musik. Interessant ist, daß beide Autoren in gleicher Weise sowohl auf literarischem als auch auf musikalischem Gebiete bedeutende schöpferische Leistungen vollbrachten. Odoevskijs Bedeutung als Komponist (einige Orchesterwerke), als Musikkritiker — er „entdeckte“ die Komponisten Glinka und Dargomyžskij und versuchte, aus der Interpretation ihrer Werke im Gegensatz zur französisch-italienischen Nummernoper und zur deutschen romantischen Oper eine russische nationale Oper, deren wichtigstes Charakteristikum ihr volkstümlicher und epischer Charakter sei, zu definieren — und als Musikwissenschaftler — er edierte russische Volkslieder und erwarb sich große Verdienste um den alt-russischen Choral — kann hier nur erwähnt werden.

Odoevskijs Auslegung der Musik fand bei vielen seiner Zeitgenossen Anerkennung und Widerhall. So schließt sich der späte Gogol¹³ der Auffassung an, daß geistliche Musik die irdische Offenbarung der himmlischen Harmonie sei; und

¹¹ Über Odoevskij und Hoffmann vgl. auch J. v. Guenther, *Die Literatur Rußlands*, Stuttgart 1964, S. 39—40.
¹² Vgl. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, IV, S. 549 ff.

¹³ Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809—1852) hat diese romantische Wertschätzung der Musik schon 1831 in seinem frühen Aufsatz *Skulptur, Malerei und Musik* ausgesprochen (in: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Moskau 1959, Bd. 6, S. 17—22, russ.). Obwohl seine dichterische Fantasie weit stärker durch visuelle Eindrücke angeregt wurde als durch akustische, musikalische, behielt in seinen theoretischen Äußerungen die Musik, vor allem die ukrainische Volksmusik, diesen Vorrang unter den Künsten. Die göttliche Kraft der geistlichen Musik beschreibt Gogol' wiederholt in seinen späten Arbeiten, deren wichtigste die *Betrachtungen über die göttliche Liturgie*, Freiburg/Br. 1954 und die *Vermächtnis* überschriebene Einleitung in die *Ausgewählten Stellen aus Briefen an Fremde* (Nikolaj Gogol. *Sein Vermächtnis in Briefen*, München 1965, Kleine russ. Bibliothek, S. 11—18) sind.

Lermontov¹⁴ hält andererseits allein die weltliche Musik für fähig, besser als jede Poesie die widersprüchlichsten und leidenschaftlichsten Gefühlserregungen und Stimmungszustände auszudrücken.

Die Betrachtung der russischen romantischen Musikphilosophie zeigt also im wesentlichen das gleiche Bild, das die Kunstlehre der deutschen Romantiker bietet. Die Musik ist die romantischste, damit zugleich die wertvollste aller Künste, sie ist die Stimme Gottes in der Welt, der Ausdruck der Sehnsucht nach Vollendung und zugleich der höchsten Seligkeit der Geborgenheit in der himmlischen Urheimat des Kosmos. Diese Wertschätzung der Musik bedingt ihr irrationaler Charakter, der von den Romantikern jedoch religiös interpretiert wird; wo die chaotischen, dämonischen Gewalten der Musik, die ihrem irrationalen Wesen ja ebenso gut entspringen können wie die erlösenden, göttlichen, gesehen werden — bei Odoevskij und E. T. A. Hoffmann —, werden sie abgelehnt. Die Bedrohung des Chaos kommt in der romantischen Kunstphilosophie — auch in der Musikdeutung — durchaus in ihrer ganzen zerstörerischen Wucht zum Ausdruck, wird aber letzten Endes durch den Glauben an die Geborgenheit im religiösen Weltgefühl neutralisiert.

