

intime“, das Herr Walegari jetzt bei Mendorfj erscheinen läßt, vielen willkommen sein.

Es beginnt 1811 in Weimar, wohin Constant nach seinem Streite mit dem ersten Consul kam. Er reiste mit seiner Geliebten, dieser geschwägigen und turbulenten Frau von Staël, durch Deutschland, den Wallenstein übersehend und an seinem Buche über die Religionen schaffend, und trieb sich viel mit allerhand bedeutenden oder doch berühmten Leuten herum. Wie er sie schildert, wie er an der großen Literatur der Deutschen allmählich das Wesen der Kunst inne wird und wie er immer der nämliche cerebral sensible bleibt, das sind die drei Dinge, die diesen hastigen Notizen Reize geben: sie sind Documente jener Zeit, Documente der Kunst und Documente eines merkwürdigen Menschen, dem zur Größe nur die Ordnung fehlte.

Er schildert Goethe: „Finesse, amour-propre, irritabilité physique jusqu'à la souffrance, esprit remarquable, beau regard, figure un peu dégradée, voilà son portrait.“ Er fühlt sich im Gespräche mit ihm genirt, ungemüthlich, nicht frei. Er findet ihn voll von Geist, Tiefe und neuen Ideen. Aber er ist „le moins bonhomme, que je connaisse.“ Sie sprechen zum Beispiel von Werther und Goethe nennt ihn ein gefährliches Buch; aber „wenn ich eine Sache mache, die mir paßt, so sind mir die Folgen gleich. Gibt es Narren, denen das Buch übel bekommt, desto schlimmer für sie!“ Wunderlich ist dem Kranzosen auch, daß Goethe das Publikum gar nicht achtet und, wenn er seine Bedenken gegen eine Sache hört, einfach sagt: „Es wird sich schon daran gewöhnen.“ Aber ein anderes Mal, da er mit Goethe und Schiller soupiert hat, schreibt er entzückt: „Ich kenne niemanden von solcher Feinheit, Heiterkeit und Kraft des Geistes.“

Schiller nennt er „un homme de beaucoup d'esprit sur son art, mais presque uniquement poète.“ Schiller macht ihm die feine Bemerkung, daß die Zeitwörter mehr Leben und Seele haben, als die Substantive: Lieben ist kräftiger und activer als Liebe, Sterben als Tod. Wieland findet er einen „französischen Geist, der fast wie ein Philosoph und leicht wie ein Dichter ist.“ Herder ist „wie ein recht warmes und süßes Bett, wo man beglücklich träumt.“ Schelling mag er nicht leiden. „Nie hat ein Mensch so unangenehm auf mich gewirkt. Er ist ein kleiner Herr, mit starren Blicken, herb und jäh, mit bitterem Lächeln, mit einer trockenen Stimme, und macht durchaus den Eindruck der Börsartigkeit.“ Auch für die Schlegelschwärmer er nicht und weiß von ihrem Dünkel ergögliche Züge. „Ihre Anschauungen sind ihnen so sehr eine persönliche Sache, daß sie, wenn man sie nicht theilt, zunächst darunter protestant . . . Sie erklären sich für den Katholicismus, weil einige Protestanten sie verpöckelt haben. Sie lieben die Regierungen nicht, welche die Presse frei wollen, weil die Presse das nur benötigt, um gegen sie zu schreiben. Sie sind gegen Berlin, weil man sie dort nicht mag.“ Ober: „Eines Tages las Schlegel mir einen Brief an einen Freund vor. Einige Zeit später las ich, daß dieser Freund gestorben war. Ich erzähle es Schlegel, der mir sagt: Ja, er ist todt, aber er hat meinen Brief schon noch bekommen. Als ob der Freund keine andere Bestimmung gehabt hätte, als nur den Brief von Schlegel zu lesen und dann gleich beruhigt zu sterben!“

