

Hauptsächlich über Mozart : ein Liebhabergespräch

Autor(en): **Behrmann, Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **77 (1997)**

Heft 12-1

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165709>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Alfred Behrmann

Nichts ist heikler als über Musik zu sprechen. Wie benennen, was uns bewegt, wenn wir eine Schumann-Symphonie hören, ein Schubert-Lied, eine Mozart-Oper? Banalitäten und Klischees sind Tür und Tor geöffnet. Warum lieben wir einen Komponisten, während ein anderer uns gleichgültig bleibt? Wie bilden sich heute in Zeiten des Geschmacksliberalismus noch ästhetische Urteile? **Alfred Behrmann**, Professor für deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin, lässt in dem nebenstehenden fiktiven «Liebhabergespräch» drei Menschen Antworten finden.

HAUPTSÄCHLICH ÜBER MOZART

Ein Liebhabergespräch

Teilnehmer an der folgenden Unterhaltung sind eine Schauspielerin (S), ein Arzt (A), ein Philologe (P).

- S Wenn ich auf die Frage nach meiner Vorliebe in der Musik erklärte: *Puccini*, was fingen Sie an mit mir?
- P Ich wünschte Ihnen Guten Tag, was bekanntlich das einzige ist, was Philosophen einander sagen sollten, wenn sie sich begegnen.
- A Was haben wir gegen *Puccini*?
- P Dass er uns niemals einfällt, wenn wir das Wort Musik hören.
- S Was fällt uns ein bei dem Wort?
- A Die Musen, der Musaget: der Gott mit der Leier. Sofern er nicht, wie bei *Raffael*, die Geige spielt.
- P Er müsste wohl, um uns nicht zu enttäuschen, polyphon darauf spielen, d. h. sehr unantik. Denn bei allem Respekt: Was die Antike, selbst in ihren musizierenden Göttern und Halbgöttern, auf Stimmbändern und Instrumenten hervorgebracht hat, dürfte uns kärglich anmuten. Madrigale und Motetten, Konzerte und Symphonien sind es nicht gewesen.
- A Grundlage der ältesten Musik war der einstimmige Gesang, von dem wir ein kostbares Beispiel haben: den Gregorianischen Choral.
- S Fremd und vertraut in einem. Das Archaisch-Orientalische ist unüberhörbar.
- P Hier liegt die Wurzel aller neueren Musik. Wir sehn sie im Rückblick als Keim des Künftigen. Da ist ein Gerüst, der *cantus firmus*, beim weltlichen Lied wie beim geistlichen. Daraus hat sich alles entfaltet, der vierstimmige Choral, der zum Ergreifendsten gehört, was die Musik in Europa geschaffen hat, denken wir an *Bach*, seine Kantaten und Passionen.
- A Denken wir an seine Choralvorspiele, diese Musterstücke der Figuralmusik. Sie prägen das Prinzip aus, das uns wohl vorschwebt, wenn wir das Wort Musik hören. Jedenfalls dürfte es schwer daraus wegzudenken sein: Es bildet das Unterscheidungsmerkmal gegenüber primitiver Musik, archaischer oder exotischer. Ich meine das Ausfalten, den Sinn für die Keimkraft eines Motivs, eines Themas, das harmonisch-kontrapunktisch entwickelt wird und sich darin gleichsam zur Zeugung befreit.
- S Die Engländer haben ein schönes Wort für solche entfaltete, in Formen auseinandergelegte Musik, sie sprechen von *pattern music*.
- A Meinen wir also *pattern music*, wenn wir Musik sagen, als wäre sie der Inbegriff, die Quintessenz dieser Kunst?
- S Ich fürchte ja.
- A Was ist da zu fürchten?
- S Einseitigkeit, Enge, die man uns vorwerfen wird.
- P Ich bitte Sie. Überlegen wir, welcher Zeitraum damit abgesteckt ist, welche Vielfalt musikalischer Erscheinungen: von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu gebundenen Formen, etwa der Messe, noch in unserm Jahrhundert und bei Meistern der klassischen Moderne.
- S Das erspart uns nicht den Vorwurf der Beschränktheit, eines einseitigen Geschmacks.
- A Verpflichtet uns etwas zu einem andern, universalen? Wir sind Laien. Wer schreibt dem Laien vor, was er zu schätzen hat?
- P Ich kenne Menschen – Sie vermutlich auch –, die es tadeln, dass wir dem, was uns widersteht, so wenig Geduld und Bemühung widmen.

