



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Musikalische Zeitfragen

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

und eine so wichtige Position wie Tanger dürfe nicht in Frankreichs Hände übergehen, wenn nicht große Nachteile für Deutschland hervorgerufen werden sollten. Die Tägliche Rundschau sagt etwas dunkel, das Reich würde sich auch durch die neue (französisch-spanische) Allianz an der Durchführung seiner marokkanischen Politik nicht irre machen lassen; damit kann doch nur die friedliche Handelspolitik gemeint sein, in der uns, beiläufig bemerkt, neuerdings besonders Osterreich erfolgreich zu verdrängen beginnt. Die deutschen Handelsinteressen liegen aber da, wo die leidlichsten marokkanischen Häfen sind, nämlich an der Westküste, außerhalb des Mittelmeers. Diese Häfen sind durch das französisch-spanische Bündnis nicht bedroht, vorläufig wenigstens nicht; denn vorläufig fragt es sich noch sehr, ob überhaupt England dulden würde, daß sich die Franzosen in Tanger festsetzen.

Unser Einfluß auf die Gestaltung der Dinge in Marokko ist jetzt sehr gering, während er offenbar sofort gewichtiger würde, wenn die beiden mächtigsten Nebenbuhler vor den marokkanischen Küsten, Frankreich und England, ungefähr im Gleichgewichte zu einander stünden. So lange aber England die uneingeschränkte Vormacht im Mittelmeer behält, so lange bleibt ganz sicher auch Deutschlands Einfluß in Marokko sehr gering. Rafft sich jetzt Frankreich im Bunde mit Spanien wirklich nach langem Schlafe zu thatkräftiger Seepolitik im Mittelmeer auf, dann wird es auch Deutschlands Interessen an der atlantischen Küste Marokkos zu achten verstehen und sich unsre wertvolle Freundschaft zu erhalten suchen.


Noch heute gilt das Wort William Pitts: „Ohne Englands Erlaubnis darf auf dem Meere keine Kanone abgefeuert werden“; jede seepolitische Machtverschiebung, die die Wahrheit dieses Sprüchleins in Zweifel setzt, ist ein Gewinn für die nichtenglische Welt. Deshalb braucht ein Bündnis zwischen Frankreich und Spanien Deutschland keine Sorge zu bereiten.



Musikalische Zeitfragen

Von Hermann Kretschmar

9. Die Musik als freie Kunst

ie zahlreichen Angriffe, denen die Künste von Sokrates bis auf Rousseau immer wieder ausgesetzt waren, haben im Grunde nur der freien, von Kultur und Leben losgelösten, selbstherrlichen Kunst gegolten. Das Beispiel von D. F. Strauß ist nicht der einzige Beweis dafür, daß auch unsre Zeit wieder stark geneigt ist, von der freien Kunst zu viel zu erwarten. Weder dem Gebildeten, noch dem Ungebildeten, niemand kann sie den Glauben ersetzen, und sogar das unbestreitbare Maß veredelnder, befreiender, erhebender Macht, das sie hat, hängt davon ab, daß sich die Seele zur rechten Zeit und an der rechten Stelle an sie wendet.

Was insbesondere die Musik als freie Kunst betrifft, so giebt es nur einen Platz, der ihr ganz gehört. Das ist das Lehr- und Studierzimmer. Hier hat der Unterricht dafür zu sorgen, daß Formen und geistiges Vermögen der Tonkunst erfaßt, beherrscht und weiter gebildet werden. Schon in der Hausmusik muß die Herrschaft der freien Kunst beschränkt, dem Stimmungsleben des Hauses angepaßt oder nach Bildungszwecken geregelt werden. Dazu bedarf es nur der Einsicht der Musikfreunde.

Schwieriger ist es, der Musik als freier Kunst in der Öffentlichkeit die richtige Stellung zu wahren. Unsere Zeit kennt sie hier in den Formen der Oper und des Konzerts.

Wie sich das Theater des Altertums und des Mittelalters von Kultus und Kirche aus entwickelt hat, so ist auch die Oper als dienende Kunst ins Leben getreten. Sie hat ein reichliches Menschenalter lang ausschließlich als Schmuck höfischer Feste gedient und war auch, als von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an öffentliche Opernhäuser mit häufigen, regelmäßigen Vorstellungen entstanden, in der Wahl der Aufgaben noch lange durchaus gebunden, nämlich mit der Schule, mit Künsten und Wissenschaften überhaupt zur Mitarbeit an den Bestrebungen der Renaissance verpflichtet. Erst vom achtzehnten Jahrhundert an kommt sie allmählich zu der heutigen Freiheit, in der sich *Fidelio* und *Meisterfinger* mit der *Fledermaus* ablösen, in der sich die Buntheit der geistigen Interessen der Gegenwart widerpiegelt. Ohne Zweifel leidet das deutsche Opernwesen an dieser Mannigfaltigkeit der Anforderungen. Sie beeinträchtigt die Leistungsfähigkeit der Institute und ihrer Künstler, dem Publikum vermindert sie den ästhetischen Nutzen des Theaters. Ganz läßt sich dem nicht abhelfen. Aller freien Kunst geht, wenn sie auf Erwerb angewiesen ist, die Weihe verloren. Aber es wäre viel gebessert, wenn in unserm Opernbetrieb allgemein eine reichere Arbeitssteilung durchgeführt werden könnte. In den größern Städten haben wir sie hier und da schon in der Art, daß für seriöse Oper, für komische und für Posse besondere Institute bestehn. Für weniger vollreiche Plätze, für mittlere und kleinere Städte, die mit einer eignen Oper sehr häufig über ihre Kräfte gehn, empfiehlt sich die Errichtung von Wanderopern, wie sie im achtzehnten Jahrhundert mit Kräften ersten Ranges — einem *Gluck* als Kapellmeister, einer *Mingotti* als Primadonna — Europa durchzogen. Als weiteres Ziel muß aber ins Auge gefaßt werden, daß wir unsre Opernhäuser des Charakters als geschäftlicher Unternehmungen entkleiden und ihre Wirksamkeit unter Schillersche Ideen stellen. Unausführbar ist dieser Gedanke nicht. Die Parlamente dotieren die Hoftheater, die Stadtgemeinden bauen der Oper Häuser und unterstützen ihren Betrieb, die Gunst des Volkes spricht aus der dem Leistungsvermögen der Sängerschulen vorausgeeilten Vermehrung der deutschen Opernbühnen im neunzehnten Jahrhundert.

