

Der von Madame Clercx-Lejeune behandelte Kanonikus Johannes Ciconia hatte jedoch von einer „fille mal provée“ mehrere Kinder¹⁵. Hier wird man den Musiker zu suchen haben. Liegt sein Geburtsjahr um 1360–1370, dann besteht an der Identität kein Zweifel mehr. Auch die Übersiedlung nach Italien würde sich zwanglos erklären, denn Vater Ciconia besaß dort ein Kanonikat in Cesena. Hoffen wir, daß die weitere Durchforschung der Archive in Lüttich und in Padua uns bald Aufschluß über den Meister gibt!

Shuberts Klassizität

(Aus der ungedruckten Festschrift zum 75. Geburtstage Fritz Steins)

VON WALTHER VETTER, BERLIN

1930 gab es in Naumburg eine Tagung, auf welcher man sich über das Problem des Klassischen unterhielt. Sie wurde von Vertretern der klassischen Philologie bestritten. Das scheint recht sinnvoll zu sein. Es kann nichts schaden, wenn man sich auch in der Musikwissenschaft bei Gebrauch des Terminus „klassisch“ an die klassische Herkunft des Begriffes erinnert, der sich bei den Römern zunächst lediglich auf die begüterte Klasse der Bürger bezog, um erstmalig in den *Attischen Näditen* des in der ersten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts blühenden Aulus Gellius als Rangbezeichnung im schriftstellerischen Bereiche verwendet zu werden. Wenn die Musikwissenschaft heute in der Bezeichnung einer Musik oder eines Musikers als klassisch eine zu beantwortende Frage, ein zu lösendes Problem erblickt, darf sie sich also in einem grundsätzlichen Einvernehmen mit der klassischen Philologie wissen. Wenn sie dieses Einvernehmen begrüßt, zeigt sie damit gleichzeitig, daß sie sich der Herkunft des Terminus „klassisch“ erinnert und diese Erinnerung für fruchtbar hält. Auch hierin hat sie ein brauchbares Vorbild, nämlich das der Kunstwissenschaft, die sich, in der Person Heinrich Wölfflins, mit den Ergebnissen der Naumburger Tagung beschäftigt hat.

Auf diese Weise soll keineswegs das Experiment erneuert werden, kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft zu suchen, denn es führt leicht in eine Sackgasse¹; aber um die wichtigere Aufgabe zu erfüllen, die Auffindung musikgeschichtlicher Wege zur Musik, ist die Unterrichtung auf dem Gebiete der Nachbarwissenschaften, der Kunstgeschichte und, für einen begrenzten Bereich, auch der klassischen Philologie, durchaus ratsam. Wölfflin, der Verfasser der grundlegenden *Klassischen Kunst*, den nach seinem eigenen Geständnisse das Problem des Klassischen durchs ganze Leben begleitete, hat sich als Lehrer und auch als Autor immer wieder mit dem Erlebnis und der Schönheit des Klassischen beschäftigt. Das Klassische als Erlebnis und als Schönheit, das Klassische nicht als Epochenbezeichnung, vielmehr als Rang im Sinne des alten römischen Autors, ist ihm zum Problem geworden.

¹⁵ Clercx-Lejeune, S. 116.

¹ Vgl. Robert Haas, Die Musik des Barocks in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, Wildpark-Potsdam (1928), 9 ff.

I.

Indem man Franz Schubert einen Klassiker nennt, will man ihn, sofern man in den Spuren der klassischen Philologie und der Kunstwissenschaft wandelt, nicht etwa als Angehörigen der allmählich zum Schlagwort gewordenen Wiener Klassik behandeln, obwohl er ihr als geborener Wiener eigentlich in höherem Maße angehört als das berühmte Wiener Dreigestirn; man will ihm vielmehr auf diese Weise einen Rang zuerkennen, man will ihn feiern. Hinzukommen Erlebnis und (klassische) Schönheit. Um in diesem Sinne schön zu sein, muß die Kunst Schuberts maßvoll und gebündelt, um in diesem Sinne Erlebnis im genießenden Hörer zu wecken, muß sie selbst erlebt sein².

Gemeinsam mit der klassischen Philologie und der Kunstwissenschaft haben wir jedoch die Problematik solcher Festlegungen zu achten. Im Grunde definiert man eine Unbekannte (die Klassik) mit zwei anderen Unbekannten (Schönheit und Erlebnis). Wenn man sich jedoch bewußt bleibt, daß man die Dinge nicht mathematisch, vielmehr geisteswissenschaftlich zu behandeln hat, wird man zugeben, daß man über die beiden letzten Begriffe eher ins Reine kommt als über den Begriff Klassik, obwohl man bei Schubert wie in jedem anderen Falle nicht versäumen darf, sich auch über das Wesen jener Begriffszweiheit gründlich klar zu werden.

Auch die Rangzuerkennung bedarf der Erläuterung. Zwar ist man sich seit Aulus Gellius durch die Jahrhunderte hindurch einig, daß man unter klassisch das schlechthin Beste versteht³, aber welcher ernstzunehmende Historiker wird Palestrina, Schütz, Bach, Beethoven rundheraus als die Besten bezeichnen wollen? Wobei es wenig verschlägt, ob man sie als die Besten ihrer Zeit oder als die Besten überhaupt ausgibt. Auch Schumanns oder Hugo Wolfs Kunst will und kann erlebt sein, auch sie darf Anspruch auf Schönheit erheben, auch ihr eignet hoher Rang. Im Bereiche des Klassischen ist sie deshalb jedoch nicht zu Hause. Hier ist auch nicht die Heimat der Mendelssohnschen Musik, deren sich gelegentlich ergebende Beziehung zur klassischen Antike so geartet ist, daß man sie lieber nicht romantisch nennen sollte, um nämlich den hohen Rang des musikalischen Begriffes Romantik nicht zu verdunkeln; man kann hier lediglich von einem typisch klassizistisch-epigonalen Verhältnisse sprechen.

II.

Bei Franz Schubert trifft es sich günstig, daß man sein Verhältnis zum klassischen Altertume ziemlich genau kennt. Diese Kenntnis hilft uns den starken klassischen Einschlag seiner Kunst verstehen. Nicht als ob in jedem Falle die geistige Auseinandersetzung mit der Antike Vorbedingung der Klassizität sei. Rudolf Gerber hat völlig recht, wenn er⁴ leugnet, daß klassische Gestalt an die Wiederaufnahme der antiken Formsprache gebunden sei, die ja im übrigen innerhalb des musikalischen Bereiches auch reine Utopie wäre. Wo aber auch immer ein schaffender

² Vgl. Rudolf Gerber in seinem ausgezeichneten Aufsätze „Klassischer Stil in der Musik“, Die Sammlung IV 1949, 655: „Nicht die Kräfte selbst brauchen maßvoll zu sein, mäßig bewegt und spannungslos. Lediglich die künstlerische Gestalt, zu der sie sich verbinden, muß das Signum des vollkommenen Maßes und letzter Ausgeglichenheit an sich tragen.“

³ Vgl. zum Beispiel die Begriffsbestimmung des Klassischen bei Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Biel 1777, I 1, S. 276: „... cläflisch bedeutet . . . als von der ersten oder obersten Classe“

⁴ S. 656.

Künstler die Berührung mit der Antike sucht, dort werden Art und Weise des von ihm herbeigeführten Kontaktes aufschlußreich im Sinne der entscheidenden Frage sein: Bildung oder Erlebnis? Können oder Müssen? Klassizismus oder Klassizität? Naivität im Schillerschen Sinne ist aus Schuberts Erlebnis des klassischen Altertums unwegdenkbar; sie hat jedoch keinen Raum in Mendelssohns vergleichbarer Neigung⁵. Unzweifelhaft verfügte der jüngere Meister über ein unverhältnismäßig reicheres Wissen um die hellenische Kultur als Schubert; zweifellos war er mit einem ungleich solider gegründeten, daher auch sichereren und in Einzelheiten treffenderen Urteile über die Entstehung und Entwicklung dieser Kultur ausgestattet. Seine Bildung bewegte sich auf der Höhe seiner sich ihres Wissens freuenden Zeit. Aus solcher Fülle heraus frönte er unter pedantischer Heranziehung des sachkundigen Rates eines Mannes wie August Böckh und bezeichnenderweise im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. löblicher archäologischer Neigung, als er seine Musik zu *Antigone* und *Ödipus* schrieb. Hier zeigt sich der typische epigonale Klassizismus, dem die Möglichkeit zur Hervorbringung ausgeglichener und ästhetisch erfreulicher künstlerischer Erzeugnisse nicht abgesprochen werden kann, dem jedoch die innere Notwendigkeit, die volle Kraft des Erlebnisses und die Nähe zum Reimenschlichen fehlen. Gerade diese Eigenschaften aber kennzeichnen die Musik Schuberts auch dort und gerade dort, wo sie Bilder und Vorgänge des klassischen Altertums heraufbeschwört.