- A Was wollen diese Menschen? Wohin zielt ihr Tadel? Sollen wir musikalische Enzyklopädisten werden?
- S Ihr Vorwurf meint zunächst einen Mangel an allgemeiner Bildung. Wir lassen Lücken in unserer Kenntnis: *Liszt, Wagner, Verdi, Puccini, Tschaikowski, Rimski-Korsakoff, Dvořák, Rachmaninoff, Prokofjew, Mahler, Strauss, Elgar, Williams* und hundert andere.
- A Nehmen wir diesen Vorwurf von seiner plausiblen Seite, so meint er wohl, wir lassen uns durch mangelnde Offenheit dieser Musik gegenüber Genuss und Bereicherung entgehen, die unsre Tadler selbst dabei finden.
- P Da sie ihrerseits sich nicht für einseitig halten, müssen wir annehmen, sie lieben und geniessen *Lasso* und *Lechner, Monteverdi, Schütz, Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart* und hundert andere so lebhaft wie wir. Kommt Ihnen das wahrscheinlich vor?
- S Es zeugt von liberalem Geschmack, wenn man Dinge schätzen kann, deren Wesen weit auseinander liegt.
- A Sicher. Auch leuchtet mir, wie gesagt, die Menschenfreundlichkeit ein, die darin steckt, einem andern etwas Gutes zu empfehlen, woran er achtlos vorbeigeht. Gleichwohl gibt es Vorbehalte solchem Geschmacksgeneralismus gegenüber. Der alles verschlingende Laie scheint so zweifelhaft wie der gar nichts anrührende. Wir hören Musik, wünschen aber keine Überschwemmung mit aller Art davon. Zeigen sich Lücken bei uns, Bildungslücken, so tragen wir das mit Gelassenheit. Eine gleichmässige Schätzung des Allerverschiedensten und damit des Gegensätzlichsten mag von Unvoreingenommenheit zeugen, zeugt aber, wie mir scheint, von ebensoviel Indifferenz. Wer alles gleichmässig liebt, hat keine Vorlieben, keine wahre Passion.
- S Sprechen wir von unsrer Passion. Wir haben Namen genannt. Warum diese? Warum stellen sie Musik für uns reiner dar als jene andern?
- P Es hat wohl zu tun mit dem Verhältnis des Sinnlichen und des Geistigen, Dingen, die in der Kunst auf verschiedene Art verschmelzen.
Zwar gibt es Musik, die vorwiegend sinnlich wirkt wie viele primitive Formen des Liedes und des Tanzes oder die durchschnittliche Bravourarie des italienischen Heldenentors im Belcanto, und solche, die eher als Ausdruck eines geistigen Konstruktionswillens erscheinen wie die Kunst der Fuge. Doch hat auch das einfachste Lied eine Form, aus der, wie aus jeder Form, etwas Geistiges spricht, und die Kunst der Fuge wäre keine Kunst, wenn nichts Sinnliches darin lebte.
Was uns reizt, was uns in Schwingung setzt – aber ich spreche hier besser im Singular: was mich in Schwingung setzt, ist der Ton – der menschlichen Stimme oder eines Instruments –, der, indem er ans Ohr schlägt, seine Fortsetzung, seine Ausfaltung gemäss einer Logik der musikalischen Erfindung verheisst, wie sie in unsern Lieblingswerken herrscht. Daher die Enttäuschung, wenn eine Tonfolge, die gleichsam vibriert vor latenter Entfaltung, die man schon als *basso ostinato*, als Fugenthema, als ergiebiges Material für die schönsten Durchführungen aufgenommen hat, im Sande verläuft, eine traurige Totgeburt.
- S Sie sprechen von einer Behandlung des musikalischen Materials, wie sie in unsern Lieblingswerken herrscht, und der Enttäuschung, wenn sie ausbleibt. Liegt hier nicht der Punkt, an dem man uns tadelt? Mit welchem Recht erwarten wir solche Behandlung?
- A Unsre Tadler haben tausend Worte, um das, was wir vermissen, aus falscher Erwartung zu erklären. Sie sprechen von den ganz anderen Absichten des Komponisten, der uns enttäuscht, während es gerade diese Absichten sind, die wir ihm vorwerfen, mit ihren Folgen: der dünneren Struktur, dem dickeren Stoff, der schlafferen Haltung.
- S Fragen des Geschmacks, über den, wie immer erklärt wird, nicht zu streiten sei, am wenigsten in der Musik, denn hier entscheide alles das Gefühl.
- A Wobei das Gefühl als Inbegriff des Naturwüchsigen und daher nicht weiter zu Erklärenden gilt, als gäbe es keinen Wandel darin.
- P Wer hätte nicht in jugendlichem Unverstand *Beethoven* über Mozart gesetzt, ihn als tiefer empfunden, gepackt vom Kolossalischen dieses Genies und heroisch Ringenden, während es gerade diese Züge sind, die ihn dem Empfinden des Älteren weniger schätzbar machen.