Vor dem Konzert hat die Oper nicht bloß den reichlichen, durch den größern Bedarf nahegelegten Zufluß öffentlicher Mittel und Sympathien voraus, sie übertrifft es auch bei weitem an Einfluß und Organisation. Überall sind Opernvorstellungen viel zahlreicher als die Aufführungen großer Konzertwerke, in die Oper geht auch der Arbeitsmann, unsre Sinfonie- und

Chorvereine rekrutieren sich nur aus den Kreisen höherer Bildung. Die Konzertsinstitute stehen jedes für sich in der Welt, die Operndirektionen arbeiten in Fühlung mit einander, das Opernpersonal ist genossenschaftlich durch ganz Deutschland verbunden, im Avancement und in andern Existenzfragen viel besser gesichert als der Konzertmusiker. Die Mehrzahl nimmt diese Unterschiede wie Naturgesetze, nur wenige denken an die Frage, ob eine Gleichstellung von Oper und Konzert, den beiden Hauptformen der Musik als freier Kunst, wünschenswert und möglich sei. Zu den wenigen, die sie sich vorgelegt und bejaht haben, gehörte König Georg V. von Hannover. Es war alles zur Errichtung eines königlichen Konzerthauses mit eigenem Orchester und besoldetem Chor eingeleitet, durch das sowohl das Oratorium wie die höhere Instrumentalmusik zunächst in der Landeshauptstadt so zur Geltung kommen sollten, wie im Hoftheater die Oper, als der Krieg von 1866 ausbrach. Die musikalische Welt im allgemeinen glaubt die weitere Entwicklung des Konzerts sich selbst überlassen zu dürfen. Sind doch während der letzten Menschenalter bedeutende Schwierigkeiten überwunden, die alten *collegia musica* und ihre Orchesterdilettanten wenigstens zum Teil durch neue Konzertvereine und Berufsmusiker ersetzt worden. Der Staat hat dabei nichts, geschäftlicher Geist nur wenig gethan, fast alles war das Werk reiner Kunstliebe der Musikfreunde. Ihr darf auch ferner vertraut werden, doch nur, wenn die Aufgaben, die die Zukunft an Fördern und Verhüten stellt, allgemein erkannt sind.

Förderung verlangt der weitere Ausbau des deutschen Konzertwesens. In den Großstädten handelt es sich darum, die blinde Konkurrenz durch den Zusammenschluß der vorhandenen künstlerischen und materiellen Kraft zu ersetzen und zu einem Betrieb zu gelangen, bei dem die große Kunst des Konzerts nicht länger hinter dem Musikdrama quantitativ oder qualitativ zurücksteht. Wohl haben Berlin, Wien, Leipzig, Frankfurt, Köln, Hamburg und andre Plätze viel mehr Konzertabende als Opernabende, aber das Mißverhältnis bekundet sich darin, daß bei den meisten Hofkapellen und den ebenbürtigen Stadtorchestern die Konzertthätigkeit nur einen Anhang bildet. Es liegt also die Notwendigkeit vor, viel mehr selbständige Konzertsorchester bester Qualität zur Verfügung zu stellen, und zwar darf diese Aufgabe nicht Agenten und geschäftlichen Unternehmern überlassen bleiben.

Noch schwieriger wird es sein, die mittlern und kleinern Städte, in denen heute das Virtuosenkonzert dominiert, wieder so mit großer Tonkunst zu versorgen, wie das in der Zeit der „wöchentlichen Konzerte“ der Fall war. Sogar in Universitätsstädten und reichen Handelsemporien kämpft sie zuweilen um die Existenz, hängt davon ab, daß einflußreiche Persönlichkeiten, hervorragende Organisationstalente für sie eintreten. Bei diesem Zustand darf sich die deutsche Musik auf die Dauer nicht beruhigen. Holland und die Schweiz haben, jenes durch seine *Maatschappij*, diese durch ihren Allgemeinen Musikverein gezeigt, wie hier Landesarbeit dem örtlichen Vermögen vorgehen und nachhelfen muß. Von einem größern Verband aus die einzelnen Glieder zu kräftigen, war seinerzeit auch bei uns ein Hauptanlaß zur Gründung der Musikfeste, insbesondere der rheinischen.

Zu verhüten gilt es eine falsche innere Entwicklung des Konzerts. Hier hat es, nur von wenigen bemerkt, schon längst den richtigen Weg an zwei wichtigen Punkten verloren. Der eine ist das Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik, der andre der Charakter der Programme.

Daß die Instrumentalmusik immer weiter vordringt, die Vokalmusik zurückweicht, ergibt sich schon aus der Kompositionsstatistik. Vor hundert Jahren noch zeigten sich beide Gruppen im ziemlichen Gleichgewicht, im Jahre 1896 dagegen standen 6867 deutschen Instrumentalwerken 3756 vorwiegend kleine Vokalkompositionen gegenüber. Nur das Lied blüht, in Oratorium und Cantate stockt die Produktion, der Stil hat an Sicherheit der Formen und noch mehr an Vokalität eingebüßt, und darüber ist dem deutschen Chorverlag der in der Periode Haydn-Mendelssohn so wichtige englische Markt verloren gegangen. Das liegt zum Teil an äußern Umständen, an Organisationsmängeln, in der Hauptsache aber ist diese Erscheinung das Ergebnis eines geschichtlichen Prozesses, der im siebzehnten Jahrhundert beginnt. Nach Jahrtausenden der Unterdrückung gelangen die Instrumente auf einmal mit der Einführung von Monodie und Oper zu derselben Wichtigkeit wie die Menschenstimme, begleiten sie als Kameraden; ihre selbständige Mitwirkung ist der wesentlichste Zug im neuen Gesangstil, in der *nuove musiche*. Als dann am Ende des achtzehnten Jahrhunderts Oper und Oratorium und damit die höhere Vokalkomposition in den Niedergang der alten Kulturideale, der Bibel und der Antike, hineingezogen wird, geht die Führung in der Tonkunst an die Instrumente über; aus den ehemaligen Heloten werden Tyrannen. Vergebens haben R. Wagner, G. Servinus, Ed. Grell und andre einsichtige Kenner vor der Überschätzung der reinen Instrumentalmusik gewarnt. Ihre Vorherrschaft scheint durch Beethoven für ewige Zeiten gesichert zu sein, und die Mehrheit der heutigen Musiker sieht mit A. Rubinstein in der Vokalmusik eine Kunst zweiter Klasse. Auch das Konzert hat sich dieser Anschauung anbequemt. Orchesteraufführungen und Choraufführungen verhalten sich wie 4 : 1; die seinerzeit von F. Brahms in den Wiener Gesellschaftskonzerten, von Willner im Kölner Gürzenich vertretenen Bestrebungen, auf den sogenannten gemischten Programmen der Gesangsmusik wieder einen breitem Raum zu gewinnen, sind nicht durchgedrungen, die Dirigenten und die Vereinsvorstände haben sie kaum beachtet, die Komponisten haben nicht verstanden, wozu das Schicksalslied, die Nanie, der Parzengesang und die Harzreise auffordern wollten. Nun soll man zwar nicht Instrumentalmusik und Vokalmusik gegeneinander ausspielen, denn sie befruchten einander und teilen die Ernte. Aber noch viel weniger soll man ruhig zusehen, daß die Vokalmusik großen Stils verdirbt, während die Instrumentalmusik wuchert. Es hat seinen Grund, wenn Altertum und Mittelalter der selbständigen Instrumentalmusik Schranken zogen, und die Gegenwart irrt, wenn sie ihr die Musik als freie Kunst ohne weiteres aushändigt. Bei den meisten Menschen knüpfen die ersten tiefen musikalischen Eindrücke nicht an Lieder ohne Worte, sondern an Gesangstellen an. Dem Verein von Ton und Wort verdanken wir die Monteverdi, Händel, Mozart, Wagner. Um ihrer selbst und um des Volkes willen darf die Musik das Band nicht zerreißen, das sie in der Vokal-

