

# Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst

Von Joh. Nep. David (Leipzig)

Vortrag, gehalten auf dem 26. Deutschen Bach-Fest in Bremen

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unausprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt.“

Goethe.

Wenn wir die Namen großer Musiker aufzählen, so stellen sich dabei erinnerungsgemäß Eindrücke von Werken dieser Meister ein. Sagen wir Mozart, so denkt einer an die Zauberflöte oder an das Requiem; sagen wir Beethoven, so denken wir an die Neunte oder überhaupt an den Begriff Symphonie; bei Schubert denken wir schlechtthin an das Lied und bei Bach an die Fuge. Palestrina gibt uns einen Begriff der Messe und Josquin einen Begriff der Motette.

Es gibt Namen, die bei allen eine aktive Zustimmung der Freude auslösen, und es gibt wiederum Namen, bei deren Nennen sich Respekt und Ehrfurcht einstellen.

Was macht es aus, daß sich bei den einen Meistern ungeteilte, gefühlsbetonte Bejahung ergibt, und daß wir bei den anderen einen Abstand spüren, der unsere Gefühle meßbar reduziert? Wie ist es möglich, daß gerade die Fürsten der Musik: Josquin, Lassus und Palestrina auch für uns Fürsten sind und bleiben, so zwar, daß wir ihnen mit Abstand begegnen! Und wie ist es andererseits möglich, daß uns bei dem Namen Mozart und Schubert tatsächlich das Herz höher schlägt?

Es ist etwas in den Werken der Meister, das beim Anhören besondere Teile unserer Aufnahmeorgane anspricht: hören können wir alles, — aber ergriffen werden wir davon in verschiedener

Weise. Es ist zweifellos so, daß wir von den Werken der ältesten aufgezählten Meister — Josquin, Lassus und Palestrina — nicht unmittelbar getroffen werden, und daß wir, je weiter wir von da oben heruntersteigen, uns der eigenen Gegenwart nähern, mehr und mehr menschlich angerührt werden und zu einem Punkt kommen, bei dem der ganze Mensch vom Gefühl aus in Schwingung kommt.

Bei der Beurteilung der Musik aus den verschiedenen Epochen liegt die größte Schwierigkeit darin, daß wir Gegenwärtigen den Geisteszustand nicht mehr haben, in dem z. B. die Musik eines Palestrina geschaffen wurde. Die Kunst dieser Epoche wird nur jene Menschen berühren können, die durch Anlage und Erziehung imstande sind, die geistigen Voraussetzungen dafür in sich wieder aufleben zu lassen. Sie werden diese alte Musik aufnehmen können wie ein Buch in einer abgeschlossenen Sprachform, die unseren Laut- und Bedeutungswandel noch nicht vollzogen hat. Also: wie wir uns heute etwa in ein mittelhochdeutsches Gedicht erst durch unsere Sprache einfühlen müßten.

Die Musik aber um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, die wir von Jugend auf in uns aufgenommen haben, führt uns in unsere eigene Vergangenheit zurück. Anlage, Temperament und Altersstufe der sich entwickelnden Persönlichkeit läßt uns zu jenem Meister hinneigen, der dem eigenen jeweiligen Reifezustand entspricht. So, wie es selten ist, daß ein Mensch seine eigene Lage genau überschaut, weil die eigene Befangenheit sein Urteil trübt, so ist es auch schwer, über die Musik der Gegenwart ein klares, den Kernpunkt treffendes Urteil zu geben. Sollte sie auch alle Zeichen einer Meisterleistung aufweisen, so hat sie doch Charaktereigentümlichkeiten, die durch die vielen starken und komplizierten Brechungen der Einflüsse von menschlicher Umgebung, Landschaft und Zeitgeist alle jene verwirrenden Eigentümlichkeiten an sich tragen, die wir als Hörer auch ganz oder teilweise an uns haben. Dadurch fehlt uns meist die Distanz, um der gegenwärtigen Musik wirklich gerecht werden zu können. So folgt die Musik in ihrer Wesensart selbst den immanenten Gesetzen einer formgebenden Entwicklung gerade so, wie ein Mensch je nach seinem Alter die verschiedenen Kräfte seiner Anlagen ausbildet.