II

Der um die Jahrhundertwende in Rußland entstehende literarische Symbolismus bezog erstaunlicherweise seine Anregungen vom Ausland, zunächst von der gleichnamigen französischen Schule, später von der deutschen Romantik und von der deutschen Lebensphilosophie. Verwandte Strömungen der russischen Romantik spielten für die russischen Symbolisten keine Rolle — dies lag zum Teil daran, daß die einflußreiche sozialkritisch orientierte Literaturkritik der achtziger und neunziger Jahre die unpolitischen Werke der russischen Romantiker ablehnte oder übersah —, erst über den Umweg der fremden Anreger wurde man auf die eigenen, russischen Vorläufer — bei weitem nicht auf alle — wieder aufmerksam.

Für die symbolistische Avantgarde in Rußland blieb das französische Vorbild maßgeblich. Auch hier taucht in den theoretischen Reflexionen an bevorzugter Stelle der Begriff „*musique*“ auf. Allerdings fehlt ihm jeglicher philosophische Inhalt, er wird als eine formal-ästhetische Erscheinung gedeutet. „*Musique*“ bedeutet die kompositorische Bezogenheit aller Glieder eines Gedichtes (oder eines literarischen Werkes schlechthin), die dem Leser das Unausprechliche, Atmosphärische, die Stimmung, die der Dichter im schöpferischen Schaffensakt erfuhr und die ihn zum Schreiben zwang, gewissermaßen suggerieren soll. Dichtung wird in ihrem Ideal zur „*musique*“, einer eigenartigen, letztlich inhaltlich leeren, schwingenden, oszillierenden Sphäre, die nur noch im Sprachlich-Lautlichen, in der Vibration

¹⁴ Michail Jur'evič Lermontov (1814—1841) hat wie Puškin fast keine theoretischen Arbeiten verfaßt. Seine Musikauffassung muß aus seinem poetischen Werk erschlossen werden. Der sehr musikalische Dichter — er spielte mehrere Instrumente — schilderte schon 1831 in seinem Gedicht *Klänge* (*Zvuki*, in: *Ausgewählte Werke*, Moskau 1957, S. 50, russ.) die sinnverwirrende Kraft der Musik, die ihn „mit dem Gift vergangener Zeiten wahnsinnig berauschte.“ Lermontovs bedeutendstes Werk, das Versepos *Der Dämon* (deutsch von Johannes von Guenther, Heidelberg 1949) gestaltet das vergebliche Ringen des gefallenen Engels, durch Liebe Erlösung zu finden. In dieser Dichtung hat die Musik eine ganz besondere Aufgabe: sie führt dramatische Höhepunkte herbei, so wird z. B. der majestätische, einsame Dämon durch die Musik und den Gesang Tamaras erst zu leidenschaftlicher Liebe geweckt. Über die Funktion der Musik in Lermontovs Dichtung vgl. F. Siegmann, *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, S. 95—124.

der einzelnen Laute, Silben und Wörter im Zusammenhang des ganzen Gedichtes liegt. Was Baudelaire in seinem berühmten Sonett „Correspondance“ nannte, bezeichnen die frühen russischen Symbolisten mit Mallarmé als „*musique*“¹⁵.