- A Wir neigen dazu, in diesem Wandel etwas Natürliches zu sehn, das Ergebnis eines Reifungsprozesses. Spielt nicht auch Erziehung dabei mit?
- S Unbedingt. Ist musikalische Erziehung, die wir erhalten haben, aus unsern Neigungen wegzudenken?
- P Sagen Sie genossen statt erhalten, dann wird klarer, dass Neigungen, die durch Erziehung entstehn, und unwillkürliche nicht gegeneinanderzusetzen sind, da genossne Erziehung keine Willkür kennt. Dem, der sich falsch erzogen fühlt, steht es frei, etwas anderes aus sich zu machen, als die Erziehung mit ihm vorhatte.
- S Sagen wir einfach: Wir lieben Bach und Mozart, nicht, weil unsre musikalische Erziehung auf dieser Vorliebe beruhte, sondern weil unsre Neigung und diese Vorliebe, auf der unsre Erziehung in der Tat beruhte, übereinstimmen; weil wir Besseres nirgendwo gefunden haben.
- A Dies Geständnis setzt uns dem Verdacht aus, mit einem Cliché aufzuwarten. Zwar dürfte es schwer sein, gegen Bach und Mozart als Verkörperungen musikalischer Grösse Überzeugendes vorzubringen, gerade diese Unanfechtbarkeit lässt aber den Liebhaber als Menschen ohne sonderliches Profil erscheinen. *Adorno* glaubte sogar, Bach sei gegen seine Liebhaber in Schutz zu nehmen.
- S Das braucht uns nicht zu kümmern. – Wir sprachen davon, dass unsre Schätzung für Mozart und Beethoven sich umgekehrt habe, und wir sehn darin den Ausdruck eines reiferen Geschmacks. Wie erklärt sich das?
- P Mit Beethoven – der ein Genie war und Respekt und Bewunderung verdient – erscheint auf der Bühne der Musik zum erstenmal in einem grossen Komponisten das bürgerliche Individuum mit dem *cœur mis à nu*. Er ist ein humanistischer Kämpfer, der Millionen umschlingen will, und davon zeugt ein Teil seiner Musik: jener Teil, der am nachhaltigsten gewirkt hat, auf Zeitgenossen und Jüngere. Mit ihm hebt der Titanismus an, die Epoche der Ausstellung bürgerlicher Innerlichkeit. Ich weiss, hier drohen Missverständnisse: als hätten Haydn und Mozart wie vor ihnen Bach und Händel, *Buxtehude* und Monteverdi nicht vermocht oder darauf verzichtet, in ihrer Musik persönlich Gefühltes, erlebtes Glück oder erlebte Trauer auszudrücken. Natürlich taten sie das, doch die Form blieb gebunden.
- S Gebunden wodurch?
- P Durch die Konvention einer Gesellschaft, in der das Individuum noch nicht die Entdeckung *Rousseaus*, das Entzücken der Romantiker war.
- A Sie meinen: in der die Musik als Ganzes noch jene aristokratische Gesellschaftskunst war, die Beethoven hinter sich liess?
- P Das ist wiederum missverständlich. Mozart hatte eine viel zu geringe Meinung vom Adel seiner Zeit, um sich durch Rücksicht auf dessen Etikette von irgendeinem Ausdruck abhalten zu lassen, zu dem es ihn gedrängt hätte. Der Grund, warum er im Ausdruck die alte Form, die «objektive», wahrte, ist der, dass er selbst Aristokrat war, nicht in einem gesellschaftlichen, sondern in einem geistigen Sinn.
- S Heisst dies, dass grosse Komponisten vor Beethoven Geistesaristokraten waren, er selbst und die nachfolgenden Bourgeois oder Plebejer?
- A Mir scheint, dass diese soziologischen Begriffe, auch wenn man sie geistig nimmt, nicht weiterführen. Es genügt wohl zu sagen, dass mit Beethoven, der als letzter Klassiker gilt, etwas Neues auftritt. Dies Neue, das wir beim Hören bestimmter seiner Werke empfinden, liegt jenseits der Sphäre oder strebt doch aus ihr hinaus, auf die Musik bis dahin begrenzt war. Es will mehr sein, es bedient sich der Musik – soll ich sagen: zu Zwecken, die über die Musik hinausliegen?
- S Da müsste man wissen, was das ist, der Zweck der Musik.
- A Nun gut. Wir wissen, dass alles, auch in den anderen Künsten, seine handfesten Zwecke hatte und hat. Doch liegt das Totemistische, der Schamanenzauber hinter uns. Die höheren Formen der Kunst, wie die Renaissance und die Epochen danach sie herausgebildet haben, zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Menschen in seinem ganzen Wesen berühren, steigern, d.h. ihn zu voller Wahrnehmung seiner selbst und der Welt inspirieren wollen, wobei die Kunst dem Men-