Weder gelehrte Theorie noch romantische Gegenwartsflucht sind Ausgangspunkt der Schubertschen Antikengesänge. Indem sie im Reimenschlichen wurzeln und an der lebendigen geistigen, politischen und revolutionären Atmosphäre des Zeitalters teilhaben, werden sie zum Beleg der Klassizität ihres Schöpfers, denn die Klassik der künstlerischen Form ist keine bloße ästhetische Erscheinung, sondern sie reicht, wie Werner Jaeger nachgewiesen hat⁶, in eine geistige Schicht hinab, wo sie mit den Grundlagen der politischen und sozialen Struktur der menschlichen Gemeinschaft zusammenhängt. Indem sich Schubert mit dem klassischen Altertume schöpferisch auseinandersetzte und zahlreiche Antikenlieder schrieb, gesellte er sich in erster Linie wiederum Goethe und ganz allgemein jenen Zeitgenossen, die das Erbe Glucks und Winkelmanns nutzbar zu machen suchten und sich gleichzeitig auf das Gedankengut der Französischen Revolution beriefen: fühlten sich doch die damaligen Franzosen als Vollender altrömischer Überlieferung.

Nicht selten deckt sich bei Schubert Goethisches mit antikischer Konzeption. Wenn der Komponist in seiner Vertonung von Mayrhofers dichterischer Übertragung einer Eumenidenstelle, dem *Fragmente aus dem Äschylus*, antike Größe voll zu erfassen weiß⁷, indem er eine poetische Vorstellungsreihe von lodrender Dramatik in einem einzigen lyrischen Augenblicke zusammendrängt, beweist er, daß er sich mit den durch Goethe dichterisch wiedergewonnenen antiken Stoffen innerlich weit genug auseinandergesetzt hat, um Mayrhofers Verse zu behandeln, als seien sie Goethische, und so gleichzeitig der Eingebung des attischen Tragikers gerecht zu werden.

⁵ Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 2 Bde., Leipzig 1953, I 33—34 (im folgenden abgekürzt als: KlSchb).

⁶ Werner Jaeger, *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Leipzig und Berlin 1931, S. VII (im folgenden abgekürzt als: WJ).

⁷ Otto Weinreich, *Franz Schuberts Antikenlieder*, *Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch.* XIII 109.

Schuberts Antikengesänge sind erfüllt nicht von Humanismus, sondern von Humanität. Den kalten Marmor der alten Götter- und Menschenbilder durchleuchtet und durchwärmt der Komponist von innen her. Noch aus dem Tartarus holt er sich bei Vertonung von Schillers Gedicht *Leben* herauf. Nur so kann man es erklären, daß er zwischen der *Gruppe aus dem Tartarus* und der *Freigeisterei der Leidenschaft*, dem *Kampf*, eine enge motivische Beziehung herstellt⁸. Hier die finstere, hoffnungslose Stimmung des Homerischen Tartarus — dort die entfesselte Leidenschaft: in beiden Fällen wird das Tragische als unabwendbares Menschenlos erlebt und musikalisch versinnlicht.

Das Menschliche in einem anderen Sinne, jedoch ebenfalls im Hinblick auf Schuberts Erlebnis der Antike, entdeckt Weinreich⁹ im *Ganymed*, wenn er betont, daß Schubert, was jeder Musiker ihm bestätigen wird, die Antike nicht als Philologe oder Archäologe sah, sondern sie mit Schubertisch gesteigerten Mitteln der Klassik aus echtem Erlebnis heraus gestaltete: „Denn diese Antike war für ihn lebendige Natur, nahes, erhöhtes Menschentum. Sie war sein Euphorion, Zeugung aus Klassik und Romantik, kein blasser Humanismus, sondern heiß erfüllte, deutsch gewordene Antike, ein Stück auch seines Lebens“. Diese Mischung aus Antike, Klassik und Romantik begegnet uns auch in der *Gruppe aus dem Tartarus*, wo sich Schillerscher Sturm und Drang mit rauenden Stimmen der Romantik, unerbittliche antike Größe mit unheilgeschwängelter Naturstimmung zu einer höheren Einheit von klassischer Strenge vermählen.

III.

Wenn Eduard Fraenkel vom Klassischen sagt¹⁰, daß es als Gehalt das Überprivate und dafür eine Form suche, die mehr zu leisten habe als die Befriedigung eines wählerischen Geschmacks und eines allseitig angeregten, immer neuer Reize bedürftigen Verstandes, so berührt er genau den Fragenkreis, der uns beim Vergleiche Schuberts mit Mendelssohn interessiert. Jenes Überprivate, das jeden geschmäckerischen Einschlag verschmäht, zeigt sich bei Schubert in der Ausprägung des Menschlichen; dieses verleiht seiner Kunst, nicht zuletzt seinem Liede, klassischen Rang¹¹. Aus des Liedsängers kritisch-schöpferischem Verhältnisse zu seinen Dichtern, aus seiner Behandlung der großen Fragen des Lebens und, nicht zuletzt, des Todes¹² ist eine tiefe seelische Intimität des Musikers mit den Forderungen echter Menschlichkeit abzulesen. Der klassische Rang dieser Kunst zeigt sich in ihrer

⁸ KISchb II 143.

⁹ S. 107.

¹⁰ WJ 51.

¹¹ Bernhard Schweitzer bei WJ 86, 87: Klassische Kunst „ist groß und bedeutend, indem sie . . . menschlich ist . . . Klassische Kunst ist humanistisch.“ Wolfgang Schadewaldt, WJ 15: Die Grenzen des Klassischen „verlaufen . . . zu den Tiefen gesamt-menschlichen Seins.“ S. 31: „Klassik ist Adel geistigen Menschentums.“ S. 32: „Die Idee des Menschen ist“ im klassischen Geist „Gewißheit geworden: so weist er als verpflichtende Norm des Lebens den Menschen auf sich selbst und über sich selbst hinaus. Er hat erfahren, was die Menschen und die Welt bewegt: so vermag er als dienendes Organ des Verstehens sich allem Menschlichen zuzuneigen.“ Heinrich Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte (im folgenden abgekürzt als: HW), Basel (1941), 50: „Von den Nazarenern . . . und ihrer Vorliebe für das Primitive trennte“ Goethe „eine andere Auffassung von Wert und Würde des Menschen.“ Rudolf Gerber S. 661: „Schließlich ist es überhaupt und immer wieder das Menschliche, das alle große deutsche Kunst in irgendwelchem Grade entscheidend bestimmt und auch der deutschen Klassik ihr unverwechselbares Gepräge gibt.“ Weiter hebt Gerber hervor, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts „in der deutschen Musik der Wille zur Gestalt die dithonischen Kräfte besiegte und zu einem Kunstwerk vordrang, das, indem es auf dem Fundament des Menschlichen ruhte, in Schönheit und Vollkommenheit gestaltet war.“ — Im allgemeinen vgl. Franz Egermann, Vom attischen Menschenbild, München 1952.

¹² KISchb I 349—353, II 164—165.

Fähigkeit, sich aus den beengenden Fesseln des Ich, in die sich gerade der Lyriker nur zu leicht verstrickt, zu befreien. Auch für den Klassiker Schubert verliert das Bloß-Individuelle, ganz wie für den Lyriker Goethe, an Interesse¹³, und des Dichters tiefes Wort gilt auch für ihn: „Die Gestalt dieser Welt vergeht. Ich möchte mich nur noch mit den bleibenden Verhältnissen beschäftigen“.