Von dieser formal-ästhetischen Interpretation der Musik geht auch Andrej Belyj¹⁶, einer der führenden Dichter und Theoretiker des russischen Symbolismus, aus. Belyj hatte seine philosophische Ausbildung durch den seinerzeit auch in Rußland verbreiteten Neukantianismus erhalten, er ordnet in seinem wichtigen Aufsatz *Formen der Künste*¹⁷ die einzelnen Künste nach ihrem Verhältnis zu Raum und Zeit: die bildende Kunst ist durch das räumliche Nebeneinander charakterisiert, die Musik hingegen durch das zeitliche Nacheinander. Beide Künste vereint die Dichtung: wenn sie Bilder gestaltet, setzt sie ein räumliches Nebeneinander voraus, aber als „sprachliche“ Bilder sind diese nur im Nacheinander gegeben, also bildet die Poesie den Schnittpunkt, den „Knoten“ der räumlichen und der zeitlichen Kunst. Die sprachlichen Bilder der Poesie sind allerdings nicht — wie in der bildenden Kunst — direkt wahrnehmbar, sie müssen vom Leser erst erkannt, rezipiert, innerlich erfaßt werden. Dadurch erzeugen sie aber im Leser — gleich der Musik im Hörer — seelische Erregungszustände, diese Musikalität ist die unerläßliche Voraussetzung echter Dichtung, ohne die es Poesie überhaupt nicht geben kann. Damit wird also auch für Belyj die „*Musik*“ zum wichtigsten Wesensmerkmal der Dichtung, die musikalische Lautsymbolik, die Belyj in einem abstrakten System, in dem er jedem Laut ganz bestimmte Stimmungsqualitäten zuschreibt, abzuhandeln versucht, hat gegenüber der Bildsymbolik der Dichtung eindeutigen Vorrang. Zur Musik des Gedichtes gehört ferner wesentlich seine formale Gestalt, wie sie sich in Rhythmus und Metrum ausdrückt. Im Unterschied zu den frühen Symbolisten bleibt Belyj jedoch bei dieser formalen Musikdeutung nicht stehen, sondern er versucht, der Musik, nachdem er ihre äußere Erscheinungsweise und Wirkung ermittelt hat, eine wesentliche, innere Substanz zuzuteilen. Er bezeichnet die Musik als Verbindungssphäre zu den „*hinter den Grenzen der Erkenntnis wirkenden Mächten*“, „*ihr Reich ist nicht von dieser Welt*“, sie führt den Menschen zu Gott zurück, die sinfonische Kraft der Musik schließt das Diesseits mit dem Jenseits zusammen, ihr innerster Sinn ist also religiös. Obwohl sich Belyj auf Schopenhauer, Richard Wagner und Nietzsche beruft, bleibt seine Philosophie der Musik noch ganz im Rahmen der romantischen Musikdeutung: die Musik ist keine selbständige metaphysische Kraft, sondern die Sphäre der Vermittlung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Andererseits war Belyj aber in seiner formalen Interpretation der Musik über das romantische Musikverständnis hinausgeschritten, denn er löste den Begriff „*Musik*“ von der Tonkunst und bezeichnet mit ihm die lautlich-rhythmische ästhetische Wirkkraft im literarischen Kunstwerk. Damit bildet Belyj aber praktisch die direkte Ergänzung zur Musikphilosophie Schopenhauers, der die Musik

¹⁵ Vgl. meine Dissertation *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*, München 1967, S. 66–69.

¹⁶ Andrej Belyj (eigentlich Boris Bugáev, 1880–1934), symbolistischer Lyriker und Prosaschriftsteller, dessen Romane, die die Technik von James Joyce vorwegnehmen, auch in Deutschland große Aufmerksamkeit finden (z. B. *Petersburg* und *Die silberne Taube*). In seinen literaturtheoretischen Schriften gab er den späteren russischen „Formalisten“ die entscheidenden Anregungen.

¹⁷ *Formen der Künste* (russ.) in Belyjs Sammelband *Symbolismus*, Moskau 1910, S. 149–174. Zu Belyjs Literaturtheorie vgl. ausführlich Jurij Strieder, *Transparenz und Verfremdung*, in: *Immanente Ästhetik — ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, S. 263–296.