Komposition sicher mit dem allgemeinen Geistesleben verknüpft. Wird der Tonkunst der instrumentale Teil unterbunden, so ist immer noch ein Sosquin, ein Vasso, ein Palestrina möglich; um den vokalen Teil gefürzt, stirbt sie oder artet aus.

Schon heute sehen geistvolle Musikfreunde die Anzeichen dieser Ausartung in dem Charakter der neuesten Instrumentalkomposition, in ihrer Hineigung zu Programmen und zu Tonmalerei. Da liegt jedoch die Ausartung weniger auf der Seite der Kunst als der Kritik. Diese arbeitet mit einem falschen Begriff vom Wesen der Instrumentalmusik. Es giebt keine absolute Musik, sondern die Musik ist eine geborne Hilfskunst, von jeher und überall aufs Anlehnen und Beleben, auf außermusikalische Unterlagen und Stützen verwiesen. Ihre höchste, ihre unvergleichliche und dämonische Kraft entfaltet sie im Dienen, im Dienst von fertigen Texten und Dichtungen oder im Dienst von ungeschriebnen Ideen. Die letzte Aufgabe fällt der Instrumentalmusik zu. Jede gute Instrumentalkomposition ohne Unterschied von Zeit und Form geht von Ideen, von Stimmungen und Vorstellungen aus, die dem geübten Musiker wenigstens im Umriß klar erkennbar sind und sein müssen. Wie könnten sonst Dirigenten und Lehrer über den Vortrag aufklären, den Geist des Ganzen und der einzelnen Stellen wahren? Jede gute Orgelfuge, jede Klavierfonate, jedes Konzert und jedes Orchesterwerk hat einen Inhalt, der ein Niederschlag innerer Erlebnisse oder äußerer Eindrücke ist, jedes gute Instrumentalstück ist entweder innere oder äußere Programmmusik. Beethovens fünfte Sinfonie z. B. gehört zur ersten, seine sechste, die Pastorale zur zweiten Gruppe, Schuberts C-dur-Sinfonie zu beiden. Der einen Ideenquelle können ebenso große Kunstwerke entspringen, wie der andern. Im allgemeinen jedoch ist bisher die Vorliebe für äußere Programmmusik ein Merkmal geistig ärmerer Zeiten, eine Eigentümlichkeit von Entwicklungs- und Übergangsperioden gewesen. Dem entspricht es, daß sie in der Gegenwart wieder merklicher vordringt. Die Musik wird von ihr auf die Dauer ebensowenig überflutet werden, wie die Malerei als Kunst jemals in bloße Farbenstudien auslaufen kann. Einstweilen rühren die musikalischen Sezessionisten mit ihrem Schilderungseifer und ihrem Realismus den inhaltlosen und zwecklosen Formalismus heilsam auf.

Der Komposition hat also die Bevorzugung der Instrumentalmusik im Konzert noch nicht erkennbar geschadet, wohl aber dem Publikum. Der Durchschnitt der Abonnenten ist dem starken Verbrauch von Sinfonien und ähnlichen Kompositionen, vor die es in den sogenannten gemischten Konzerten gestellt wird, nicht gewachsen. Die humoristische Kritik, der Goethe im Prolog zum „Faust“ das Theaterpublikum unterzieht, paßt auch auf den Konzertsaal. Die große Instrumentalmusik, darüber darf man sich nicht täuschen, verlangt Kennerchaft und gründliche Vorbereitung, sie will im großen und kleinen, im ganzen und einzelnen genau so verstanden sein wie eine Dichtung. Unter dieser Bedingung kann sich eine gute Instrumentalkomposition mit einer bedeutenden Dichtung an geistiger Ausbeute sehr wohl messen. Wenn französische Schriftsteller immer wieder das Eindringen der Musik in ihre Salons deshalb beklagen, weil sie dem Gedankenaustausch nichts biete, so beweisen sie damit