Schuberts Klassizität ist an dem Postulate zu messen, das Wolfgang Schadewaldt formuliert, wenn er klassisch einen ethischen Begriff nennt und Klassik insofern als eine politische Angelegenheit bezeichnet, als sie eine Gemeinschaft voraussetzt¹⁴. Der Klassiker Schubert war sich seines Wertes bewußt; die Erzählungen von seiner nahezu pathologischen Bescheidenheit beruhen auf einem unglücklichen Mißverstehen vereinzelter Äußerungen seines mit dem Maßstabe bürgerlicher Konvention nicht meßbaren Wesens. Gleichzeitig war sich Schubert jedoch auch völlig im klaren darüber, daß sich auch der Auserwählte nur als organisches Glied des Ganzen voll bewähren könne. Die Größe und der menschliche Gehalt seiner Kunst offenbaren sich auch im Liede nur zu häufig darin, daß es aufs Allgemeine und Gemeinschaftliche, mitunter aufs Gesellige, gerichtet ist.

Eine bestimmte Art der Wechselwirkung zwischen dem Sololiede Schuberts und seinen mehrstimmigen Gesängen (die nichts mit dem gleichzeitigen und wenig späteren Liedertafelstile zu tun haben) wird zum wichtigen Kriterium. In nicht einem einzigen Liede begegnet uns ein in sich selbst eingekapselter Individualist; in keinem seiner Gesangsquartette oder Chöre verleugnet er die persönliche Note —, in jedem Falle gibt er ganz sich selbst, und in jedem Falle sucht er die Erscheinungen in objektiver Ganzheit zu erfassen, er sucht, wie Heinrich Wölfflin es mit Beziehung auf Goethe ausdrückt¹⁵, nicht über die Dinge zu sprechen, sondern die Dinge selbst sprechen zu lassen¹⁶.

Schuberts Fähigkeit zur Objektivierung und Vergegenständlichung ist innerhalb des Sololiedes beträchtlicher, als die ästhetische Theorie es für möglich halten möchte, aber ebenso erstaunlich ist sein Vermögen, das Ichgefühl des Lyrikers in eine mehrstimmige Komposition einzuschmelzen. Seine zwei- und seine fünfstimmige Vertonung des Wilhelm-Meister-Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt“ sind klassische Leistung nicht nur durch ihre reife, vollendete Form, nicht nur durch die Organik ihrer künstlerischen Gestalt, nicht nur durch ihre Wahrheit und innere Größe, auch nicht nur durch ihre Schlichtheit und Ein-fältigkeit und ihr warmes, inneres Leben —: sie sind klassisch vor allem auch durch ihre spontane intuitive Übereinstimmung mit der Goethischen Eingebung.

Hier ist nämlich zu bedenken, daß bereits die dichterische Szene in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* den Rahmen des Gewohnten und Naheliegenden sprengt. Mignon und der Harfner singen ein unregelmäßiges Duett, dieser Zwiegesang drückt jedoch seltensamerweise die Empfindungen eines Einzelnen, nämlich des dem Gesange lauschenden Wilhelm Meister, aus. Damit nicht genug, sprechen die Singenden etwas aus, was der eine von ihnen, der alte Harfner, unmöglich selbst empfinden, wohinein er sich bestenfalls in der Erinnerung versetzen kann, und die Gefühle, die das Mäd-

¹³ HW 53

¹⁴ WJ 22.

¹⁵ HW 51

¹⁶ Vgl. z. B. die Vertonung von Pyrkers Heimweh, KISchb I 403—405.

chen ausdrückt, sind in Wirklichkeit die des Jünglings. Indem der Musiker dieser einmaligen poetischen Situation des klassischen Romans in seiner zweistimmigen, drastischer noch in seiner fünfstimmigen Vertonung ein vollkommenes Äquivalent gegenüberstellt, bewährt er in diesem geistig-seelischen Gleichklange mit Goethe eine nachschöpferische Einfühlungsgabe, die, weit entfernt von epigonalen Angleichung, klassischen Rang hat.

IV.

Goethe nennt sich einen Mann, der von der Mühe lebt¹⁷. Mozart betont 1787 gegenüber dem Prager Kapellmeister Kucharz, er habe sich, was den *Don Giovanni* anbetreffe, Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen¹⁸. Schubert, in der Fülle der Gedanken und im Reichtume seiner Einfälle Mozart vergleichbar, soll nach einer weitverbreiteten Meinung Einfälle und Gedanken gewissermaßen aus dem Ärmel geschüttelt haben. Er tat dies ebensowenig wie Mozart und Goethe. Aber in jener Meinung zeigt sich einer der schwerwiegenden Irrtümer der älteren Schubertbiographik. Solange man ihm huldigte, versperrte man sich den Weg zum Klassiker Schubert.

Müheloses Schaffen ist unvereinbar mit dem ethischen Range der Klassizität¹⁹. Auch Schubert war ein Mensch, der von der Mühe lebte, und zwar sowohl im eigentlichen wie im übertragenen Sinne. Er verwandte auf die Entstehung des einzelnen Werkes ehrliche Mühe und redlichen Fleiß. Wie vieler künstlerischer Vorstufen bedurften Reifwerke wie die *Winterreise*, das d-moll-Quartett oder die große C-dur-Sinfonie! Mit den ersten Sinfonien und den frühen Quartetten bahnt sich Schubert in einer für seinen Schaffentypus bezeichnenden durchaus persönlichen Weise den Weg zu den späteren Meisterwerken; diese verhalten sich zu jenen durchaus anders als etwa bei Beethoven. Beim Schubertliede verläuft die Entwicklung zwar nicht ganz in diesem Sinne, hier entstehen in jedem Lebens- und Schaffensabschnitte vollendete Kunstwerke, ob sie gleich in der Frühzeit nicht so dicht gesät sind wie später. Es ist geradezu eines der vielen Anzeichen der (mitunter heute zu unrecht angefochtenen) zentralen Stellung des Liedes im Lebenswerke des Meisters, daß sein Entstehungsvorgang Vergleichsmöglichkeiten mit dem entsprechenden Prozeß innerhalb des sinfonischen Werkes Beethovens offen läßt. Voraussetzung der Klassizität Franz Schuberts wie auch Beethovens ist die ausgeprägte Vielseitigkeit ihrer schöpferischen Anlage, aber während sich Beethovens klassischer Rang zuerst und mit sowohl tiefster wie breitester Wirkung in der Sinfonie offenbart, zeigt sich Schuberts Klassizität zunächst und mit entsprechender Wirkung im Liede. Gleichwohl sind unter der Fülle der Lieder etwa des ersten Schaffensjahrfünfts nicht wenige, in denen der Komponist mit Gestaltungsprinzipien ringt, über welche er erst in sehr viel späterer Zeit die volle Herrschaft gewinnt. In einigen Fällen sind auch die verschiedenen Fassungen des nämlichen Liedes Ergebnis eines derartigen mühevollen Ringens.

Mühe und Arbeit ließ sich Schubert aber vor allem zeitlebens die Auseinandersetzung mit Beethoven und Goethe kosten. Er ist dabei manchen Umweg, hin und

¹⁷ Zitiert bei HW 54.

¹⁸ Niemetschek, Mozart, 85.

¹⁹ Schadewaldt bei WJ 22: „klassisch . . . heißt als Norm und Vorbild gelten. . . klassisch ist, wie nach seiner Geltung, so auch seinem Wesen nach, ein praktischer, ein ‚ethischer‘ Begriff.“

wieder auch einen Irrweg gegangen. Wenn man sein Ringen mit Beethoven bei Lichte betrachtet, erweist es sich letztlich überhaupt als unlösbares Problem —, es war ihm vor-gelegt, aufgegeben. Er rieb sich an ihm, aber er zerrieb sich nicht, und der durch die Reibung erzeugte Funke entfachte in ihm wieder und wieder das schöpferische Feuer. Klar erkannt hat er die Unlösbarkeit des Problems niemals, aber geahnt hat er sie. Den durch Beethovens allzu gegenwärtige und lebendige künstlerische Höchstbewährung bewirkten inneren Konflikt durchlitt er bis zur Neige. Aber er verharrte nicht im Erleiden, er rang sich zu vollkommener Freiheit des Handelns durch. Seine Musik ist, gleichviel ob es sich dabei um das Leben oder um den Tod handelt, niemals Anpassung, Abhängigkeit, Epigontum, sie ist unabhängig, ursprünglich, selbständig. Sie ist Kunst der Aktivität, wie alle Klassik²⁰. Schuberts Verhältnis zu Goethe muß völlig unabhängig betrachtet werden von seinen mißglückten Versuchen, mit dem Dichter persönliche Fühlung zu gewinnen. Diese vielfach mißdeuteten Versuche sind von ziemlich äußerlichem biographischem Werte; sie sind nicht mehr als zufällige oberflächenhafte Anzeichen für bestimmte in tieferen Schichten verlaufende Vorgänge. Das Goetheproblem im Schaffen Franz Schuberts unterscheidet sich von dem im Grunde unlösbaren Beethovenproblem dadurch, daß es lösbar war und der Komponist es gelöst hat.