aus ihrer dienenden Mittlerrolle im romantisch-religiösen Weltbild zwar befreit hatte, dafür aber strikt am Charakter der Musik als Tonkunst festhielt. Die Musik ist für Schopenhauer der direkte Widerschein des Weltwillens, der als irrationaler Urgrund allen Daseins vernunft- und ziellos ewig wirkt. Zweckgerichtetheit und Vernünftigkeit in der Erscheinungswelt sind bloß raffinierte Täuschungsmanöver des Willens, denen der Intellekt des Menschen erliegt; sie besitzen keine ontische Wirklichkeit. Zu einer wahren Erkenntnis der Welt ist das rationale Denken des Menschen nicht fähig, diese geschieht nur auf intuitivem, irrationalen Wege, also dort, wo man der Realität, d. h. der Welt als Vorstellung am weitesten entrückt und damit dem Willen am nächsten ist. Dies ist nach Schopenhauer vor allem in der Musik möglich, weil die Musik die ungegenständlichste Kunst ist, die dem Wahn der Erscheinungswelt am fernsten steht, „das unmittelbare Abbild des Willens selbst und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt . . . (In der Musik) offenbart der Komponist das Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht“¹⁸.

In der Musik erscheint also symbolisch das irrationale Wesen der Welt — in dem planlosen Streben und Wollen der Melodie, in Variationen und Abirrungen und der steten Rückkehr zum Grundthema; die Musik hat also bei Schopenhauer metaphysische Selbständigkeit erlangt. Dies hatte Andrej Belyj nicht erkannt. Deshalb entzündete sich an dieser Frage die Diskussion um das Wesen der Musik zwischen Belyj und Rußlands größtem symbolistischem Dichter, Aleksandr Blok¹⁹. Blok ist sich mit Belyj gegen Schopenhauer zunächst darin einig, daß über den formalen Charakter der Musik als Tonkunst hinausgegangen werden müsse, auch er versteht unter der Musik die ästhetische Wirkkraft im Kunstwerk. Diese ist jedoch weder bloße Faszination oder „leere Transzendenz“ im Sinne der französischen Symbolisten noch vermittelndes Medium zum göttlichen Urgrund der Welt, sondern besitzt „noumenalen“ Charakter²⁰. In einer kritischen Stellungnahme zu Belyjs Aufsatz *Formen der Künste* bezeichnet Blok dessen Interpretation der Musik als „Zurückweichen“ vor den „letzten Fragen“, als „verlockenden und anziehenden Kompromiß“. Blok, der eigentliche russische „Metaphysiker der Musik“, begreift unter „Musik“ das innere Wesen des Daseins, das „Noumenale“, die erfahrbare, innere Wahrheit der Welt. In seinen philosophischen Essays stützt sich Blok vor allem auf den frühen Nietzsche, dessen Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* er die entscheidenden Anregungen für sein eigenes irrationales Weltbild verdankt.

Es entspricht völlig Bloks Auffassung, wenn Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* die Musik als metaphysische Kraft betrachtet, als die „eigentliche Idee der Welt“, den „bild- und begriffslosen Widerschein des dionysischen Urgrundes des Daseins“, als „Urgewalt und Urnatur“²¹. Bei Blok lesen wir den lapidaren, eindeutigen Satz:

¹⁸ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, Leipzig 1891, S. 310 (Werke, Bd. 2).

¹⁹ Aleksandr Blok (1880—1921), bedeutendster Lyriker und Dramatiker des russischen Symbolismus, hervorragend auch als Kulturphilosoph. Seine Revolutionsdichtung *Die Zwölf* ist in alle Kultursprachen übersetzt, in deutscher Sprache liegen mehrere Übertragungen seiner Werke vor, die letzten von P. Celan und J. v. Guenther (1963 und 1966).

²⁰ Zu Bloks Musikphilosophie vergl. meine Dissertation, bes. Teil I, Kap V: *Der Geist der Musik*, S. 84—128.

²¹ *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Stuttgart 1955 (Kröner), S. 67, 171, 180 u. a.