An der deutschen Dichtung nähert er sich dem Wesen der Kunst. Er schreibt, als er mit Frau Necker, der Cousine der Frau von Staël, von Basel nach Morgenthal reist: „Ich lese ihr ein paar flüchtige Gedichte von Goethe vor. Aber welche Schwierigkeit, deutsche Poesie in ein an französische gewöhntes Gehirn zu bringen!“ Die französische Poesie hat immer noch einen anderen Zweck, als poetische Schönheit. Sie ist Moral oder Nützlichkeitslehre oder Erfahrung, Feinheit oder Spott, mit einem Wort immer Reflexion. Die Poesie existiert dabei immer nur als Mittel oder Behülfel. Es fehlt jenes Vage, jene Hingebung an unbedachte Sensationen, jene so sehr vom Gefühl befohlenen Beschreibungen, daß der Autor gar nicht zu merken scheint, daß er beschreibt. Das ist es, was den Charakter der deutschen Poesie macht und was mir das Wesen der Poesie überhaupt auszumachen scheint.“

So fühlt er denn auch deutlich, was Lessing hemmte, aus einem Denker ein Künstler zu werden. Er schreibt über die Emilia Galotti, die er in Frankfurt spielen sah: „Mich wundert die Kälte dieses Stückes. Da sind lauter sehr feine Verhandlungen, die mit den Situationen nicht stimmen. Eine verlassene Geliebte discutirt über die Gleichgiltigkeit. Ein Mädchen, dessen Bräutigam man eben ermordet, discutirt über die Sinne und über die Möglichkeit, sich eben dem Manne hinzugeben, der ihren Bräutigam ermordet hat. So discutiren alle um die Wette. Und der Vater, der seine Tochter erdolcht, scheint es nur zu thun, damit sie endlich zu discutiren aufhört.“

Endlich eine Fülle von Betrachtungen über sich selbst. Ich will nur ein paar notieren: „Ich ziehe den Ruhm dem Glücke vor, ohne mir über den Wert des Ruhmes Illusionen zu machen; aber wenn ich in der gewöhnlichen Weise glücklich würde, müßte ich mich verachten.“ — „Beim Diner gab es eine Menge Leute. Ich war traurig und schmerzte sehr. Die Vereinnigung dieser so unverträglichen Dinge ist an mir gewöhnlich.“ — „Ich wiederhole, was ich tausendmal schon gesagt habe: Jeder Mensch ist für den anderen ein Wesen einer anderen Gattung; darum können sie über einander nicht urtheilen.“ — „Als ich dieses Journal begann, gelobte ich mir, nur für mich allein zu schreiben, und doch ist die Gewohnheit, immer zur Galerie zu sprechen, so groß, daß ich mich oft vergaß. Wie seltsam sind die

Menschen, daß sie doch nie ganz unabhängig sein können! Die anderen bleiben immer die anderen und werden nie mir.“ — „Man hat mich für böse gehalten; ich war nur voll Selbstgefühl.“

Präludien zu einer Musikkritik der Bukunft.

Von Moriz Rosenthal.

I.

Wenn der Philosoph von Feeney in unserem Zeitalter lebte, wir hätten vielleicht ein Seitenstück zu unserem Candide zu erwarten unter dem Titel: „la critique musicale et l'optimisme.“ Kam der Optimismus unserer zeitgenössischen Kritik noch weiter gehen? Ich bezweifle es. Auf componistischem Gebiete gibt es freilich noch die großen Mäße der Kunst, die melodische Erfindung eines Mozart, Schubert, Chopin, die zwingende Logik eines Beethoven, welches unerbittliche caudimische Joch für alles, das stolz erhobenen Hauptes seinen Weg zum Ruhmestempel wandeln möchte!

Aber in Sachen der reproducirenden Kunst? Da werden Päane gefungen, Loblieder angestimmt, man kann sich nicht fassen vor Lob, man raucht vor Lob. Vor allem andern wird die strenge Objectivität des reproducirenden Künstlers gepriesen, sein inniges Anschmiegen an die Tradition, die Keuschheit, mit der er den unmoralischen Lockungen der Technik aus dem Wege geht. Die Technik, das ist der Verderb, die Sünde gegen den heiligen Geist, weg also mit der Technik, weg auch mit der Begeisterung, die über das von gelehrten Commentatoren festgesetzte „hygienische“ Tempo hinaus schießen läßt und weg vor allem mit der Individualität, dieser Selbstherrlichkeit der ästhetischen Empfindung. Die Meisterschaft ist verdächtig, der Enthusiasmus stört den ruhigen Genuß und die Verdauung des Hörers, die Originalität ist ein Kalbfried für den Geschmack des Kritikers. Was man heute wünscht und fordert, das ist die slavische Nachahmung der Autoritäten, die Invariabilität und Erstarrung der Nuance in Ton und Tempo, die Verbannung alles musikalischen Selbstbestimmungsrechtes; mit einem Worte: die ideale Drehorgel. Kommt man nun diesen Forderungen der Kritik nach, und man kommt ihnen nach, es ist kein Zweifel, so werden Weibrauchfässer geschwungen, des Jubels ist kein Ende und „tout est bien dans le meilleur des mondes possibles“.