nur, daß sie arge Dilettanten sind. Die Instrumentalmusik setzt Hörer voraus, die die Sprache der Musik im allgemeinen sicher gelernt und die Werke, im besondern die zur Aufführung bestimmten, studiert haben. Solche Hörer sind die Regel in den Soireen der Streichquartette. Unter den Abonnenten der sogenannten großen Konzerte haben wir in Deutschland glücklicherweise überall eine Anzahl Musikfreunde, die den Sinfonien der Klassiker und der Modernen als wirkliche Kenner gegenüberstehn und bis in die verstecktesten kleinen Züge alle Feinheiten der Komposition oder der Ausführung empfinden. Aber sie machen nur selten die Mehrheit aus. Überall mischen sich mit ihnen zahlreiche Hörer, die hauptsächlich ihre Billets absetzen, die keine Hausmusik getrieben, keine musikalische Bildung erworben, die nicht einmal das Ohr geschult haben, und noch viel mehr, die diese Bedingungen mit ungenügenden Versuchen erfüllt glauben. Darum kommen so viele aus den Konzerten, die sich über die Kunstwerke nur mit vagen Interjektionen zu äußern wissen. Beredt, begeistert oder enttäuscht sind sie über Ausführung und Persönlichkeiten; hier auch, wenn es sich um Fragen handelt, die sich ihrem Urteil vollständig entziehen. Im übrigen rechtschaffne, aber Czerny und Bach verwechselnde Konzertbesucher gewöhnen sich im Laufe der Zeit, ihre Langeweile zu verheimlichen, abzustreiten, schließlich die Kenner zu spielen, und gelegentlich sitzen sie über eine Taubigsche Chopinbearbeitung mit zu Gericht. Das sind Verhältnisse, die zunächst für Lustspiele und für neue Lettres Persanes Stoff bieten. Aber es ist doch auch eine betrübende Erscheinung, daß die Zahl der Heuchler und der Unmündigen unter den scheinbaren Freunden der Instrumentalmusik so groß ist. Es muß da mit dem Konzertbesuch in den Familien strenger genommen werden, der Privatunterricht muß besser vorbauen, und drittens muß auch das Konzert selbst der Thatsache mehr Rechnung tragen, daß das heutige Deutschland für die Vorherrschaft der Spielmusik doch nicht reif ist. Der geschichtlichen Entwicklung zum Trotz haben wir den Raum für Vokalmusik im Konzert wieder zu erweitern und ihre Pflege auf kräftigere Schultern zu legen, als sie unsre Dilettantenvereine und Liebhaberchöre durchschnittlich bieten. Sie sind für die Popularisierung großer Werke, für die Verbreitung lebendiger musikalischer Bildung zu wichtig, als daß man ihre Beseitigung wünschen könnte, auch ist es nicht ausgeschlossen, daß sie in der Zukunft, auf die wir jedoch nicht warten können, noch die Hoffnungen erfüllen, die vor hundert Jahren bei ihrer Gründung gehegt wurden. Bisher haben sich bei der Mehrzahl die Kinderkrankheiten nur immer verschlimmert: die Not um Männerstimmen, die Ungleichheit in der Vorbildung erschwert die Arbeit und drückt die Leistungsfähigkeit herab. Als die Hauptträger der höhern Vokalmusik haben sie sich als unzureichend erwiesen. Ein Sinfoniekonzert kostet durchschnittlich drei Proben, für ein Chorwerk muß soviel Wochen oder Monate probiert werden. Wenn wir wieder Dratorienkomponisten von der Bedeutung und der Fruchtbarkeit eines Calzara, eines Händel oder auch nur eines Rolfe haben wollen, so müssen wir ihnen vorher wieder Chöre aus besoldeten Berufssängern stellen, wie sie das achtzehnte Jahrhundert an allen Kirchen bot. Ihre Kopfzahl braucht nicht größer zu sein als die unsrer Opernchöre und unsrer Orchester;

die Massenbesetzung, die durch die Dilettantenchöre zum Gesetz geworden ist, mag den Musikfesten vorbehalten bleiben. An dem einen Ende gestützt, wird sich die Vokalmusik nach den andern Seiten wieder erheben, Solocantate und Madrigal werden wieder erwachen, und neue Ströme musikalischen Lebens Haus und Gesellschaft erfrischen.

Die Bedeutung, die gute Programme für das Konzert haben, wird allmählich von Kritik und Fachleuten mehr und mehr erkannt. Die Güte eines Programms liegt in dem geistigen Zusammenhang der zu Gehör gebrachten Werke, und dieser Zusammenhang muß ebenso zwischen den Konzerten einer Saison wie zwischen den Nummern des einzelnen Konzerts bestehen. Das ist eine einfache Forderung des guten Geschmacks; die Geschichte kennt ihre Berechtigung genügend an. Soweit wir über die Akademien des siebzehnten Jahrhunderts, über die ihnen folgenden Musikkollegien und andre Vorläufer des heutigen Konzerts unterrichtet sind, tragen sie samt und sonders einen lehrhaften Charakter, die Kunstbildung überwog vollständig den Kunstgenuß. Der Hauptmasse nach handelte es sich um Novitätenkonzerte, um das Einleben in die bedeutendsten neuen Erscheinungen im dramatischen Sologesang, in Cantate, Kammerkonzert, Kammersonate, auch Sinfonie; um die Bekanntschaft also mit ausschließlich moderner Kunst. Daneben bildeten sich zunächst nur spärlich besondere Vereine von Fachmusikern, die die Notwendigkeit erkannten, auch für die übrige außerkirchliche Musik einzutreten: in London die Musical Antiquarian Society, durch die in England das Madrigal bis heute lebendig geblieben ist, in Leipzig Müllers Musikalische Gesellschaft, die Musikwissenschaft pflegte, in Paris die Société des concerts spirituels, in Wien ihr folgend die Tonkünstlersozietät zur regelmäßigen Aufführung von Oratorien, die ja früher als geistliche, halb kirchliche Musikdramen zur dienenden Kunst gerechnet worden waren. Erst gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts werden diese Bestrebungen zusammengefaßt. Die Konzerte sollen nach Forkel für die Musik die Museen und die Galerien vertreten, die letzte und höchste Stufe musikalischen Unterrichts, große und glänzende Festveranstaltungen der freien Kunst sein. Bunte Programme, Musikvorträge ohne leitende Ideen sind nach seiner Meinung nicht Sache des Konzerts, sondern der Tafelmusik, der Gesellschafts- und Gelegenheitsmusik in Haus und Öffentlichkeit. Nach diesen Forkelschen Forderungen hat das Konzert lange gearbeitet, sich durch den Lehrzweck sogar bestimmen lassen, aus fremden Gebieten, aus der Oper Fragmente, aus der Kirche, also aus dem Bereich der dienenden Kunst, Messen und Psalmen herüberzunehmen, wenn bedeutende Werke am Ursprungsort nicht genügend zur Geltung kamen.