Henri Matisse, *Intérieur mit Geigenkasten*, 1918/19. Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

schen das Beispiel einer schöpferischen Durchdringung und Aneignung des Lebens gibt.

- S Dabei streben die Künste danach, ihre Grenzen ständig zu erweitern, Dinge, die als nicht kunstfähig galten, kunstfähig zu machen. Demnach müsste Beethoven unser Mann sein: Er erweitert, wie uns scheint, die Grenzen der Musik, sagen wir ins Psychologische, wie später *Chopin* ins Pathologische.
- A Metaphern, Metaphern. Beethoven schreibt Sonaten, Konzerte und Symphonien, er erweitert die Formen, doch er zerbricht sie nicht. Wo liegt unser Vorbehalt? Verargen wir ihm, dass seine Musik von Herzen kommt und zu Herzen gehn soll, als wäre das unwürdig für grosse Kunst?
- P Mir ist nicht wohl bei der neunten Symphonie – einer Musik, die appelliert, die aufwühlt, in der ein Pathos herrscht, das mich in heroische Begeisterung stürzen will, ein säkularisierter Chiliasmus mit seinem *sursum corda* und *per aspera ad astra*. Es hat etwas Unreines, womit ich nicht Beethovens Gesinnung meine, sondern das musikalische Ethos.
- S Mir geht es nicht anders bei diesem erhabenen und fatalen Werk, doch lieben es viele darum. Jedes Jahr am Sylvesterabend ziehn sie in die Philharmonie, um sich