II.

Ich möchte mich vor allem über die Worte „Objectivität“ und „Tradition“ verständigern. Man hat mit diesen Begriffen der wahren Kunst so lange den Krieg gemacht, daß es Zeit ist, ihnen näher auf den Leib zu rücken und zu sehen, was hinter diesen gefürchteten Schemen sich birgt. Wir kennen alle die Legende des Jünglings von Saïs. Eine trübe Ahnung beschleicht uns, man zieht nicht gerne Öbttinnen den letzten Schleier weg. Sie vertragen es nicht immer. Die vielgerühmte Objectivität, was bedeutet sie eigentlich? Wir stellen vor allem folgenden Grundsatz fest: Um objectiv zu sein, muß man seine Subjectivität aufgeben. Man muß den Fußbreit festen Bodens unter sich verlassen und den Schritt in's Leere, Nebelhafte machen. Man muß „das Ding, wie es uns erscheint“, verneinen, um „das Ding an sich“ zu suchen. Aber man hat „das Ding an sich“ nie gefunden, man wird es nie finden, weder in der Philosophie, noch im Leben, noch in der Kunst. Zu deutsch: man läßt den Sperling aus der Hand fliegen und fängt nicht die Taube auf dem Dache. Dem wahren Künstler, dem Einzelnen aus der Menge erscheint das Kunstwerk mit dem lockenden Glanze einer idealen Vision und zugleich mit der übermüthigsten, greifbarsten Realität. Seine Seele hat Resonanzboden und Tiefe genug, um das Kunstwerk wiederzuspiegeln in seiner ganzen Weite und es in großen, ehernem Zügen als ein Gesetz unter Gesetzen zu verkünden.

Die Objectiven freilich, diese Nachbeter und Nachtreter, sie können nur aus behäblich autorisierten Nuancen mühsam ein Artefact zu Tage fördern, das sich zur wahren Interpretation verhält, wie etwa ein photographischer Stedbrief zum genial componierten Gemälde. Ungleich jenem großen Künstler der Renaissance können sie begeistert ausrufen: „anch' io sono photografo!“ Ihren Mangel an Gestaltungskraft drapieren sie als „Pietät vor dem Willen des unsterblichen Componisten“. Gab es je eine selbstgefälligeren Maskerade? Wir lassen uns durch die Larve nicht täuschen und sprechen es aus: Die Objectivität ist die Vaterrotterklärung des künstlerischen Gestaltungsvermögens, ein künstlerisches Amutzzeugnis. Wo sie anfängt, da ist der Dilettantismus nur noch drei Schritte entfernt. Karlsruhen wird fromm; in unsere Sprache überfetzt: Karlsruhen wird objectiv!

III.

Ueber die Tradition können wir uns kurz fassen. Sie war stets nur die Dienerin, die Kränze, die beste Ausflucht und Stütze der Objectivität. Es gilt nun zu beweisen, daß es eine unverfälschte Tradition gar nicht geben kann. In den seltensten Fällen ist der Componist imstande, sein Werk so zu interpretieren, wie es ihm vorschwebt. Dazu müßte er nebenbei ein großer Virtuose gewesen sein, und das ist man nicht nebenbei. Chopin freilich, der konnte seine Compositionen spielen, aber diejenigen, die ihm nahezufliehen das Glück hatten, waren nicht stark genug, um einer solchen Kunst, die mit ihrer fast unermesslichen Flugweite Licht und Finsternis gleichmäßig unspannte, als Herolde zu dienen. Schließlich verträgt das Genie keine Tradition. Und Pözt, der