Die erste schriftlich niedergelegte Musik ist kontrapunktische Musik. Sie ist jene Art von Musik, die den Hörern von heute die



größten Schwierigkeiten bereitet — sie liegt am weitesten zurück. Die Anfänge der Kontrapunktischen Musik sind zugleich die Kindheit der abendländischen Tonkunst. Die Eltern dieser Tonkunst sind der aus dem Süden Europas kommende Gregorianische Choral und die musikalische Geistesart der germanischen Völker. An den Kultstätten der Druiden soll schon in frühester Zeit eine hohe polyphone Kultur gewesen sein. Mit dieser musikalischen Gesinnung trafen die nordischen Völker zur Zeit der Christianisierung auf die Musikkultur des christlichen Orients. Das Erbgut des Gregorianischen Chorals ist durch die Fähigkeit nordischen Tondenkens umgewandelt worden in eine neue Art der Musik, die wir die Abendländische Musik nennen.

Die Entwicklung dieser Musik ging folgendermaßen vor sich: Der Choral wurde als Cantus firmus mit anderen selbständigen Linien umgeben. Die Kunst zu einer gegebenen Stimme eine neue Stimme hinzuzufügen, nennen wir Kontrapunkt. Vorerst liefen die Stimmen parallel. Allmählich löste sich die zweite Stimme aus dem Bann des Cantus firmus, wurde selbständig, vollkommen für sich denkbar, wie eine Individualität gegenüber einer gegebenen Größe. Der Cantus firmus hatte Eigentümlichkeiten, die auf die immer mündiger werdenden Stimmen einen nachahmenswerten Eindruck ausübten; das bewirkte, daß die Kontrapunktische Stimme es der anführenden Stimme gleich machen wollte. Das Beispiel des Cantus firmus wurde vom Kontrapunkt nachgeahmt, es kam zur freien Imitation, einer Art gefühlsmäßigen Nachahmung des Schreitens und Springens, Hebens und Senkens.

Endlich war es soweit, daß die Kontrapunktische Stimme den Cantus firmus voll und ganz nachzuahmen imstande war: es kam zur strengen Imitation des Einklangs. Die Fähigkeiten der Kontrapunktischen Stimme wuchsen an diesen Übungen so, daß sie die strenge Imitation auch in anderen Ebenen vollziehen konnte und dadurch die Linie eine eigene Prägung bekam. Wir haben damit den Kanon aller übrigen Intervalle. Daß sich innerhalb der strengen Nachahmung eine personifizierende Stellung der imitierenden Linie gegenüber der intonierenden Linie ergab, leuchtet ein, wenn wir bedenken, daß beim Kanon des Einklanges ein tatsächlicher Einklang zwischen den beiden Stimmen wirkt; daß sich weiter beim Terzkanon der Kontrapunkt in Dur oder Moll

fühlt, da wir kleine und große Terzen haben; daß sich beim Kanon der Quinte die imitierende Stimme in freier selbständiger Ausgewogenheit gegenüber dem Cantus firmus empfindet, kurz: daß das Intervallverhältnis zwischen den beiden kanonischen Linien eine Spannung auslöst, die die zweite Stimme gegenüber der ersten trotz aller Strenge der Nachahmung mehr oder minder als selbstständig anmuten läßt.

Die so ausgebildete Selbständigkeit führt zu Spannungen zwischen Cantus firmus und Gegenstimme, welche zu Konflikten sich ballen oder in anmutsvollem Spiel sich auflösen können: Wir empfinden es jedenfalls als eine Äußerung eines auf sich selbst gestellten Willens, wenn die kontrapunktische Linie das gerade Gegenteil der vorangehenden Linie tut, wenn das Heben des Cantus firmus ein Senken des Kontrapunktes zur Folge hat, mit einem Wort: wenn der Kontrapunkt immer das Umgekehrte seines Beispiels ausführt. Der terminus technicus dafür heißt auch: Gegenbewegung.

Weitere Wachstumsäußerungen der nachahmenden Stimme erkennen wir darin, wenn der Kontrapunkt doppelt so lang singt als der Cantus firmus oder schon in der halben Zeit mit der Nachahmung fertig wird. Wir haben damit den Kanon der Vergrößerung bzw. der Verkleinerung.