„Die Musik ist das Wesen der Welt“²². Der an sich chaotische Urgrund des Daseins, gestalt- und formlose Kräfte, die die Welt der Erscheinungen hervorrufen, der unaufhörliche, unbegreifliche Wechsel dieser Erscheinungen, das Wirken der schöpferischen Urkräfte des Lebens, die stets neue Formen hervorbringen und zum Dasein zwingen, dieser dionysische Urgrund des Seins ist für den Menschen weder zu erkennen und zu verstehen, noch — sofern er einen Blick in das ursprüngliche Chaos zu werfen vermag — überhaupt zu ertragen. Er müßte schaudernd zugrunde gehen, nachdem er vermessen den Schleier der Phänomenalwelt gelüftet hat, gäbe es nicht jene berausende Kraft, die das Weltenchaos im Kleide des Ästhetischen ertragbar und sogar wahrnehmbar macht — die Musik. Nietzsche spricht von den beiden „Grundmächten“ des Lebens, die es ermöglichen, trotz der schaurigen Wahrheit des Seins das Leben dennoch bewältigen zu können: das Apollinische ist jener Lebenstrieb, der eine Traumwelt der Bilder und Vorstellungen, des tröstenden Scheines über die Chaotik und Grausamkeit des dionysischen Urgrundes breitet — das Apollinische drückt sich im wissenschaftlich-rationalen Weltbild (im „sokratischen“ Menschen) aus und manifestiert sich in der bildenden Kunst und in der epischen Dichtung. Im Dionysischen waltet der übermächtige Trieb zum Leben — im Grunde selbst eine Kraft des Chaos; dionysisch ist das Leben als Rausch, als Urtlust und Urschmerz im unaufhörlichen Entstehen und Vergehen, „die wütende Wollust des Schaffenden und zugleich der Ingrimms des Zerstörenden“²³ — das Dionysische drückt sich im ästhetischen Weltbild (im Artisten oder „Künstlermenschen“) aus und erscheint in der Musik und in der lyrischen Dichtung. Blok übernimmt Nietzsches Terminologie, wie der deutsche Philosoph lehnt er das Apollinische als oberflächlichen Optimismus ab und erklärt das tragische dionysische Weltverständnis zur einzig wahren und menschenwürdigen Form der Daseinserkenntnis und -bewältigung. In der „Musik“ fallen für Blok Erkennen und Erkanntes (Subjekt und Objekt) zusammen, Musik ist das leid- und freudvolle Mitvollziehen des dionysischen Urgeschehens der Welt durch den Künstler, d. h. nur der Künstler ist — vor dem Philosophen und Wissenschaftler — in der Lage, eine wirkliche Welt-erkenntnis und -deutung vorzunehmen, weil die unerläßliche Voraussetzung der Teilnahme am chaotisch-musikalischen Walten der Elemente der ekstatisch-schöpferische „Rausch“ des Schaffenden ist, sein Kunstwerk „verkündet“ im Idealfalle seine visionäre, mystische Erkenntnis. Glaubte Nietzsche noch im Sinne von Schopenhauer auf Musik als Tonkunst nicht verzichten zu können, da die lust- und zugleich schmerzvolle Empfindung der Dissonanzen im musikalischen Kunstwerk das Symbol des irrationalen Urgrundes darstelle, so sieht Blok von einem direkten Bezug des Geistes der Musik zur Tonkunst völlig ab: „Wirkliches gibt es in der Musik nicht, sie beweist am klarsten, daß Wirkliches überhaupt nur ein bedingter Begriff für die Bestimmung der (nicht existierenden, fiktiven) Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft ist. Das musikalische Atom ist das vollendetste — und einzig real existierende, denn es ist schöpferisch. Die Musik erschafft die Welt. Sie ist der geistige Körper der Welt, der fließende Gedanke der Welt . . .

²² Aleksandr Blok, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 113; Bd. 7, S. 260 u. a. anderen Stellen (russ.).

²³ *Die Geburt der Tragödie*, S. 61/62; *Fröhliche Wissenschaft*, § 109. Siehe auch Martin Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg 1966 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 6).