Auch noch im neunzehnten Jahrhundert beschränkten sie sich dabei wesentlich auf moderne Produktion, bis auf einmal die alte Musik allgemein im Werte stieg und in den dreißiger Jahren zu „historischen Konzerten,“ deren vereinzelte Spuren sich schon im siebzehnten Jahrhunderte finden, drängte. Fétyis ging damit in Paris voran, für Mendelssohn wurden sie in Leipzig das Hauptmittel, Bachsche Orchesterkompositionen und Konzerte wieder zu Ehren zu bringen, aus neuerer Zeit sind die Erfolge allgemein bekannt, die Karl Riedel in Leipzig, Emil Bohm in Breslau, A. Gevaert in Brüssel, die die Sänger von St. Gervais

in Paris auf diesem Weg errungen haben. Die Programme, die nach einem geschichtlichen oder einem ästhetischen Plan angelegt sind, die die Kultur- und die Zeitbeziehungen ausnutzen, mehren sich offenbar. Es finden häufiger Aufführungen sämtlicher Beethovenscher Sinfonien, sämtlicher sinfonischen Dichtungen Franz Liszts statt, Orchesterdirigenten, Klavierpieler, Sänger widmen ganze Konzertabende einem einzelnen Komponisten, die Chorvereine bringen Weihnachtsmusik und Passionen an die rechte Stelle im Jahre, suchen auch den Anschluß an andre Kirchenzeiten und ihre Gedankenkreise. Ob es möglich sein würde, schon heute auf die bunten Programme mit ihrer Mischung großer und kleiner Formen, schwerer und leichter, gedankenvoller und tändelnder Kunst ganz zu verzichten, wird von vielen Praktikern verneint. Die Versuche bedürfen großer Vorsicht, weil wie die Musikschulen auch die meisten Konzertinstitute, anders als Museen und Galerien, von Besuch und Einnahme abhängig sind. Als in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts zwischen die Sinfonie und andre Werke großer Kunst das kleine Lied zugelassen wurde, geschah dies in der Hoffnung auf größere Popularität der Konzerte. Dieses erste Zugeständnis an weniger gebildete Musikfreunde, das die Hofkapellen zum großen Teil bis heute verschmäht haben, hat aber soviel weitere nach sich gezogen, daß die Konzerte ihren Charakter bedenklich verändert haben. Unsr Großväter begnügten sich damit, daß ein bestimmtes Solofach auf Jahrzehnte an denselben Virtuosen vergeben war. In Leipzig spielte Friedrich Schneider, der Oratorienkomponist, solange er hier war, alle Klavierkonzerte, die Violinkonzerte der Konzertmeister, die Gesangssoli waren lebenslänglich oder für eine Reihe von Wintern noch bis in die sechziger Jahre denselben Künstlern übertragen; Berühmtheiten wie Paganini oder Liszt hatten Schwierigkeiten, zum Auftreten zu kommen. Heute sind wir nahe daran, die Künstler über das Kunstwerk zu stellen, sogar die Dirigenten wollen genannt sein, das persönliche Element demoralisiert das Konzert. Aus diesem Grunde allein schon empfiehlt es sich, seine Lehrbedeutung allgemein wieder stärker zu betonen. Aber auch das Talent, Programme zu entwerfen, hat sich stark vermindert. Schon Mendelssohn hielt, wie wir aus seinen in Briefen vorliegenden Reformplänen wissen, die Stileinheitlichkeit der gemischten Konzerte für gefährdet. Mittlerweile ist das Maß von Freiheit und Mannigfaltigkeit, von Rücksichten auf Neigungen und Fähigkeiten eines gemischten Publikums, das ein Programm allenfalls erlaubt, der Mehrheit der Dirigenten unklar geworden. Mit einem Leipziger Konzert, das am Ende der sechziger Jahre „Schön Ellen“ von Bruch mit dem Requiem von Brahms zusammenstellt, einem New-Yorker aus den achtziger Jahren, wo auf Bachs Cantate: „Nun ist das Heil und die Kraft“ ein Schubertsches Impromptu folgte, sind keineswegs die schlimmsten oder nur vereinzelte Fälle herausgegriffen. Die Mehrzahl der Programme wird nach den Kräften, die gerade bei der Hand sind, nach Rücksichten auf verfügbare Probezeit und aufs Vereinsbudget entworfen, und wenn dabei die Neunte Sinfonie in die Gesellschaft Davidoffscher oder Fjzenhagenscher Celloetuden gerät, merken nur wenige den Fahrmarktsgeist und schütteln das Haupt. Solche planlose Programme leiten aber geradezu den schwächern Teil des Publikums an, sichs mit

schwer verständlichen Instrumentalkompositionen leicht zu machen und sich ans Außerliche zu halten. Die Kunst begiebt sich ihres erzieherischen Einflusses, das Konzert wird halb zur Farce und verdient die Geringschätzung, mit der es R. Wagner und Ed. Grell betrachtet haben.

Der Grundgedanke, der zu diesem Verfall der Programme geführt hat, ist falsch. Die Kunst darf der Schwäche nicht entgegenkommen, sondern sie muß ihr etwas zumuten. Nicht bloß Auserwählten, sondern schlechthin dem ganz überwiegenden Teil der Musikfreunde gegenüber kann sich das Konzert ganz ruhig auf den Wahlspruch *Res severa est verum gaudium* verlassen. Nach allen vorliegenden Erfahrungen stoßen Programme, die schöne Werke nach Gattungen, nach Schulen, nach Ländern und Zeiten ordnen, nicht ab, sondern sie ziehen an. Das Publikum ist doppelt dankbar, wenn sich mit dem ästhetischen Ertrag einer Aufführung, mit der Erbauung oder Erheiterung durch die Kunst Belehrung und ein weiteres geistiges Element verknüpft, ein sinnvoller Zusammenhang macht es sogar für minder bedeutende Werke empfänglich. Dieser Weg, den Wert der Konzerte zu erhöhen, ist aber überall gangbar, und er ist unerschöpflich an Ergebnissen. Ebenso wie er zu großen, befreienden Fernblicken über Länder und Zeiten führt, vermag er die Heimatsliebe zu vertiefen. Er ist unabhängig von großen und kleinen Mitteln, auch eine bescheidne Liedertafel, wenn sie den rechten Dirigenten hat, kann ihn gehn; es läßt sich auf ihm sogar viel an kostspieligen Solisten ersparen. Nur dreierlei setzt er voraus: daß die leitenden Persönlichkeiten über eine umfassende Litteraturkenntnis und geschichtliches Wissen verfügen, daß in den Programmen Monotonie vermieden wird, und daß drittens Werke, denen der künstlerische Gehalt fehlt, ausgeschlossen bleiben. An diesem dritten Punkt scheitern häufig historische Konzerte, noch häufiger daran, daß sie Werke ins Programm nehmen, die nicht ins Konzert gehören, sondern wie die Schüßchen Passionen in den Gottesdienst oder an andre Stellen dienender Kunst, die die Gegenwart nicht mehr kennt, sie scheitern endlich daran, daß die Dirigenten den Stilgesetzen und der Technik der alten Musik fremd gegenüberstehn.