Wenn nun diese beschriebenen Künste der Vergrößerung und Verkleinerung auch noch in Gegenbewegung ausgeführt werden, sehen wir darin eine besondere Äußerung des Temperamentes dieser Stimmen. Vollkommen eigenwillig aber wird die Bewegung der Stimme, wenn sie den Cantus firmus in rückläufigem Sinn nachahmt. In dem Fall reden wir vom Krebskanon. Auch dieser ist noch der Umkehrung fähig: es ist der Spiegelkrebsskanon.

Wir haben gesehen, wie sich die Stimmen zu immer größerer Selbständigkeit entwickelten und selbst innerhalb der strengen Imitation zu jenem Punkt kamen, wo wir sie hörend nicht mehr als Imitation empfinden, sondern nur mehr mit den Augen prüfend die strengen Beziehungen zueinander beobachten können. Alle hier beschriebenen Formen stehen noch im einfachen Kontrapunkt, d. h. innerhalb der Stimmen wirkt eine strenge hierarchische Ordnung, die in der Lage der Stimmen nach oben oder unten keinesfalls eine Veränderung zuläßt. Der einfache Kontrapunkt wurde in jener Zeit



ausgebildet, in der noch die Scholastik das Denken beherrschte. Mit dem Hereinbrechen des Humanismus wurden auch diese Unterscheidungen von oben und unten in der Musik verwischt. Ja man lernte die Kunst die Intervallverhältnisse der Stimmen so anzulegen, daß die Linien dazu fähig wurden, sich von oben nach unten versetzen zu lassen. Damit haben wir den sogenannten doppelten Kontrapunkt, der in der Malerei etwa der Kunst der Perspektive entspricht.

Wenn man die oberhalb des Cantus firmus beschäftigte Stimme um eine Oktave tiefer setzen kann, so daß also der Cantus firmus nun oben liegt oder umgekehrt, dann reden wir vom doppelten Kontrapunkt der Oktave. Es kann aber die intervallische Konstellation der Stimmen so angelegt sein, daß sie die Möglichkeit des Versetzens so weit aktiviert, daß sich eine Stimme weiter als eine Oktave hinauf zu schwingen oder tiefer als eine Oktave zu senken imstande ist. Damit haben wir den doppelten Kontrapunkt der verschiedenen Intervalle: der Oktave, der None, Dezime usw. bis zum doppelten Kontrapunkt der Quartuodez.

Der Sinn dieses Prozesses liegt darin, einer Linie durch den auf diese Weise versetzbaren Kontrapunkt auch eine andere harmonisch-vertikale Deutung geben zu können und dadurch neue, durchaus harmonisch sich auswirkende Ereignisse herbeizuführen.

Da man alle bislang beschriebenen kanonischen Formen des einfachen Kontrapunkts bei entsprechender Anlage auch im doppelten Kontrapunkt ausführen kann, ist leicht vorzustellen, wie wohlthuend sich diese gleichsam perspektivische Technik auswirkt, wenn sie so beherrscht wird, daß darüber die Musik nicht zu kurz kommt. Was nun bisher vom zweistimmigen einfachen und doppelten Kontrapunkt gesagt wurde, läßt sich im dreistimmigen einfachen bis dreifachen und vierstimmigen einfachen bis vierfachen Kontrapunkt — allerdings mit Einschränkungen — auch durchführen.

Schon während der Beschreibung dieser Phänomene konnte der Verdacht aufkommen, daß es sich bei der Pflege solcher Musikgesinnung und damit verbundenen Praxis doch um Dinge handle, die der Hörer — mag er noch so geschult sein — niemals hörend aufnehmen könne und zu einer Würdigung der komplizierten Struktur eines kontrapunktischen Satzes nur durch Nachlesen der Partitur

kommen könne. Wir suchen daher Beispiele aus anderen Kunstgebieten auf, an denen wir nachweisen können, daß sie in der gleichen Kontrapunktischen Gesinnung gebaut, gedichtet oder gemalt wurden, und daß allen Künsten dieser Haltung eine gewisse geistige Tendenz gemeinsam ist.