Die Lösung dieses Problems war für Schubert gleichbedeutend mit der Lösung des Wort-Ton-Problems überhaupt. Nach der erfolgreichen Auseinandersetzung mit Goethe gab es für den Liedkomponisten keine Textfrage mehr, die nicht zu erfüllen gewesen wäre. Das führt freilich dazu, daß das Schubertlied an uns Ansprüche stellt. Die technisch ungleich komplizierteren Lieder späterer Jahrzehnte stellen paradoxerweise an das Verständnis des Hörers viel geringere Ansprüche. Sie verdeutlichen nämlich den Sinn des jeweiligen Textes in der Regel wesentlich handgreiflicher. Schuberts Goethekompositionen ist nur gewachsen, wer sich tief in Goethe selbst versenkt hat, und wer Goethes Liedern nicht gewachsen ist, weiß mit Schuberts Vertonungen nichts anzufangen. Damit ist der wichtigste Anspruch umschrieben, den der Komponist an uns stellt.

Welche Mühe sich Schubert um Goethes willen auferlegte, zeigt sich gerade dort, wo er, wie das Autograph beweist, schwer mit sich gerungen hat, um schließlich eine vom Goethischen Texte leicht abweichende, diesen aber zweifellos entstellende Fassung zu vertonen²¹. Die Melodie als organisch gewachsenes Ganzes ist ihm Widerspiegelung des lyrischen Kunstwerks, und er glaubt sich durch eine Verstümmelung der Melodie schwerer gegen den Dichter zu versündigen als durch eine schonende Abwandlung des Wortlautes. Die Handschrift zeigt deutlich, daß sich der Komponist vor eine klare Entscheidung gestellt sah und daß er sich zugunsten der Melodie entschied. Des Musikers Einschätzung des Goethischen Genius ist so über jeden Zweifel erhaben, daß er zu einem derartigen Entschlusse nur nach ernstester Selbstprüfung, nach redlichem Bedenken und gründlicher Gewissensbefragung gekommen sein kann. Auch hier bewährt er sich als Mann, der von der Mühe lebt.

Dieser Begegnung mit Goethe und Beethoven entspricht kein weiteres Erlebnis Schuberts, kein Erlebnis, sei es mit Dichtern, sei es mit Musikern. Diesem Doppel-

²⁰ HW 54.

²¹ KISchb I 378—381

erlebnis freilich wich er Zeit seines Schaffens nicht aus. Nur an ihm läßt sich er-messen, wie schwer er sich's werden ließ. Noch nicht restlos geklärt ist sein Verhält-nis zu Sebastian Bach. Mit dem *Wohltemperierten Klavier* hat er sich beschäftigt, es hinterließ sogar Spuren in seinem Schaffen²². Aus dieser Beschäftigung scheint eine innere Krise hervorgegangen zu sein, die zu überwinden er sich am Ende seines Lebens anschickte, als er sich vornahm, systematisch den Kontrapunkt zu studieren. Wo er in seinem Schaffen zu polyphoner Schreibweise neigt, rührt ihn vom Geiste und auch von der Technik Bachs ein Lichtstrahl an, der seinen Ursprung wahrschein-lich im *Wohltemperierten Klaviere* hat.

Dieser Lichtstrahl traf ihn auch, als er Grillparzers Kantate *Mirjams Siegesgesang* vertonte. Damit trat eine Kantate, die man im Hinblick auf ihren jedes christlichen Einschlags entratenden Text auch als mosaisch bezeichnen kann, der christlichen Kantate Bachs zur Seite. Schubert hat diese wahrscheinlich nicht genauer gekannt, sicherlich aber 1828 um ihre Existenz gewußt. *Mirjams Siegesgesang* ist nicht als Gegensatz, sondern als ergänzendes Seitenstück zu ihr geschaffen, und zwar unter bewußter Abwandlung Bachscher Kunstmittel, wie sie dem Komponisten aus seinem Studium des *Wohltemperierten Klaviers* vertraut waren²³.

Um die ethische Bedeutung dieser merkwürdigen Anstrengung des Komponisten zur Schaffung einer Kantate von antik-mythischem Gehalte und strenger Kontur voll zu würdigen und den ganzen Vorgang richtig in das Bild des Klassikers Schubert einzuordnen, muß man berücksichtigen, daß sich der Komponist, als er dieses in jedem Betracht auffallende Werk schuf, mit dem noch viel merkwürdigeren Plane trug, bei Simon Sechter Unterricht im strengen Satze zu nehmen. Man hat ferner zu beachten, daß das Spätlied Schuberts, ebenso die Es-dur-Messe, von eben jenem Bachischen Lichtstrahle gestreift werden. Es ballt sich in der Kunst Schuberts in seinem letzten Lebensjahre eine Summe von Erlebnissen, die alle auf Sebastian Bach hindeuten. Exakte Nachweise müssen künftiger Forschung überlassen bleiben. Zur Erhellung von Schuberts Klassizität genügt es, festzustellen, daß es sich in keinem Falle um Beeinflussung im üblichen Sinne, geschweige um epigonale Angleichung handelt: Franz Schuberts Kunst trägt, wo auch immer Bachs Geist sich in ihr be-merkbar macht, das Kennzeichen reinster Eigenart und höchster Ursprünglichkeit.

V.

Wenn, was hier nachdrücklich verfochten sei, auch heute noch gilt, daß „*der Wert des Werkes und das erreichte Maß an Kunst . . . danach zu beurteilen*“ seien, „*wie weit in Stoff und Form die Angemessenheit, die sich aus der Gattung bestimmt, erfüllt*“ sei²⁴; wenn diese durch die nacharistotelische Stillehre und Poetik, sowie durch die Stoa festgelegte Art von Wertigkeit Kennzeichen echter Klassizität ist, so ist Schubert, den Souchay mit Recht als Klassiker der Form gefeiert hat²⁵, Klas-siker par excellence. Schuberts auf dem Wege mühe-seliger Selbstkontrolle ziel-bewußt durchgeführte Arbeitsplanung erzwang eine Schaffensökonomie, die eine gattungsbestimmte Formklarheit herbeiführte, ohne welche sie innerhalb einer der-

²² KlSchb II 251 f., 322 Anm. 82.

²³ KlSchb I 429–431.

²⁴ Johannes Stroux, WJ 4.

²⁵ ZMW XI.

artig kurzen Lebensspanne niemals ein so umfassendes und innerlich abgerundetes Gesamtwerk hätte erzeugen können: die Klarheit und Gerafftheit der Schubert-schen Einzelform (immer in erster Linie innerhalb des Liedes) sind nämlich in ihrem tiefsten Grunde von der gleichen Wesensart wie die Klarheit und Übersichtlichkeit seines ganzen Lebenswerkes, von welchem man getrost mit Goethe behaupten kann, daß es einer großen Konfession gleicht, deren Bruchstücke die Einzelschöpfungen sind. Hier zeigt sich übrigens wiederum eine verblüffende Vergleichsmöglichkeit mit Beethoven.

Schubert komponiert im eigentlichen Sinne des Wortes. Er gelangt auf diese Weise zu jener klaren Synthese, die Merkmal des echten Kunstwerks ist. Selbstverständlich verfügt er souverän über alle handwerklichen Grundlagen, die er sich in gedie-gem Unterricht angeeignet und die er im Verlaufe seines Schaffens mit Feuereifer autodidaktisch vervollkommen hat. Franz Schubert hat früh erkannt, daß in der strengen — organischen — Form die Garantie des Lebens liegt; daß, wie es Heinrich Wölfflin in seiner Weimarer Rede über den römischen, das heißt über den klas-sischen Goethe ausdrückt²⁶, Form nicht etwas von außen Übergestülptes bedeute, sondern das sichtbar gewordene Leben selbst, daß das Formlose keine Existenz und das Lockere nur eine schwache habe; daß, je strenger gebunden die Teile seien, um so mehr Sein in dem Geschöpfe sei²⁷.

Organik, Leben, Wirklichkeit —, das sind Bestandteile Goethischen Schaffens, die, wenn auch in anderer Dosierung, ebenfalls in Schuberts Musik fruchtbar werden. Die unterschiedliche Verteilung ist nicht nur durch die abweichende Individualität, sondern vor allem auch dadurch bedingt, daß es sich einmal um das Sprach-, das anderemal um das Ton-Kunstwerk handelt.