*Wenn die Dichtung ihre Grenze erreicht hat, versinkt sie bestimmt in der Musik*²⁴. Schopenhauers Weltwillen vergleichbar ist für Blok die Musik die einzige metaphysische Urkraft des Universums, das „*Ding an sich*“. Alle die verschiedenartigsten Erscheinungen des Seins sind ihre Hervorbringungen: *„In den grundlosen Tiefen des Geistes . . . fließen Tonwellen dahin, gleich den Ätherwellen, die das Weltall umfassen; dort gehen rhythmische Schwankungen vor, gleich Prozessen, die Berge, Winde, Meeresströmungen, die Pflanzen- und die Tierwelt erschaffen. Diese Urtiefe ist von ihren Erscheinungen der Außenwelt verdeckt“*²⁵.

Diese metaphysische Musik ist selbstverständlich auch das treibende agens in der Kulturgeschichte der Menschheit. Angeregt von Nietzsches Interpretation der griechischen Antike als Widerstreit vom apollinischen und dionysischen Weltverständnis entwickelt Blok eine Zyklentheorie der Menschheitskultur, in der stets eine „*musikalische*“ eine „*unmusikalische*“ Epoche ablöst. Die Entfaltung echter Kultur ist für Blok nur aus dem Geiste der Musik möglich. *„Am Anfang war die Musik. Die Musik ist das Wesen der Welt. Die Welt wächst in geschmeidigen Rhythmen. Dieser Wuchs stockt zuweilen, um darauf spontan loszubrechen . . . Der Wuchs der Welt ist die Kultur. Kultur ist musikalischer Rhythmus. Die ganze kurze Geschichte der Menschheit, deren sich unser kümmerliches Gedächtnis erinnert, ist ganz offensichtlich ein Wechsel von Epochen, in deren einer die Musik erstirbt, erstickt klingt, um in der anderen, nächstfolgenden in neuem, freiem Willensdrang loszubrechen“*²⁶.

Solange eine Kulturepoche sich noch im Prozeß ihres Entstehens befindet und gegen alte, vergangene Ordnungen kämpft, solange sie noch vom Glauben an ihre Ideale, die sie bedingungslos durchsetzen will, beseelt ist, ist sie — nach Blok — „*musikalisch*“. Sobald sie aber über den Zustand des Werdens hinausgekommen ist, sich durchgesetzt hat und als manifeste Weltordnung nur noch auf ihren Erhalt und auf ihre Sicherung bedacht ist, wird sie zur Fessel für die Musik und ist damit zum Untergang verurteilt. Kennzeichen einer solchen versteinerten, unbeweglichen Ordnung ist der Geist des Rationalismus, die Hybris, das Weltganze als rational erklärbar und restlos erkennbar zu deuten. Der Geist der Musik als Kennzeichen wahrer Kultur aber ist revolutionär, ewig suchend, nach Neuem strebend, er probiert und experimentiert nicht, sondern ist von radikalem Maximalismus erfüllt, der bewußt das Risiko des Scheiterns auf sich nimmt. Darin äußert sich seine tragische Seite, stets haftet ihm etwas vom Rausch des Unterganges an. So betrachtet Blok die Kulturgeschichte der Menschheit als ein ewiges Aufwallen und Versinken des Geistes der Musik; der „*musikalischen*“ griechischen Antike folgte die „*unmusikalische*“ römische Staatsordnung, dem „*musikerfüllten*“ Urchristentum und Frühmittelalter das in Konventionen erstarrte Hochmittelalter, dem erneuten Aufklingen der Musik in Renaissance, Humanismus und Reformation folgte als Wellental das Zeitalter der Zivilisation, das seinen unmusikalischen Höhepunkt in der bourgeoisen Gesellschaftsordnung des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts fand. Der analytische Ungeist der Zivilisation feierte

²⁴ A. Blok, Gesammelte Werke, Bd. 9 (Zusatzband: Notizbücher, Heft 26, russ.).

²⁵ A. Blok, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 163 (russ.).