Wenn Sie eine Kathedrale auf sich wirken lassen, so werden Sie nicht zu letzter Würdigung, zur Erkenntnis des Baues kommen, indem Sie die Kirche von außen ansehen und dabei nicht viel mehr bemerken, als daß sie eine Kirche ist, wie jede andere Kirche, nur umfanglicher und reicher bedacht mit Ornamenten. Sie müssen näher kommen, um all die tausend Dinge zu sehen, in die sich der Bau auflöst, um dann erst das Ganze im Bewußtsein des Geschauten richtig in sich zu verarbeiten. Sie sehen das Portal von weitem in seiner Form, und da Sie nahe daran sind, tritt die Form des Portals zurück und es werden für Sie viel wichtiger die zahllosen Statuen, die die Grundform des Portals verdecken: Der Cantus firmus des Portals wird Kontrapunktisch umrankt von den Statuen der Apostel und Heiligen.

Betreten wir das Innere des Baues, so läßt uns auch der erste Eindruck den Cantus firmus vergessen. Als möchte sich der Raum auflösen, so spalten sich die Wände in viele Pfeiler, die das Gewölbe tragen. Und selbst dieses ist keine Decke, ist keine himmelähnliche Kuppel, sondern faltet sich wie betende Hände. Auch die Fenster verkleiden ihren Zweck — sie lassen nicht das reine Tageslicht durch, sondern brechen es durch viele farbige Glasscheiben, die wiederum der willkommenen Anlaß der gestaltenpendenden Glasmalerei sind. Fenster werden zu Gemälden, Wände lösen sich auf in Fronten von Pfeilern, und das Portal ist ein Gehäuse vieler Türhüter. Alles an der Kathedrale, der ganze Bau, in jeder Teilform, das Heer der Statuen und das unirdisch sich brechende Licht der Farbfenster weisen darauf hin, daß sie nicht für irdisch sinnliche Zwecke errichtet wurde, sondern alles Denken an und durch sie zum Übersinnlichen lenken soll.

Goethes „Faust“ offenbart im Theater auch nicht gleich alle Zusammenhänge. Sie müssen erst durch langes Studium des Werkes erschlossen werden. Wenn wir bedenken, daß dem jungen Goethe die Faustsage im Puppenspiel bekannt wurde und später im Volksbuch des Dr. Faust sich weiter auftrat, so werden wir angesichts seines



eigenen Werkes sehen, wie weit ihn der Cantus firmus der Sage führte, wie viel Kontrapunkt nötig war, um den in der Sage zur Verdammung reifen Faust zu reinigen. — An der Sixtinischen Decke des Michelangelo wird uns auch vorerst die Fülle der Bilder bestrafen. Auch hier müssen wir uns erst am einzelnen fangen, um es einzuordnen in die menschlichen und geschichtlichen Zusammenhänge, um das Ganze dann in der Anordnung des Meisters erst richtig schauen zu können. Der Cantus firmus ist hier die Menschheitsgeschichte, die der Meister in großen Zügen, in Bildern und Symbolen vor unserem geistigen Auge entrollt.

In diesen drei Beispielen — in der Kathedrale, in Goethes Faust und in der Sixtinischen Decke des Michelangelo sehen wir ausgesprochene Cantus-firmus-Werke, von denen wir längst gelernt haben, daß wir für sie ein langes Studium verwenden müssen, um uns an sie nur zu gewöhnen, und erst durch das Studium selbst dahin kommen können, sie immer mehr zu verstehen, ihre Hintergründigkeit zu erkennen, dann aber sie zu lieben und an ihnen das Maß für die Beurteilung aller großen Kunst zu gewinnen.

Das Maß für alle große kontrapunktische Musik hat Joh. Seb. Bach aufgestellt — daher wollen wir auch das musikalische Beispiel für die kontrapunktische Musik aus seinem Gesamtwerk entnehmen: Seine Musik steht vor allem würdig neben den andern hohen Beispielen. Als Auftakt zu diesem Bach-Fest wurde heute am Nachmittag im Dom die große doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von Joh. Seb. Bach gesungen. Uns, die wir Freunde und Kenner Bachscher Musik sind, ist es nicht schwer, diese Motette hörend zu verarbeiten. Wir hörten sie oft und studierten sie viel — sie ist uns vertraut. Aber versetzen wir uns in die Lage eines Menschen, der sie heute etwa zum erstenmal hörte und der diese Partitur noch nie sah, — der als Freund der Musik zwar schon vieles hörte, aber gerade die Motettenkunst Bachs noch nicht kennt. Fragen wir ihn, wie ihm beim Anhören dieser gespanntesten aller Bachschen Motetten zumute war. Dieser Mensch wird so sagen: Ich bin durch das Eindringen der vielen Stimmen so überwältigt worden, daß ich den Cantus firmus verlor und oft lange nicht fand. Ich hörte nicht eigentlich Linien, sondern eine tönend bewegte Fläche, die sich nur in gewissen Abschnitten beruhigte. Ich muß das Werk

noch oft hören und die Partitur lesen, um am einzelnen mich durch die führenden Stimmen vorzutasten.