Schubert hat an sich selbst gearbeitet; er hat es nicht, wie Goethe, in Italien getan, aber er hat es — als einziger unter den großen deutschen Musikern des 19. Jahr-hunderts — auch italienisch getan. Seine Studien bei Salieri und seine künstlerisch teilweise durchaus ernst zu nehmenden Bemühungen um Metastasio haben unter anderem auch nach dieser Richtung hin eine Bedeutung²⁸. Noch 1827 gab er sich erneut Mühe um Metastasio. Er blieb der Mensch, der von der Mühe lebte.

Unter diesem Gesichtswinkel fällt ein neues Licht auch auf Schuberts vielfach um-strittenen merkwürdigen Gang 1828 zu Simon Sechter. Heinrich Kaminski hat ihn schön aus des Meisters Sehnsucht nach Menschwerdung gedeutet, einer Sehnsucht, wahrhaft würdig des Klassikers Schubert²⁹. Franz Schubert gehorchte noch am vor-letzten Tage seines Lebens dem Gesetze, nach dem er angetreten. So handelt der Klassiker; so handelnd, ist auch der romantische Künstler Klassiker.

Man muß auch bei Schubert, ja bei ihm im Hinblick auf das überhitzte Tempo seiner Schaffensweise in vielleicht noch höherem Grade als bei anderen Meistern seines Ranges, die Spreu vom Weizen sondern. Ein knappes Drittel seiner Lieder könnte ausscheiden, von seinen mehrstimmigen Gesängen ein kleinerer, von seinen In-strumentalwerken ein größerer Bruchteil, und von seinen Opern darf man in diesem

²⁶ HW 52.

²⁷ Nach Rudolf Gerber (S. 654) besteht das absolut Vollkommene des Klassischen darin, „daß eine uni-versale Fülle zu einem Ganzen verschmilzt, daß polare Gegensätze zu einer unlösbaren Einheit zusammentreten, in der das Einzelne und Individuelle in einem Organismus von absoluter Gültigkeit gebunden bleibt.“

²⁸ KISchb II 150 ff.

²⁹ KISchb II 252.

Zusammenhänge gänzlich absehen, ob sie schon der vielleicht erschütterndste Beweis der Mühe sind, die er sich machte. Was alsdann übrigbleibt, ist ein organisch gewachsenes Ganzes, dessen einzelne Glieder ihrerseits ein nähnliches organisches Gewächsen sein bezeugen. Wir erkannten sie bereits als Bruchstücke der Einen großen Konfession.

Zum tieferen Verständnis dieses Vorganges und seiner Beziehung zur Klassizität der Schubertschen Kunst sei erneut auf Heinrich Wölfflin verwiesen, wenn er feststellt³⁰, daß, was Goethe in Italien als die gesetzliche Organisation der Pflanzen aufgegangen sei, die Intuition sei der einen gleichen Bildungsform, die auch noch die entferntesten und scheinbar unvergleichlichsten Gebilde unter sich verbinden soll; es sei dem Dichter von vornherein selbstverständlich gewesen, daß eine solche Betrachtungsweise auf alles Lebendige anzuwenden wäre, und auch die Kunst sei ihm in ihrer Entwicklung ein solches Lebendiges gewesen. Hinzuzufügen wäre wie im Hinblick auf Goethe, so auf Schubert: auch das konkrete Kunstwerk und auch das künstlerische Lebenswerk als Ganzes war dem einen wie dem anderen im gleichen Sinne ein Lebendiges.

Bereits in vergleichsweise unscheinbaren Frühwerken tauchen bei Schubert, ganz ähnlich wie bei Beethoven, scharf umrissene Rhythmen und Motive auf, die alsdann auf der Höhe des Schaffens, ja an seinem Ausgange, den gedanklichen Kern eines ausgereiften Kunstwerkes bilden³¹. Es ist unmöglich, die schaffenspsychologische Bedeutung eines Vorganges zu überschätzen, wie der Vorwegnahme des Urmotivs der h-moll- und der großen C-dur-Sinfonie im ersten Streichquartett. Dieses Quartett ist noch ein ganz unreifes, schülerhaftes Werk, als solches den späteren Quartetten durchaus unebenbürtig. Dennoch führt dem fünfzehnjährigen Knaben bereits jener Genius die Feder, der nach etwa einem Jahrzehnte die großen sinfonischen Offenbarungen entstehen ließ. Das Motiv der Sinfonien taucht nämlich nicht nur irgendwie auf, es wird erstaunlicherweise in allen Sätzen der zyklischen Komposition verarbeitet. Die Kompositionsmethode, die Schaffentendenz sind hier wie dort die gleichen! Auf der Höhe seiner Meisterschaft bedient sich Schubert keiner anderen Mittel, wie an den Anfängen seiner Laufbahn; lediglich die Ergebnisse der Anwendung dieser Mittel sind hier und dort miteinander unvergleichbar.

Das Gesetz seines Schaffens, bei Franz Schubert gleichbedeutend mit dem Gesetze seines Lebens, ist am Ende wie am Anfange das nämliche, es ist unwandelbar seinem Wesen nach, und dort, wo der Kleinmeister vielfach von Routine lebt, gehorcht der Großmeister diesem Gesetz. Im Jugendwerke verblaßt die Eingebung unter der Belanglosigkeit der musikalischen Weiterspinnung, aber Ansatz, Knospe, Keim, Idee sind bereits lebendig, und sie entfalten sich organisch im späteren Schaffen³².

Während in Fällen wie dem soeben geschilderten der unbefangene Hörer der gewissermaßen unterirdisch verlaufenden Zusammenhänge kaum innewird und ihrer auch gar nicht innewerden soll, wird der dem gleichen Gesetze gehorchende Geburtsverlauf der einzelnen Werke, wird ihre organische Zusammenstimmung durch eine weitere tondichterische Praxis ungleich deutlicher belegt, nämlich durch die wiederholte Verwendung bestimmter Melodien in völlig verwandelter Umgebung.

³⁰ HW 53.

³¹ KISchb I 107.

³² KISchb I 162.

Man gewinnt den Eindruck bewußten Selbstzitierens, wenn Schubert die gleiche Melodie in der *Rosamundenmusik*, dem a-moll-Streichquartett und dem dritten *Impromptu* opus 142 verwendet; wenn er 1828 im Schlußsatze der A-dur-Sonate auf das Allegretto der a-moll-Sonate opus 164 (1817!) zurückgreift: im Hinblick auf die unerschöpfliche Erfindungskraft, auf den nie versiegenden Reichtum seiner melodischen Einfälle müßte die Praxis solches Selbstzitierens in Erstaunen setzen, wenn man sie nur aus der Neigung erklären wollte, den Effekt einer dankbaren Melodie bis zum letzten auszukosten. Man hat dieses Verfahren unter richtiger Einschätzung seiner geistigen und psychologischen Bedeutung billigerweise als Symptom jenes organischen Wachstumsprozesses zu bewerten, der den schaffenden Künstler gebieterisch zwingt, in jedem Einzelwerke nur das Glied einer Kette zu empfinden, das zwar, der Natur des Kettengliedes gemäß, in sich abgerundet und geschlossen ist, seinen wahren Sinn aber erst im Zusammenwirken mit sämtlichen anderen Gliedern erhält.

Beethoven verfährt bekanntlich genau ebenso, wenn er in die Einleitung seiner A-dur-Sinfonie eine Melodie der Durchführung des ersten Satzes der dritten *Kurfürstensonate* einbaut, die Triomelodie des Scherzos seiner D-dur-Sinfonie tongetreu im Trio des Scherzos der d-moll-Sinfonie wiederaufblühen läßt oder im ersten Satze der *Neunten* einen charakteristischen Rhythmus aus dem Finale des Es-dur-Trios opus 3 wiederaufnimmt. Bei Schubert sind es wie bei Beethoven zuweilen ganz späte Werke, die sich auf diese Weise als großartige Bruchstücke legitimieren und das Gesamtschaffen als große einheitliche Konfession bestätigen.