- heroisch affizieren, mit dem Pathos der Menschheitsverklärung erfüllen zu lassen in froher Hoffnung auf eine neue Morgenröte – da aus der alten nie etwas wird.
- P Es ist merkwürdig: Wenn die Neunte verklungen ist, möchte ich immer ein paar der zweistimmigen Inventionen Johann Sebastians hören. Es ist aber nicht das blosser Verlangen nach einem Kontrast. Die H-moll-Messe ist auch ein *opus pomposum*, und sie erzeugt mir nicht dies Bedürfnis. Es ist, als wollte ich, dass die Musik zu sich selbst zurückkehrt wie nach einer Verirrung, einer Ausschweifung.
- S Die zweistimmigen Inventionen. Übungsstücke, Anleitung zu einfacher Erfindung, und doch ist der Geist der Musik darin vollständig aufgegangen.
- P Das liegt am Kontrapunkt, an ihrer polyphonen Struktur. Ich erinnere mich, dass mir Polyphonie als das schlechthin Vollendete erschien. Ich hätte als junger Mensch bestritten, dass sich höchste Musik nicht auf sie gründe oder dulden könne, dass sie zurücktritt. Kanon und Fuge waren mir der Begriff musikalischer Kultur.
- S Dergleichen Fanatismus mässigt sich, die Spuren bleiben.
- P Mozart nähert man sich nicht von dieser Seite, weshalb die Nähe, in die ich ihn zu Bach setzte, erst im Lauf der Jahre zunahm.
- A Mozart und der Kontrapunkt. Welch Abstand von der Probe bei Padre *Martini*, die so enttäuschend ausfiel, zur Spätphase, als die Verfügung über dieses Mittel zur Souveränität gereift ist. Gleichwohl, im Formensinn Mozarts spielt die Polyphonie eine andere Rolle als bei Bach. Manches ging selbst dem alles Meisternenden nicht leicht von der Hand. Die sechs Haydn gewidmeten Streichquartette sind, wie er selber schreibt, die Frucht einer *lunga e laboriosa fatica*.
- P Und wie hat er gestöhnt über dem Geschäft, die Orgelwalze mit etwas Geistvollem zu beliefern.
- S Was ist aber auch herausgekommen dabei! Der Verzicht auf dynamische Differenzierung, auf subtiles Abtönen des Klanges – von Bach in der Kunst der Fuge freiwillig eingegangen durch Fortlassen der Instrumentierung – war Mozart hier auferlegt: ein Stahlbad, aus dem er glänzend hervorging.
- P Mozart und kein Ende. Wer das ganze Werk überblickt, bemerkt darin drei grosse schöpferische Konzentrationen: das Klavierkonzert, das Streichquartett, die Oper. Was allein die Oper bedeutet, hat *Hermann Abert* sehr schön bezeichnet: Nach der «Entführung» waren die Menschen berechtigt, ein weiteres Werk dieser Güte von ihrem Komponisten zu erwarten, der «Figaro» war ein unvorhersehbares – und unverdientes – Geschenk.
- A Man stelle sich jemand vor, der die Musik nicht kennt und die Libretti liest, «Figaro», «Don Giovanni», «Così fan tutte», «Die Zauberflöte», um zu ermessen, was Mozart daraus gemacht hat. Setzt man «Fidelio» daneben oder die ganze romantische Oper, so geht einem auf, dass hier ein Geist von geradezu mythen-schaffender Kraft am Werk war.
- S Wir müssten jetzt Langes und Breites anhören, wenn ein Wagnerianer unter uns wäre. Ihm verblasst natürlich die zierliche Rokokowelt dieser säuberlich komponierten Nummernoperen vor der mythischen Urgewalt und den abgründigen Seelendramen der Götter und Helden seines Idols.
- A Wir sind von neuem bei Wagner und laufen Gefahr, borniert zu erscheinen. Wir versichern, dass mit unserm Urteil kein Anspruch auf allgemeine Geltung einhergeht. Indem wir uns als Nicht-Verehrer der Wagnerschen Muse bekennen, geben wir unsre Unfähigkeit zu, diese Art von Kunst zu geniessen – wenn Sie wollen: einen Mangel unsrer Sensibilität.
- P Wagner, das ist die Oper. Fast sprechen wir, als wäre die Oper das Herzstück aller Musik. Wir tun es aber nur unter dem Eindruck Mozarts. Bach hat keine Oper geschrieben, und es wäre absurd, ihn deshalb nicht in der Mitte der Musik zu sehn.
- S Mozart hätte uns sicher mit einer Vertonung des Wiener Adressbuchs entzückt, wär ihm die Sache nur halbwegs lohnend erschienen oder hätte ihn jemand genügend dazu gedrängt. Schliesslich sind auch der Unsinn und die Ferkeleien, auf die er Kanons schrieb, der Musik wegen eine Quelle reinen Vergnügens.