Uns allen ist es doch ganz ähnlich ergangen, und noch heute sehen wir, sooft wir die Partitur in die Hand nehmen, längst bekannte Linien in einer neuen Perspektive, und es ist des Lernens und Stauens kein Ende. Wenn wir den für unsere Betrachtung geeignetsten Satz der Motette ansehen — den ersten Satz —, so können wir daran das gleiche Gefühl entwickeln, das wir hatten, als wir das Hauptschiff der Kathedrale erlebten. — Keine Wände — keine Mauern — keine Arkade, sondern Pfeiler, die den Raum tragen — also: Linien, die die Harmonie stützen. Und da es einmal zur kleinsten Fläche kommt, geschieht dies, um einen Formabschnitt mit einer Kadenz zu beschließen, gerade so, als wenn wir von einem Geviert der Pfeiler ins andere treten würden.

Philipp Emanuel Bach erzählte Forkel, daß sein Vater alles „in tiefem Nachsinnen“ geschrieben hätte. Wenn wir den Bau der eben erwähnten Motette betrachten und bei dieser Gelegenheit des größten Baues architektonischer Musik — ich meine der Kunst der Fuge — gedenken, so können wir nachempfinden, daß diese Arbeit in „tiefem Nachsinnen“ entstanden ist. „Tiefes Nachsinnen“ ist ein gutes Wort für Konzentration. Die musikalischen Bauten sind das Ergebnis gespanntester Konzentration und eines bis ins letzte gekonnten Handwerks. Über die Thematik — das ist also der Cantus firmus — tief nachsinnen, heißt ja nichts anderes, als das Thema selbst aussprechen zu lassen, was an Möglichkeiten in ihm ruht. Von Michelangelo wird gesagt, er sei selbst nach Carrara gegangen, um die Marmorblöcke für seine Zwecke auszusuchen — da er im Marmor schon die Gestalten schlummern sah, die er aus dem Steine lösen sollte. Damit ist ausgesprochen, daß der Schaffende im tiefsten Gehorsam gegenüber dem Element steht und sein Handwerk bis ins letzte beherrschen muß, um ganz erfüllen zu können, was ihm aufgetragen ist.

Es ist kein Zufall, daß die kontrapunktische Musik innerhalb der Kirchen groß wurde und eigentlich immer nur dort zu Hause war. Sie hat ihren eigentlichen Gegenstand im Kultischen. Sie ist ein Abbild des Übersinnlichen, wie es architektonisch in der Kathedrale symbolisiert wird. Oder, wie es im Faust dargestellt wird, in dem der



Mensch, in tiefste Schuld kommend, durch Läuterung geführt wird, — oder: wie die Schicksale der Menschheit bis zur Erlösung durch Christus an der Sixtinischen Decke abzulesen sind. Wir beobachten innerhalb der europäischen Geschichte aller Künste, daß alles durch einen jeweiligen neuen Zeitgeist sich Wandelnde am spätesten sich der Musik mitteilte. Voran ging die Architektur, ihr folgte die Plastik; dann fand sich die Malerei hinein, und die letzte Kunst, die das jeweils Neue in sich aufnahm, war die Musik. So kam es, daß sich die Musik in vorwiegend kontrapunktischer Struktur noch zuzeiten hielt, da die andern Künste nicht mehr kontrapunktisch dachten. Die Musik war immer die jüngste unter den Künsten. Als die geistigste, empfindlichste von allen, hielt sie sich noch lange als Weiserin zu den Dingen, die den Menschen ins Geistige wiesen. Erst in der Zeit des aufkommenden Rationalismus wurde sie gewandelt.