Im Liede herrschen andere Proportionen. Trotzdem müssen sich in ihm vergleichbare Erscheinungen zeigen, wenn man den innerhalb der Instrumentalmusik geschilderten Vorgängen mit Recht symptomatische Bedeutung zuschreibt. Wenn Schubert als Liedkomponist im Vergleiche zu dem vielgewandten und lebenswürdigen Mendelssohn die weniger leichte Hand hat und auch hier mühe-seliger schafft, zeigt sich hierin die Natur des oftmals qualvoll Müssenden gegenüber dem eleganten Könner, offenbart sich das Wesen des genialen Klassikers gegenüber dem genialischen Romantiker.

Der „schwerfälligere“ Schubert vermag nicht einfach das Lied in ein anderes Erdreich zu verpflanzen, wie das der „gefälligere“ Mendelssohn kann, indem er aus „dem“ Liede „das“ Lied ohne Worte macht. Mendelssohns Lied ohne Worte, ebenso schön und reizvoll wie sein Lied mit Worten, unterscheidet sich von diesem in der Tat lediglich dadurch, daß ihm der Text fehlt. Hier zeigt sich vollendete Kunst eines großen Könners, aber nicht klassische Kunst. Klassische Kunst ist das Schubertsche Lied, weil es ein Gewächs mit allen pflanzlichen Organen ist, das dahinwelken würde, wenn man es aus der Richtung, in die es hineinwuchs, nach einer anderen Richtung zurechtböge.

Die Organik des Schubertliedes wird nicht zuletzt in dem Verhältnisse von Klavier und Singstimme deutlich. Dieses Lied ist nämlich ein geschlossener vokal-instrumentaler Organismus. In der älteren Zeit tritt das Instrument bekanntlich hinter dem Gesange beträchtlich zurück, oder es unterstützt die Gesangsmelodie unison: hier bleibt der liedhafte Charakter voll gewahrt, das Kunstwerk kann, wenn es ein Meister erzeugt, vollkommen sein, aber das Instrument ist — im strengsten Sinne

wegdenkbare — Zutat; es will als solches nicht gehört sein, es will nur die Gesangsmelodie besser hörbar werden lassen. In der jüngeren Zeit tritt das Klavier in wachsendem Maße hervor, es wird herrschend, wird vorherrschend, der Gesang wird — im äußersten Falle wegdenkbare — Zutat³³.

Genau in der Mitte zwischen diesen beiden äußersten Möglichkeiten steht das Schubertlied. Es ist eine absolute Einheit von Vokal- und Instrumentalklang, und zwar nicht nur geistig, auch technisch: es ist stets singbar (wer Schubert nicht singen kann, kann überhaupt nicht singen), und es ist, ohne dem Klavierteile virtuose Eigenständigkeit zuzumuten, stets spielbar. Der Gesang bedarf zu seiner vollkommenen Wirkung des Klaviers, der Klavierteil entbehrt ohne den Gesang seines eigentlichen Sinns. Die Teile stimmen zusammen wie Herz und Lunge, es herrscht ein echtes organisches Prinzip.

Schuberts Lied ist keine bloße Summe von Tönen —, hierin liegt noch nichts Besonderes. Aber diesem Liede fehlt alles Artistische, es ist ein lebendiger Mikrokosmos³⁴. Wenn ein hellsehtiger zeitgenössischer Kritiker, Friedrich v. Hentl, gelegentlich seiner Würdigung der Schubertschen Liedkunst sagt, daß gewisse Übergänge von Gefühl zu Gefühl, die jedem Worte seine eigentümliche Bedeutung geben, ohne das organische Leben der Melodie zu zerstören, zu den schwersten Aufgaben des Komponisten zu zählen seien³⁵, berührt er eine wichtige Seite von Schuberts Klassizität. Weil Schuberts Lied ein lebendiger Organismus, weil es nicht ein — wenn auch noch so kunstvolles — Mach-Werk ist, muß jeglicher Ton in ihm unverrückt bleiben, andernfalls das Ganze gefährdet wird.

VI.

Das Strophenlied als schlichte, ein-fältige, klare Form ist unmittelbarer Niederschlag echter Klassizität. Die Form des klassischen Künstlers ist nämlich, wie Schadewaldt es schön ausdrückt³⁶, gelassen, seine Weisheit einfältig und seine Wahrheit nicht neu, eher so alt wie die Welt. Man braucht, um die Stichhaltigkeit dieser These zu begreifen, nur die Gestalt und den musikalischen Gehalt des Schubertliedtypus mit dem älteren Volksliedtypus, ja sogar mit einem Liede der Antike, der Seikilosmelodie, zu vergleichen. Eduard Fraenkel spricht von dem Schutz einer strengen Form, unter welchem sich das Allerlebendigste in der klassischen Kunst rettend bewahre³⁷. Er zielt damit auf die klassische römische Dichtung, insonderheit auf Horaz.

Es ist nicht gewagt, wenn wir diese Erkenntnis auf Franz Schubert anwenden.

Ein Tonkunstwerk kann nicht im gleichen Sinne realistisch sein wie ein Wortkunstwerk, aber auch der Musiker vermag, wie der Dichter, sein Ich zum Schweigen zu

³³ Hans Pfitzner gibt ein drastisches Beispiel für diese Wegdenkbarkeit des Gesangs im jüngsten Liede. Er demonstriert den instrumentalen Teil des Klavierliedes Verrat, opus 2 Nr. 7, den er unter Weglassung der Singstimme zu spielen vorschlägt, und zwar als Beispiel für den von ihm so genannten nahtlosen Einfall. Pfitzner ist kein Klassiker. Vgl. Hans Pfitzner, Über musikalische Inspiration, Berlin-Grunewald (1940), 39. — KlSchb II 326, Anm. 138.

³⁴ Bereits im Hinblick auf Josquins Kunst spricht Rudolf Gerber (S. 659) von klassischem Kosmos. In gleichem Zusammenhange führt er das klassische Maß des Ausdrucks auf ein Gleichgewicht der Kräfte zurück, wie es im Schubertliede auf einzigartige Weise zwischen Vokal- und Instrumentalklang erreicht ist. S. 663 heißt es: „Nie treten die musikalischen Elemente selbstherrlich aus dem klassischen Kosmos heraus, gerade bei ihm befinden sich die Gegensätze . . . in einem steten . . . Ausgleich, gehen eine Synthese von unerreichter Objektivität ein, wie wir sie nur noch bei Goethe bewundern.“

³⁵ Otto Erich Deutsch, F. Schubert, Die Dokumente seines Lebens . . ., II 1, München 1914, 432 ff.

³⁶ WJ 24.

³⁷ WJ 49.

bringen und den Erscheinungen die ihnen eigene Sprache zu entlocken; auch der musikalische Lyriker kann, wie der dichtende Lyriker, „objektiv“ sein. Auch er erwirbt sich eine Anschauung von den Dingen dieser Welt und Wirklichkeit, wenn der Schauplatz dieser Dinge auch nicht sein ureigener Bereich ist. Wie sich Goethe in Italien zum reinen Schauen erzog, das die Dinge zu sehen strebt, wie sie sind; wie dem Dichter in Rom vollkommene Sachlichkeit gleichbedeutend mit vollkommener Kunst wurde, so reifte Franz Schubert an Goethe nach einigen ebenso stürmischen wie unpersönlichen Unsachlichkeiten seiner Anfänge zu einem Künstler, der den Realitäten, ohne in ihnen aufzugehen, immer erneut Gerechtigkeit widerfahren zu lassen fähig war. Je nach den Kunstmitteln, die er verwendet, etwa im Sololiede zum Unterschied vom Chorliede, weiß er die Eindringlichkeit, mit welcher er die Dinge reden läßt, feinsinnig abzuwandeln. Nirgend zerstört er den poetischen Stimmungszauber, nirgend aber auch läßt er ihn zu hohlem Effekt entarten.

Schuberts Kunst ist nicht „geistreich“; sie weiß, hierin zeigt sich wiederum ihre Verwurzelung im Ethischen, eine schillernde Pointe zu unterdrücken, wenn sie nichts als effektiv ist. Ihre Wirkungen spielen sich nicht an der Oberfläche ab, sondern in der Tiefe. Schuberts Musik ist klassisch, weil sie, mit Schadewaldt zu sprechen, nicht betört, nicht erdrückt, nicht ungestüm mit sich fortreißt³⁸. Schubert ist Klassiker, weil er, wenn wir uns der Definition Eduard Fraenkels bedienen, bereit ist, Opfer an einer gewissen lockeren Fülle und Lebendigkeit der Oberfläche zu bringen, wenn es der strenge Anspruch des Vollkommenen, das wir klassisch nennen, erfordert³⁹.