²⁶ A. Blok, Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 260 (russ.).

seinen Triumph in einem allgemeinen Kulturverfall, in Verflachung und geistiger Anspruchslosigkeit, die innere geistige Einheit der Epoche ist verlorengegangen. Der Geist der Musik ist jedoch unbezwingbar. Er sammelt sich in den revolutionären Bewegungen, die immer bedrohlicher das Gebäude der Zivilisation erschüttern, bis es unter der Wucht der Musik des Neuen zusammenbricht. Diese „*musikalische*“ Weltrevolution glaubte Blok in der russischen Oktoberrevolution zu erleben, die er bei ihrem Ausbruch begeistert begrüßte. Er äußerte, während der revolutionären Ereignisse geradezu physisch schmerzhaft das „*Dröhnen des Weltorchesters*“, die Musik der geistigen Erneuerung der Menschheit vernommen zu haben. Aus diesem Erlebnis entstand seine größte Dichtung, das weltbekannte Versepos *Die Zwölf*.

In seinem dichterischen Werk — dies kann hier nur erwähnt werden — versuchte Blok, sein musikalisches Weltbild künstlerisch zu gestalten. Er wollte in seinen Dichtungen die faszinierende Wirkung erreichen, die er in Richard Wagners Musikdramen erlebte, in denen er die künstlerische Realisierung der ihm so nahen irrationalen Weltanschauung Nietzsches sah. Im Gegensatz zu manchen Wagner-Interpreten erkannte Blok, daß zumindest in Wagners Theorie des Gesamtkunstwerkes die Musik ihre romantische Vorrangstellung verloren hatte. Dies galt aber für die Musik als Tonkunst, die für Blok nur eine Nebenrolle spielte. An ihre Stelle trat der metaphysisch begriffene Geist der Musik; der Wagnersche „*Künstlermensch*“ der Zukunft ebenso wie Nietzsches „*höherer Mensch*“ als Künstler begegnet uns bei Blok wieder als das vollkommene, wiedergeborene Menschengeschlecht der Zukunft nach der Läuterung durch die Revolution; die Menschheit wird erneut vom Geiste der Musik ergriffen und beflügelt werden.

Unser Überblick zeigt eine interessante Entwicklung der Musikdeutung. Als die am meisten irrationale aller Künste erhielt sie in der Romantik eine bevorzugte Stellung; vor allem die Musik war die vermittelnde Sphäre, die den Menschen mit Gott verband und die romantische Sehnsucht zu erregen und zu befriedigen vermochte. Für die moderne Kunsttheorie des literarischen Symbolismus verlor die Musik nichts von ihrer Bedeutung, sie wurde jedoch weniger als Tonkunst verstanden, sie war das Symbol für die ästhetische Wirkkraft der Dichtung. Ihren Höhepunkt und Abschluß erlebte die philosophische Deutung der Musik schließlich in ihrer völligen Spiritualisierung. Die Musik wurde zu einem metaphysischen Begriff, zum Symbol und Synonym für den irrationalen Urgrund des Seins.

Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist

VON DETLEF GOJOWY, HILDESHEIM

Vor- und Frühformen der Zwölfton- und Reihentechnik sind der Musikforschung seit langem bekannt. Herbert Eimert wies seit 1924 mehrmals auf den ukrainischen Komponisten und Maler Efrej Golyšev¹ hin, der bereits 1914 zu „*Bildungen im*

1 Die Wiedergabe russischer Eigennamen erfolgt nach der im Preußischen Bibliothekswesen festgelegten und in der Slawischen Philologie gebräuchlichen wissenschaftlichen Transkription. Der Vorname Golyševs (andere Schreibweisen sind Golyšeff, Golyšow) wird unterschiedlich mit Jef, Jefim, Efrej oder Evgenij angegeben. Wir folgen einer frdl. Auskunft von Prof. Sneerson, Moskau, in der Version Efrej.