Die gewandelte Musik gleicht in allem wieder der ihr entsprechenden altersgleichen Architektur, Plastik und Malerei. Die Architektur verband die Pfeiler zu Mauern; die Portale betonten die schlichte Grundform; die Gewölbe ließen nicht den Raum ins Unbegrenzte streben, sondern schlossen ihn ab, wenn auch mit einer himmelsgleichen Kuppel, und die Fenster ließen das ungebrochene Tageslicht herein, um den geheimnislosen sinnlichen Prunk ins rechte Licht zu setzen.

Genau so wurde es in der Musik. Die Linien erhärteten sich zu Akkorden und brachten die einstige Individualität jeder Stimme in größte Abhängigkeit gegenüber der einen Stimme, die allein vom Baß getragen werden sollte. Die große Entfaltungsmöglichkeit, der in der kontrapunktischen Musik jede Linie fähig war, sehen wir jetzt nur an einer. Es ist die führende kantable Melodie, vom Baß gestützt. Zwischen der Melodie und dem Baß führen die Mittelstimmen ein Dasein als Füllsel.

Mit dieser Gattung Musik hat die neuere Zeit ihren Ausdruck gefunden. Es ist die homophone Musik. Sie ist der Ausdruck höchster Sinnenfreude, irdischer Daseinsfreude. Sie spiegelt das menschliche Schicksal. Es ist ihr möglich, den aufwärtsstrebenden Menschen zu leiten, in ihm die Sehnsucht zu erwecken, aus der Sphäre des Sinnlichen herauszukommen. Sie erreicht das innerhalb

der Durchführungsteile jeder Sonate und jeder Symphonie. Die homophone Musik erreicht den Menschen auf seiner Ebene und kommt ihm vom Herzen aus entgegen. Sie speist seine Gemütskräfte, vermag ihn hinauf zu heben, aber auch hinab zu führen.

Es ist klar, daß gegen diese Art von Musik unsere kontrapunktische Musik einen harten Stand hat. Eine Musik, die man genießen kann, ist selbstverständlich willkommener als eine, die den Menschen zu tätiger Mitarbeit aufruft. Eine Musik, die unser Freuen und Leiden ausspricht, ist uns holder als die süßeste Musik, die unsere Gegenwart nicht zur Kenntnis nimmt, sondern einfach da ist als ein Lobgesang Gottes.

Und doch sind auch in der kontrapunktischen Musik Mächte, die unser Gefühl ansprechen — freilich anders als in der homophonen Musik: Das Herz der Kathedrale schlägt in der Krypta; die Herztöne im Faust fühlen wir in der Gretchentragödie; an der sirtinischen Decke vermag die Delphische Sibylle unser Herz in Aufruhr zu bringen, und in der Motette „Singet dem Herrn“ ist es der 2. Satz, der uns in die Krypta dieses Baues leitet. Anders also sind die seelischen Wirkungen der kontrapunktischen Musik. Deshalb anders, weil diese Musik ihren Sitz in den Haupteskräften hat, während die homophone Musik ihren Sitz im Herzen hat. Das ist der eigentliche große, wesentliche Unterschied zwischen beiden Gattungen: daß bei der kontrapunktischen Musik der schöpferische Mensch ganz und gar nichts anderes als gehorsamster Erfüller aller sich organisch aus dem Cantus firmus ergebenden Möglichkeiten ist; er ist der eigentliche „tonkünstlerische Mensch“ im Sinne Platons, der ungeteilt, d. h. seine persönlichen Regungen ausschaltend, die Musik formt. Während der Meister der homophonen Musik sich als Mensch der Musik bedient, um sein persönlichstes Erleben in sie zu verströmen. Die homophone Musik hat auch ihre eigene theoretische Disziplin entwickelt: die Harmonielehre.

Wenn man bedenkt, daß sich der theoretische Unterricht von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis in die ersten Dezennien dieses Jahrhunderts eigentlich nur mit der Harmonielehre abgab und den Unterricht im Kontrapunkt selbst aus dieser Gesinnung heraus entwickelte — und ihn in denkbar schwächsten Dosen verabreichte —; wenn man heute noch in Fachzeitschriften lesen kann, daß ein allzu-



gründlicher Unterricht im Kontrapunkt das produktive Talent schädigen könnte — so ist das ein dilettantischer Kompromiß, der es mit der Musik als Kunst nicht ernst genug meint.