- A Wir haben uns lange bei Mozart aufgehalten und wenig gesagt, was nicht gewichtlos und oberflächlich wäre. Als Laien, die einander ihre Vorlieben begründen wollen, erwartet uns noch beträchtliche Mühe.
- S Sagen wir zunächst, um ganz schlicht zu beginnen: Die Mehrzahl der Werke, die uns besonders nahe sind, stammt aus der Zeit bis Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts; von den neuen sind es solche der klassischen Moderne. Unter den Formen ziehn wir jene vor, die zur *pattern music* gehören. Besondere Schätzung bringen wir Meistern der Renaissance, vor allem Monteverdi, entgegen, den Alt- und Neuklassikern – Bach, Händel, Haydn und Mozart vor andern.
- P Monteverdi, weil er ein Erfinder war, der die Musik erneuert, fast könnte man sagen: der sie neu begründet hat.
- S Wobei die Neuerung Altes nicht ausschliesst, sondern aufnimmt und fortführt.
- P Schöpferische Kraft kann sich durchaus im Legieren erweisen. Mozart hat kaum etwas Neues erfunden, wenn man einzelne musikalische Formen darunter versteht. Doch die Oper, um nur diese zu nennen, wurde bei ihm zu etwas, was es bis dahin nicht gegeben hatte.
- S Man muss das auch von Wagner sagen. Er hat Erfindungen gemacht, die von geschichtlicher Wirkung waren.
- P Vielleicht wären wir eher fähig, seine Neuerungen zu schätzen, wenn sie nicht verquickt wären mit einem mythologisch-theatralisch-ideologischen Wust, der uns widersteht.
- A Unsre Neigung geht nun einmal nicht zu Wagners schweren Opiaten.
- P Unsre Vorliebe erklärt sich, denken wir, aus erfüllter Erwartung beim Aufnehmen von Musik: der Erwartung eines sinnlichen Anmutens und zugleich der Berührung durch musische Vernunft. Musische Vernunft ist die Gabe, ein Kunstwerk so zu organisieren, dass nicht nur das Gefühl, sondern der *Geist* des Aufnehmenden gesteigert, zu höherer Wahrnehmung, zu grösserer Komplexität seiner Vermögen belebt und gleichsam inspiriert wird.
- A Diese höhere Vernunft berührt uns in der Musik, die wir schätzen, besonders tief, weil sie durchsichtig bleibt, auch wo der Ausdruck passioniert und mitreissend wird. Durchsichtig bedeutet nicht ohne Geheimnis.
- S Zuletzt ergibt sich, dass wir am meisten lieben, was wohltuend auf uns wirkt. *Brecht* schrieb den Ausbruch einer Krankheit, deren Keim er in sich fühlte, einer unverträglichen Musik zu, die seinen Widerstand gelähmt habe, wie eine andere ihn gekräftigt hätte.
- A Musik als Therapie. Man braucht es nicht klinisch zu nehmen. Denken wir an unsre Arbeit. Wer wäre nicht steckengeblieben dabei, in einem Wust, der unklärbar schien, so dass der Stil sich verdickte, alles pappig und zähflüssig wurde? Dann hört man das «Italienische Konzert», und die Sache beginnt sich zu lichten.
- S Alle Künste, sagt *Walter Pater*, streben in den Stand der Musik. Musik ist der reinste Ausdruck des Musischen. Was wir als musisch empfinden, ein Werk, ein Mensch, ist durchdrungen von Musik. Wir wünschen also, als Laien und Arbeiter in einem anderen Fach, dass man unsre Arbeit nicht leer findet von Musik. Sprechen wir von ihr, so nicht als einer Liebhaberei, die sie freilich auch ist, sondern als einem notwendigen Lebenselement.
- P Woher sollen wir Vorstellungen von der gesetzlichen Ordnung des Kosmos haben wenn nicht aus den Kanons und Fugen Bachs?
- S Was gibt uns bessere Begriffe von der Fähigkeit, bei völliger Wahrung des äusseren und inneren Takts eine seelische Innenwelt auszudrücken, als das Jeunehomme-Konzert des einundzwanzigjährigen Mozart?
- A Wer, der kein Menuett wie das aus diesem Konzert kennt, soll wissen, was ein Tanz ist, der sich spiritualisiert, ohne seinen höfischen Charakter aufzugeben?
- S So könnten wir fortfahren. Doch mag es genug sein, die Musik, die wir bezeichnet haben, das Inbild dessen zu nennen, was uns an geistigem Glück in diesem Leben zuteil wird. ♦