Die Programmfrage im Konzert ist ebenso wichtig für seine Wirkung wie das richtige Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, sie läßt sich aber leichter, ohne jeden Aufwand neuer Organe lösen. Sie ist im Grunde eine Konservatoriumsfrage; wenn die Musikschulen ihre Zöglinge, voran die künftigen Dirigenten, mit einem weitem Gesichtskreis und mit mehr Geschmack ausstatten, wird sich die Reform von allein vollziehen.

Bis dahin werden wir auch gut thun, uns mit den neuerdings immer energischer verlangten Volkskonzerten nicht zu übereilen. Gewiß, es ist aus philanthropischen und politischen Gründen gleicherweise zu wünschen, daß die Nation auch künstlerisch zusammensteht, aber es ist bei unsern Wirtschaftsverhältnissen nicht durchführbar. Volksbibliotheken soll man gründen soviel wie möglich, aber schon die Museen und die Galerien kommen dem eigentlichen Volk nur mit den Düsseldorfern und mit ihrer Verwandtschaft, jedenfalls nur mit dem kleinern Teil ihrer größten Schätze zu nuzen. Noch bedeutender ist die Klust, die in der Musik den Werkmann von seinem Herrn trennt. Sie klappt

heute weiter als je und als natürlich. Aber niemals wird man sie dadurch verringern oder überbrücken, daß man dem Volk einfach eine billigere Ausgabe unsrer Abonnementskonzerte zugänglich macht. Auch wenn diese von Mängeln freier wären, als sie sind, taugte ihre Anlage nicht für das Volk. Trotz des Napoleonsinvaliden, dem bei W. von Venz der Schlussatz der fünften Sinfonie ein Vive l'empereur entlockt, können Beethovensche Sinfonien nicht vollstümlich werden. Auch Haydn'sche nicht. Man erzählt uns von dem Beifall, den sie finden, von dem Ansturm auf die billigen Billets; man übersieht aber, daß an diesem Erfolg das Gefühl sozialer Befriedigung, die Erregung über die neuen Bilder des stattlichen Orchesters, des räthelhaften Taktstückchens, des sauer arbeitenden Virtuosen einen Anteil hat, und daß sich die künstlerischen Eindrücke in der Regel, wo nicht auf den akustischen Teil, auf die einfachsten Partien und auf Stücke, die an wirkliche Volksmusik anklängen, beschränken. Auch die eingänglichsten und schönsten Melodien bleiben wirkungslos, wenn sie in langen Sätzen, in kunstvollerer Verarbeitung auftreten. Die engere Fühlung mit dem Volk liegt sehr stark auch im Interesse der Kunst; sie hat ehemals auch der deutschen Musik sehr wohl gethan, ist ihr aber mehr abhanden gekommen als der ausländischen. Sie kann und muß wiedergewonnen werden, aber erreichen läßt sich das Ziel nur auf Wegen, die über das Gebiet der dienenden Kunst führen. Die sozialistische Presse zeigt besondern Eifer für Theater und Konzerte, wir haben aus Fabrikarbeitern gebildete Männerchöre, die sehr gut singen, nicht unmöglich wäre es schließlich, daß das Volk auch an der Pflege des Oratoriums und der großen Vokalmusik mitwirkend oder zuhörend reger teil nähme. Aber in ihrem vollen Umfang läßt sich die freie Kunst den arbeitenden Kreisen nicht zu eigen machen, sie müßten denn in die Lage gesetzt werden, reichlich Hausmusik zu pflegen. Wer Musik für das Volkswohl wünscht, helfe ihr wieder zu einem breitem Platz im Volksleben!

10. Stand oder Staat?

Nach den vorhergegangnen Darlegungen wird die Behauptung nicht übertrieben erscheinen, daß sich in der Fundierung und in der Verwendung der Musik starke Mißstände und Lücken gebildet haben, daß das musikalische Erziehungswesen und die soziale Lage der Musiker viel zu wünschen lassen, daß in der musikalischen Versorgung von Volk und höherer Gesellschaft falsche Wege gegangen werden, daß infolge alles dessen der Nation am vollen Segen der Tonkunst mannigfacher Abbruch geschieht, daß an Stelle des Nutzens hier und da Schaden tritt. Immer ist die Hauptursache: die Musiker haben versäumt zu handeln und einzugreifen, ja mehr noch: sie haben verlernt, sich umzusehen und zu reden. Mit dem Wegfall geordneter Vertretungen von gemeinsamen Interessen ist ihr Standesgewissen ermattet und eingeschlummert. Wir können die alten Zeiten nicht zurückbringen, wo Kirchen und Behörden das Wohl der Musik auf sich nahmen, den Stadtpfeifern die Zahl der Lehrlinge und Gesellen vorschrieben, Einkünfte und Leistungen regelten, wo Reichtum und Wohlstand produzierende und reproduzierende Kunst freigebig förderten, wo die Gesetze