Bei Goethe lesen wir den Satz: „Vollkommene Künstler haben dem Unterricht mehr als der Natur zu danken.“ Wenn Sie die Beurteilung der Kunst der Fuge Bachs im Wandel der Entwicklung unserer theoretischen Schulung betrachten, werden Sie sich selbst eine bequeme Anschauung machen können, welcher Art Gesinnung der Unterricht aus der Perspektive der homophonen Musik zeitigte. Das mildeste Urteil formulierte: daß die Kunst der Fuge lehrhaften Zwecken diene.

Warum werden Bach-Feste gefeiert — und seit wann werden Bach-Feste gefeiert? Man begann mit den Bach-Festen genau zu der Zeit, als die homophone Musik in ihrer Entwicklung an den tiefsten Punkt herankam. Damals hat man mehr oder minder deutlich zu fühlen begonnen, daß in der Bachschen Musik das liegt, woran sich die allgemeine Musikentwicklung fangen könne. So entstand durch die Bach-Feste eine Art Missionierung der Musik; es entstand ein unverrückbarer Pol, woran sich die neue Musik orientieren konnte. Die so erneute Pflege der Bachschen Musik hat auch bewirkt, daß die theoretischen Einsichten vertieft werden müssen; ein bloßes Musikantentum reicht nicht aus, das Gesamtwerk Bachs, das eben vorzüglich kontrapunktische Musik ist, zu meistern. Am Werke Joh. Seb. Bachs lernte man wieder, daß die Musik auch andere Aufgaben hat, und erkannte erst recht, daß auch die Klassiker gerade in ihren reifsten Perioden jeweils kontrapunktische Kunst pflegten und damit selbst den Zeitgeist überwandten, aus dem heraus die homophone Musik entstanden ist. Die letzten Symphonien Mozarts, sein Requiem, die letzten Streichquartette und Klaviersonaten Beethovens und seine Neunte sind die deutlichsten Zeugnisse dafür.

Man könnte aber auch einwenden, daß Bach ja doch auch Musik schrieb, die durchaus homophon ist. Bach wird gern als der Musiker mit dem Januskopf bezeichnet: einesteils sieht er in die Vergangenheit zurück, andernteils weist er in die Zukunft. Technisch gesehen ist es so: Bach wirkt zu einer Zeit, in der der Generalbaß — der ja die Homophonie einleitet — schon längst Praxis ist. Seit der Entwicklung des Dur- und Moll-Systems bahnt sich eben die Homo-

phonie ihren Weg; während der Kontrapunkt seine Technik entwickelte in jener Epoche, in der noch die Kirchentöne als Gesetz des musikalischen Systems herrschten: der Geisteshaltung nach ist Bach Kontrapunktiker, dem Zeitalter nach ist er Harmoniker. So finden in seiner Persönlichkeit diese beiden Kulturen der Musik ihre Mitte: das lineare Denken auf vertikal harmonischer Grundlage.

Es gab eine Zeit, in der man angesichts unbequemen oder unverständlichen Ausdrucks in der Kunst von „Altersstil“ sprach. Goethes *Faust*, II. Teil, bezichtete man gern des Altersstils; Bachs Kunst der Fuge wurde mit der gleichen Bezeichnung abgetan, und Beethovens letzte Streichquartette hätten die gleiche Eigenschaft. Es ist natürlich die Bezeichnung „Altersstil“ richtig, nur darf sie nicht den Unterton haben, den sie gerne hätte. In Wahrheit ist es eine Schau aus hoher Warte; es ist nichts anderes als ein Schaffen in „tiefem Nachsinnen“, die Glut der Konzentration, deren gemäßes Ausdrucksmittel der Kontrapunkt ist.

Kontrapunktische Musik ist auf jeden Fall Altersstil, denn sie kündigt große ewige Wahrheiten in Schönheit. Im Gegensatz dazu könnte man die homophone Musik als den „Jugendstil“ bezeichnen, denn sie kündigt Schönheit mit dem großen Drang zur Wahrheit.

Beide Gattungen der Musik sind Lebensformen, wie sie der Organisation in den einzelnen Menschen oder Menschengruppen entsprechen, Kopf- oder herzwärts gerichtet. Beide Gattungen, und jede in ihrer Art, sind eine Versöhnung mit dem Leben und ein Mittel, die Individualität zu steigern.