Hugo Wolfs Liedkunst verhält sich in diesem Sinne zu Schuberts Liede gegenpolig. Hugo Wolf ist kein Klassiker. Man könnte ihn, gerade wenn man die wahre Bedeutung seines Liedes bewundernd zu würdigen weiß, als typisch unklassisch bezeichnen; seine Kunst hat eine andere Wertigkeit als die Schubertsche. Man wird durch solche Feststellung Hugo Wolf nur gerecht, und zwar sowohl seiner Musik, wie seinen brieflichen und literarischen Äußerungen über Schuberts Lied. Schon durch die bloße Tatsache, daß sich Hugo Wolf literarisch äußert, unterscheidet er sich vom Klassiker. Dieser schreibt keine Zeitungskritiken und theoretisiert nicht. Man darf einem Hugo Wolf einfach nicht zumuten, daß er dem Schubertliede volles Verständnis entgegenbringt. Er ist denn auch weit entfernt davon. Das Lied *Auf dem Strom* für eine Singstimme, Klavier und Waldhorn, das einst in Schuberts erstem und einzigem großen öffentlichen Konzerte besonderen Beifall fand, erklärt er für abscheulich lang und daher für recht ermüdend⁴⁰. Schuberts Goethesänge lehnt er durchweg ab. Was diese seine Antipathie anbetrifft, erträgt er keinen Widerspruch⁴¹, das ist psychologisch bemerkenswert. Solche Geiztheit zeigt in der Regel nur derjenige, der die Kunst des anderen nicht nur ablehnt, sondern sich ihr auch nicht gewachsen fühlt. Sogar in dem von Emil Kauffmann angestellten zu seinen Gunsten ausgeschlagenen Vergleiche zwischen den Wolfschen und den Schubertschen Harfnerliedern erblickt er kein besonderes Lob,

³⁸ WJ 16.

³⁹ WJ 49.

⁴⁰ Hugo Wolfs musikalische Kritiken, herausgeg. von Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 225.

⁴¹ Gustav Schur, Erinnerungen an Hugo Wolf, herausgeg. von Heinrich Werner, Regensburg (1922), S. 37

„da sich die Schubertschen Gesänge zu Wilhelm Meister weder durch hervorragende Erfindung noch durch irgendwelche charakteristischen Züge auszeichnen“⁴². Er erklärt es für geradezu unglaublich, daß Leute von so feinem Verständnisse wie zum Beispiel sein Freund Schalk gegen seinen *Prometheus* zugunsten des Schubertschen opponieren könnten. Er ist natürlich der Ansicht, daß Schuberts *Ganymed* und *Prometheus* nicht gelungen seien. Höchst aufschlußreich ist seine Überzeugung, daß es erst einer nachwagnerischen Zeit vorbehalten gewesen sei, diese Gedichte im Goethischen Geiste zu vertonen. Man braucht die in Rede stehenden Kompositionen Schuberts und Wolfs nur zu kennen, um einzusehen, daß Wolf gar nicht anders urteilen konnte.

Geringfügige Übereinstimmungen in Einzelheiten vermögen die Tatsache nicht zu verschleiern, daß Hugo Wolfs *Prometheus* in der gesamten Anlage, in Rhythmik, Dynamik und in der Behandlung von Singstimme, Klavier, Deklamation durchaus unvergleichbar mit der entsprechenden Schubertschen Komposition ist. Hugo Wolfs Werk ist gewissermaßen ein einziger Superlativ, ein ununterbrochenes Ausrufungszeichen. Es muß viele Freunde gewinnen, denn es ist betörend, erdrückend, fortreißen. Diese Musik steigert sich, um dem Goethischen Titanismus gewachsen zu sein, in stete Übersteigerung hinein; weil sie das prometheische Übermenschentum klanglich zu versinnlichen trachtet, glaubt sie Übermusik sein zu müssen; indem sie sich schärfster Würze bedient, vermittelt sie den Eindruck von etwas Außerordentlichem. An das differenzierte geistige Aufnahmevermögen eines sensiblen Ohres appelliert sie nicht.

Der Titanismus Goethes ist, das muß man bedenken, entfesselter Sturm und Drang. So möglich wie es ist, daß sich der Goethegeist der Götz- und Prometheuszeit mit dem Geiste des Hugo-Wolf-Gesanges zu versöhnen wissen würde, so undenkbar ist es, daß der Inbegriff Goethischen Geistes überhaupt, der Inbegriff, der ohne das römische Erlebnis und ohne die Weimarer Erfahrung nicht vorstellbar ist, in der Musik Hugo Wolfs sein Genüge fände.

Schubert bleibt Klassiker, auch wenn er den *Prometheus* der Geniezeit vertont, aber er ist doch zugleich fähig, mit klassischen Mitteln auch der Geniezeit gerecht zu werden. Es sei nur darauf hingewiesen, wie er im *Prometheus* das B-dur des Beginnes, das eigentlich ein Es-dur ist und sehr bald zum g-moll wird, zum C-dur des Abschlusses hinaufsteigert, nachdem er zwischendurch eine wahre Himmeler Höllenfahrt durch die Harmonien der verschiedensten Tonarten durchstanden hat. Indem Schubert hier eine besonders bunte harmonische Palette verwendet, bleibt er sich selbst treu, ohne dem Sturm-und-Drang-Motive Goethes etwas schuldig zu werden, denn der Einsatz auch romantischer Kunstmittel gehört mit zu den besonderen Vorrechten des romantischen Klassikers.

Ähnlich ist die Strenge der Form bei Schubert durch den stark rezitativen Einschlag zwar nicht zerstört, wohl aber gemildert. Der Einwurf, daß Franz Schubert hier sogar über die dem Klassiker gezogenen Grenzen hinausgeht, darf ernst genommen werden⁴³. Es ist jedoch keine Haarspalterei, wenn dem entgegengehalten

⁴² Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann, herausgeg. von Edmund Hellmer, Leipzig 1903, S. 8.

⁴³ Für Schuberts Prometheusstil ist nicht etwa das Verfahren Präzedenzfall, welches Mozart in Liedern wie dem Veilchen oder Luise („Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“) anwendet. Vgl. KISchb II 62–65.

wird, daß diese im Sinne Goethes, das heißt, im Sinne des Prometheusdichters, formweitende Komposition beim Vergleiche mit Wolfs packendem Werke doch immer das geistige Erzeugnis des — romantischen — Klassikers bleibt: soweit sich Schubert auch vom jungen Goethe fortreißen läßt, betören läßt er sich nicht von ihm, und mit keiner Note seines Gesanges sucht er seinerseits den Hörer zu betören.

Hugo Wolf sucht bewußt das Unmaß, er will nicht klassisch wirken, ja er glaubt es nicht zu dürfen. Das zeigt sich bis ins Formal-Technische hinein. Gleich in den ersten sechs Takten (und auch später wiederholt) schreibt er ein Orchestervibrato vor, das als solches auf dem Klaviere nicht ausführbar ist. Er hat völlig recht: so etwas blieb erst einer nachwagnerischen Zeit vorbehalten. Für diese Zeit ist die musikalische Klassik kein reiner Rangbegriff mehr, auch nichts Lebendiges und Gegenwärtiges, sondern Vergangenheit, Geschichte.

VII.

Auch an Schuberts Kunst scheint mir die Richtigkeit von Bernhard Schweitzers zunächst nur für die Antike aufgestellter These nachgewiesen werden zu können, daß klassische Kunst erzeugt und getragen werde durch ungeheure Spannungen, welche den ganzen Umfang des sittlich-politischen und des historischen Lebens umfassen; daß sie aus Gemeinschaft und Individuum, Geschichte und Gegenwart, Tradition und Geist wachse⁴⁴. Dieses Wachstum und dieses Verwachsensein wird zwar in neuerer Kunst keineswegs ausschließlich zum Kennzeichen der Klassik gehören, aber auch jüngste klassische Kunst wird ohne es nicht gedacht werden können. Für die Erkenntnis dieser Seite der Schubertschen Kunst bleibt noch viel zu tun; wir stehen da erst in den Anfängen. Daß aber jene ungeheuren Spannungen auch in ihr ihre zeugende Kraft bewährten, ist völlig klar.