Meister und Pfuscher schieden, Zünfte und Pfeifertage Ordnung und Ehrbarkeit zu wahren suchten. Auch andre Stände haben mit den Folgen der freien Konkurrenz, mit ihren Vorteilen und Nachteilen zu rechnen. Die meisten haben das gethan. Die Anwaltskammern, die Juristentage, die Vereine und die Versammlungen der Ärzte haben fast amtliche Bedeutung, die Lehrerschaft treibt mit Erfolg innere und äußere Politik, die Gewerbe verschaffen sich bei Regierungen und Landesvertretungen Gehör; die Musiker aber sind organisationslos geblieben. Nur zwei bis drei Klassen des so reich verzweigten Berufs haben sich zum Zusammenwirken in wichtigern Existenzfragen ermannt. Im allgemeinen äußert sich seine kollegiale Kraft nur in kleinsten Dosen, orchesterweise oder in ähnlichem lokal beschränktem Verband. Solche Ausnahmen abgerechnet steht der deutsche Musiker mit seinen Plänen und seinen Nöten jeder für sich allein; das einzige Mittel, sich mit Gefinnungs- und Leidensgenossen zu verbinden, bietet sich ihm in der Zeitung, einer an und für sich nur zum Anregen geeigneten, bei der herrschenden Parteierkünstigung doppelt schwachen Instanz. Diese Organisationslosigkeit hat Machtlosigkeit nach sich gezogen und was noch schlimmer ist: Resignation und Gleichgiltigkeit. Die Mängel des Schulgesangs, des musikalischen Privatunterrichts, der Musikschulen, der Weiterbildung der Fachmusiker, ihrer Erverbsverhältnisse, der häuslichen und der öffentlichen Musik, des Chorwesens, des Konzerts liegen so sehr zu Tage, daß sie keinem gebildeten Musiker entgehn können. Die Mehrzahl hat sich aber, unbequemer und aussichtsloser Agitation abhold, daran gewöhnt, geschlossenen Auges an ihnen vorbeizugehn, sich auf den engen Kreis individueller Pflichten und Neigungen zu beschränken und alles, was diese nicht unmittelbar berührt, sich selbst oder der Schriftstellerei von Fach zu überlassen. Der Korporationsgeist ist einem Egoismus gewichen, der auch unmoralische Mittel nicht scheut; wir sind zu wilden, häufig die tüchtigsten Kräfte lähmenden Zuständen gekommen. Vielleicht klopft eines Tages die Not, die sich einzelnen Musikzweigen längst merkbar gemacht hat, bei allen an und zwingt zum Gemeingefühl. Das Naturgesetz, nach dem mit dem Stand auch der Einzelne leidet, erschwert schon jetzt dem Musiker den Lebensweg mehr als andern Kulturdienern; sein Loos ist unsicherer, karger sind ihm staatliche Vorteile und Ehren zugemessen. Es kann aber eine Zeit kommen, wo auch in Deutschland die Musik nicht mehr die Kunst der Mode ist, wo sie, wie in Frankreich vordem und heute, zum Aschenbrödel wird. Schon darum ist es dringlich, daß die Musiker aus der Anarchie und dem Geratewohl heraus in irgend einer Weise zu einer Regierung und zur Ordnung ihres Reiches kommen. Daß diese Notwendigkeit hie und da erkannt worden ist, beweisen die vorhandnen Tonkünstlervereine. Sie sind nicht bloß zu Bildungszwecken ins Leben gerufen worden, sie bieten auch die durchaus wichtige und unentbehrliche Grundlage einer Standesorganisation und brauchen nur in ganz Deutschland durchgeführt zu werden, wenn man die Position der Musik wesentlich stärken will. Da sie aber nur lokal wirken können, genügen sie nicht allein; neben und über ihnen bedarf es einer Zentralvertretung des Musikerstandes, seiner Ideen und Interessen. Auch diese Forderung ist alt, sie hat vor fast einem halben Jahrhundert zur Gründung des „Allgemeinen

Deutschen Musikvereins" geführt. Bekanntlich geht die Idee noch auf R. Schumann zurück, und als der Verein unter Liszt und Brendel im Jahre 1859 wirklich ins Leben trat, umfaßten seine Statuten die gesamten künstlerischen und materiellen Interessen der deutschen Musik so vorzüglich, daß er bestimmt schien, bis in die fernsten Zeiten über ihr als menschliche Vorsehung zu walten. Leider ist das Institut teils durch die Ungunst der Zeit, teils durch eigne Schuld verhindert worden, jemals die übernommenen Aufgaben vollständig zu lösen.

In dem Augenblick, wo der Verein seine Wirksamkeit begann, tobte der Streit um die sogenannte Zukunftsmusik am heftigsten. Es war für ihn Pflicht, diese neue Kunst zum Wort zu bringen, aber er verdarb es dadurch von vornherein mit ihren Gegnern und versäumte die in der gleichzeitig eintretenden Bewegung für Bach, für Händel, für alte Musik überhaupt, reichlich gebotene Gelegenheit, sie zu versöhnen. Die allgemeine Teilnahme war dadurch ausgeschlossen, der deutsche Musikverein wurde ein Kampf- und Parteiverein. Als solcher hat er zum Sieg der neudeutschen Schule sehr viel beigetragen, auch die Kenntnis ausländischer Musik verdienstlich vermittelt und manches junge Talent gefördert. Aber er fand nicht rechtzeitig weitere Arbeitsfelder und erregte schließlich mit seinen Festen nur das Interesse der Festgeber und weniger treuer Stammgäste. Ein Hauptstück der Vereinsthätigkeit, der sogenannte Musikertag, auf den die Statuten die Erörterung von Zeitfragen verwiesen, war, von jeher schlecht geleitet, schon bald ganz weggefallen.

Die Geschichte dieses Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist hier erzählt worden, weil sie lehrreich ist, und weil der Verein, wenn auch einflußlos, noch besteht, also für die Verwirklichung musikalischer Standesvertretung einen willkommenen Anhalt bietet. Von dem neuen Vorstand, den er sich jüngst gegeben hat, wird es abhängen, ob das Institut der deutschen Musik das wird, was es ursprünglich wollte, und was sie braucht: das Zentralorgan ihrer Selbstverwaltung. Wenn die Fehler der Vergangenheit in Zukunft vermieden, wenn die Aufgaben, die für die deutsche Musik vorliegen, auf allen Gebieten, auch den scheinbar fernern und künstlerisch unbedeutendern umsichtig in Angriff genommen werden, wäre es nur in der Ordnung, daß mit der Zeit für die wichtige Mission des Vereins der ganze Stand einträte. Daß die neue Führung für die Interessen der Komponisten vorgegangen ist, daß sie den Programmen der letzten Festaufführungen ein bestimmtes Gepräge gegeben hat, muß das Vertrauen erwecken, daß sie beide Interessenseiten zu überwachen weiß. Auch die Konzerte des Vereins sind noch nicht überflüssig geworden; es wäre im Gegenteil zu wünschen, daß sie häufiger stattfänden und in der Thätigkeit von Zweigvereinen ein Echo erweckten. Stoff liegt in überreicher Menge vor, nicht bloß in modernen Kompositionen, sondern auch in schwebenden Stilfragen alter und neuer Musik. Alle die Liszt-, Wolf-, Bach- und Händelvereine beweisen nur, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein vordem seine Schuldigkeit nicht gethan hat. Von größerer Wichtigkeit jedoch als selbst das musterhafteste Konzertieren ist die Neubelebung des Musikertags. In ihm ist das Organ vorhanden, das der Verein, wenn es ihm gelingt, sich die Mehrheit der gebildeten deutschen Musiker ein-