Schuberts geistige Begegnung mit Goethe würde nicht so eindringlich gewesen sein, sie würde ihn nicht so viele redliche Mühe gekostet haben, wenn er von den großen Fragen der Gemeinschaft und des Individuums, der Geschichte und Gegenwart, des Sittlichen und des Politischen unberührt geblieben wäre. Goethe hat diese Spannungen tief in sich und in seiner Kunst erfahren; in gewissen Dichtungen, Goethisch gemessen, niederen Ranges hat er namentlich in den neunziger Jahren äußere Ereignisse registriert. In *Wilhelm Meister* und im *Faust* ist er als „Dichter der ewigen inneren Gesetze und Kräfte der Natur und der Seele“⁴⁵ den Dingen auf den Grund gegangen.

Gewiß hat Schubert weder den Zweiten Teil des *Faust* noch die *Wanderjahre* gelesen —, als ob es darauf ankäme! Aber er hat die Geschehnisse miterlebt, die einen Goethe vom *Großkophtha*, dem *Bürgergeneral* und von den *Aufgeregten* bis zum Abschlusse des *Faust*, von den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und *Reineke Fuchs* zu *Wilhelm Meisters Wanderjahren* geleiteten, und besonders eindringlich hat er sich mit den dichterischen Gestalten der *Lehrjahre*, nie ermattend, beschäftigt. Man hat in seiner Musik einen Ton von Melancholie, Weltschmerzlichkeit und Resignation übertrieben ernst genommen; man hat daher eine Musik wie die

⁴⁴ WJ 84/85.

⁴⁵ Friedrich Gundolf, Goethe, S. 484 f.

h-moll-Sinfonie, das d-moll-Streichquartett und die *Winterreise* mißverstanden, durch die freilich eine Stimme zittert, wie sie auch Goethe kannte und überwand, indem er sie schöpferisch gestaltete. In den *Wanderjahren*⁴⁶ spricht die Schöne-Gute von dem sich langsam heranwühlenden quälenden und ängstigen Gewitter, das die Menschen treffen und aus ihrem hübschen, frohen Leben herausreißen werde, so daß die Öde, durch Jahrhunderte belebt und bevölkert, wieder in ihre uralte Einsamkeit zurückfallen werde. Hier ahnte der Seher Goethe die ganze Zwiespältigkeit künftiger Errungenschaften von Technik und Industrie und die Möglichkeit der Entfesselung dämonischer Kräfte zum Unheile des Menschengeschlechtes. Franz Schubert war in diesem Sinne kein Seher, und er hatte auch keinen Einblick, wie Goethe, in die Geheimnisse der Natur, aber man braucht nichts vom Wesen der Elektrizität zu wissen, um die verheerende Kraft des Blitzes zu fürchten.

Manche Musik aus Schuberts Hand hat einen mehr oder weniger deutlichen politischen oder kriegerischen, revolutionären oder gesellschaftskritischen Einschlag. Hier zeigt sich ein Merkmal klassischer Haltung, das wiederum auch bei Goethe zu beobachten ist. Sobald sie nämlich durch Anspielung auf konkrete Vorgänge der Zeit handgreiflich aktuell zu werden Miene macht, sind die klassische Gelassenheit und stille Größe von Form und Inhalt gefährdet, und der künstlerische Rang sinkt im gleichen Maße, wie die lebensgeschichtlich-dokumentarische Bedeutung zunimmt. Schuberts vom Hauche des Krieges, der Revolution, der Politik direkt angewehrte Stücke sind Gelegenheitserzeugnisse, die sich, selbst dem Gesetze des Organischen widerstrebend, nur schwer dem Organismus des gesamten Lebenswerkes einfügen lassen. Sie sind in dieser Beziehung den erwähnten Goethischen Revolutionspossen zu vergleichen.

Es war, wie Gundolf es ähnlich von Goethe sagt, auch Franz Schuberts Gesetz nicht, auf äußere, und seien es die größten Ereignisse unmittelbar zu antworten, und so fallen denn die betreffenden Antworten, wie bei Goethe, verhältnismäßig flach, lebensarm, uneigentümlich aus. Wo es uns Schubert allzu leicht macht, die (äußere) Fühlung zwischen sich und den Ereignissen des Zeitalters herzustellen, ist er als Klassiker nicht durchaus in seinem Elemente; wo wir jedoch den aus den sittlich-politischen, zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Lebensvorgängen des Zeitalters in Tiefenschichten erzeugten Spannungen und ihrer Entladung im Kunstwerke auf die Spur kommen, enthüllt sich uns das Wesen Franz Schuberts als echte, aus Gemeinschaft und Individuum, Geschichte und Gegenwart, Tradition und Geist herauswachsende Klassizität.

VIII.

Es entstand ein umfangreiches Werk über den Klassiker Schubert. Gerade dieses Thema schien, wenn nicht zu gebieten, so doch zu erlauben, daß man nicht so sehr über die Dinge sprach, als vielmehr die Dinge sprechen ließ. Auf den vorliegenden Blättern wurde versucht, umgekehrt vorzugehen: den Begriff der Klassik, schwerer noch: den der musikalischen Klassik, am schwierigsten: den der Schubertschen Klassizität zu erläutern. Die Unvollkommenheit der Lösung liegt zutage, aber sie

scheint wenigstens zu einem Teil in der Natur der Sache gegründet. Auch im Wachsen der Erkenntnis vom problematischen Charakter der Themastellung liegt bereits Gewinn.

In diesem Sinne sei Werner Jaeger abschließend das Wort gegeben⁴⁷: „Letzten Endes wurzelt das Problem des Klassischen in dem philosophischen Bezirk, der durch die Begriffe *Geschichte* und *Wert* begrenzt ist. Der Versuch, das Klassische wissenschaftlich faßbar zu machen, rührt an die Grundfrage der Objektivität des geschichtlichen Erkennens und ihrer Vereinbarkeit mit einem lebendigen Erfassen der Werte in der Geschichte.“

Pierre-Louis Dietsch und seine Opfer

(Arcadelt, Bellini, Liszt, Verdi, Wagner und Weber)¹

VON EMILE HARASZTI, PARIS

„Vous prosodiez mal, M. le Chevalier!“
M. Croche, antidilettante (Debussy) zu Gluck.

Ohne sein Zutun berühmt zu werden, war das Los des Dirigenten und sehr mittelmäßigen Komponisten Pierre-Louis Dietsch. Er, dem Schwung und Inspiration fehlten, trat aus dem Schatten seines untergeordneten Künstlertums heraus in das Licht eines freilich nicht schmeichelhaften Weltruhms. Spielball des Musiklebens seiner Zeit, wurde er der Held, oder vielmehr das Opfer, einiger Mißgeschicke, die sein Ansehen in der Nachwelt kaum erhöhen, obwohl neuere Forschungen ihn freizusprechen suchen. Dietsch ist der Komponist, der Wagners Textbuch zum *Fliegenden Holländer* vertont hat, sein Name ist mit einer Mystifikation um Arcadelts *Ave Maria* belastet, er verlor 1861 die Schlacht um Wagners *Tannhäuser*, weil er ihn selbst dirigieren wollte und sich für eine so hohe Aufgabe als unfähig erwies, und sein letztes mißglücktes Unternehmen war die Premiere von Verdis *Sizilianischer Vesper* in Paris.

Dietsch war am 17. März 1808 in Dijon geboren und starb am 20. Februar 1865 in Paris. Nach Riemann (*Musiklexikon*) war er mütterlicherseits deutscher Abstammung, jedoch behauptet Poisot, der Chronist der burgundischen Musiker, daß sein Vater Deutscher und seine Mutter Französin gewesen seien². Über seine Kindheit und Jugendjahre wissen wir nur, was Fétis und Poisot zusammengetragen haben. Dietsch war Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt unter der Leitung des italienischen Kapellmeisters Travesini. Zu Fortsetzung seiner Studien schickten ihn seine Eltern 1822 nach Paris auf Chorons berühmte *Institution Royale de Musique Classique et Religieuse*. Anscheinend machte der Knabe dort solche Fortschritte, daß ihm nach zwei Jahren der Unterricht in einer Elementarklasse übertragen

⁴⁷ WJ VII.

¹ Für wertvolle Hinweise möchte ich an dieser Stelle den Herren Prof. Charles van den Borren, Prof. Dr. Albert Smijers, Fedele d'Amico, Antoine Parménie, François Lesure und Félix Raugel verbindlichst danken.

² Charles Emile Poisot: *Essai sur les musiciens bourguignons du IX. au XIX. siècle*. Dijon 1854, 49.