zureihen, zur Information und Repräsentation haben muß. Die gesamte musikalische Schulung, das Konzertwesen, die Musik in der Kirche, im öffentlichen Leben, die Musik als dienende und als freie Kunst ist ihm anzuvertrauen, ihm fällt die Verantwortung für die Bildungsfragen, für die wirtschaftliche und die soziale Wohlfahrt der Musiker ebenso zu wie die Sorge, daß die Wirkungsbahn der Musik nicht grundlos beschränkt werde, daß alle Formen ihrer Verwendung im rechten Verhältnis zu einander stehen, daß dem Volk das Maß von Musik zuteil wird, auf das es Anspruch hat, daß das Konzert seinen Zweck erfüllt, daß jede Art von Unterricht das leistet, was ihr zugewiesen ist. Als beratende und beschließende Körperschaft steht der Musikertag vor einer ungeheuern Fülle wichtiger Aufgaben. Er hat auszugleichen, was drei Generationen versäumt und verbrochen haben, und braucht dazu eine Regierungsweisheit, in der sich mit großem Blick über die gesamte Lage und Arbeit des Standes eingehendste Spezialkenntnis der verschiedensten Reviere vereint. Nur eine Leitung, in der neben der eigentlichen Tonkunst auch Volksschule, Gymnasium, Universität, Kirche, Kommunalverwaltung, Presse, musikalischer Verlag und Handel, Instrumentenbau überlegen vertreten sind, wird diesen vielfältigen Bedarf decken können. Der eingerissenen Verwilderung zu steuern, muß er auch als Disziplinarbehörde das Recht haben, käufliche Referenten und ihre Auftraggeber zur Ordnung zu rufen und jeder Art von Ehrlosigkeit zu steuern. Das sind große Anforderungen, aber keine unausführbaren. Für eine solche Zentralvertretung bieten den Musikern die andern Stände Muster genug. Die wirkliche Schwierigkeit liegt nicht darin, einen Musikertag einzurichten, sondern darin, ihm Autorität zu verschaffen.

Hier ist der Punkt, wo die Einsicht und der gute Wille des Standes am Ende seiner Macht steht, wo er ohne Unterstützung des Staates nichts ausrichtet. Schon früher wird er wahrscheinlich dieser Hilfe bedürfen. Denn von der Einigkeit der Musiker, die die Voraussetzung eines Allgemeinen Deutschen Musikvereins und seines Musikertages ist, sind wir bei dem fast vollständigen Mangel an Standesgefühl und an Einsicht für Standesinteressen noch sehr fern. Noch zeigt sich nirgends auch nur die Spur einer Agitation, die Musiker unter einen Hut zu bringen, zum Beitritt zu einem Allgemeinen Verein zu bewegen.

Da wäre, wie bei Kindern, ein sanfter Zwang eine Wohlthat. Eine Petition von einer Anzahl namhafter Musiker an die Landtage oder an den Reichstag gerichtet, würde diese Wohlthat, daß nämlich den deutschen Tonkünstlern eine Standesorganisation vorgeschrieben wird, erbitten können. Der einfachere Weg wäre, daß die Regierungen aus freien Stücken die Angelegenheit vor die Parlamente brächten. Ihr Recht zum eignen Vorgehn ist an und für sich unbestreitbar, und thatsächlich bekennet in Deutschland jeder Staat dadurch eine Verpflichtung, für die Musik zu sorgen, daß er sie unter die obligatorischen Fächer der Volksschulen und der höhern Lehranstalten aufnimmt. Einzelne Regierungen gehn noch weiter, indem sie Orgelrevisoren, Prüfungskommissionen für Musiklehrer an Seminarien, hier und da auch für musikalische Privatlehrer bestellen, an den Universitäten die Musikwissenschaft

zulassen, zeitweise wichtige musikalische Unternehmungen mit Zuschüssen unterstützen. In Österreich verfügt das Kultusministerium über besondere Fonds zur Förderung junger Komponisten, ihnen hat die musikalische Welt einen Goldmark, einen Dvořak mit zu verdanken. Preußen hat wiederholt die Kirchenmusik in besondere Obhut genommen, für ihre Angelegenheiten Inspektoren und Kommissare, darunter Zelter und C. von Winterfeldt, ernannt, in Berlin und in größern Provinzstädten eigne Schulen für Organisten und Kantoren errichtet. In der Königlichen Akademie der Künste hat die Musik die ihr gebührende Stellung gefunden, sie verfügt hier über eine nach jeder Richtung den Charakter des Staatsinstituts tragende Hochschule. Die große Bachausgabe ist zum großen Teil das Werk des preußischen Kultusministeriums, die neuen „Denkmäler deutscher Tonkunst“ gehn unmittelbar von ihm aus; schon hat sein Beispiel in Bayern Nachfolge gefunden. Die außerordentlichen Aufwendungen, die die deutschen Regierungen für Musik bewilligen, stehn, summiert, dem ordentlichen Musikbudget des französischen Staates, das in dem *Annuaire de musique* so stattlich aussieht, kaum nach.

Jedenfalls beweisen die aufgezählten Fälle hinreichend, daß der deutschen Musik an den entscheidenden Stellen Wohlwollen entgegengebracht wird, und daß die Musiker keinen Grund haben, sich gegen die bildenden Künstler zurückgesetzt zu fühlen. Zwar baut ihnen der Staat keine Akademien und Museen, ermuntert und stützt sie nicht mit großen Aufträgen, aber nirgends ist auch für die Musik ein ähnliches Staatspatronat erbeten oder gar als Lebensbedingung nachgewiesen worden. Auch in Zukunft wird die Musik den Finanzen des Staats nicht beschwerlich zu fallen brauchen. Der Stand ist in der Lage, wie bisher so auch ferner die nötige Arbeit allein zu leisten und die Betriebsmittel aufzubringen. Aber es ist eine Existenzfrage für die Musik, daß der Staat den Stand mit seiner Autorität, mit seiner Polizeigewalt unterstützt, daß er die Berufsmusiker erst in einen wirklichen, organisierten Stand sammelt, sei es gütlich oder zwangsweise. Es ist dann Sache der Vertretung dieses Standes, die Angelegenheiten, die sich durch die Musiker und die Musikfreunde allein nicht erledigen lassen, ordnungsmäßig den Regierungsorganen zu unterbreiten. In der Hauptsache werden sie sich auf das Bildungswesen beschränken. Immerhin aber benötigt das Verhältnis eine Kraft, die von Staats wegen die Musik im Lande von hoher Warte aus überwacht. Die Kultusministerien würden deswegen gut thun, dem vortragenden Rat für bildende Kunst, der wohl nirgends in den größern Ländern fehlt, in einem musikalischen Fachmann einen Kollegen zu geben. Die materiellen Werte, mit denen der Staat an der Musik beteiligt ist, bieten ja zu einer solchen Neuerung keine Veranlassung. Wohl aber die moralischen. Der ungeheure Einfluß, den die Musik auf den Charakter des Volks ausübt, rechtfertigt es, ja er nötigt dazu, daß der Staat ihre Pflege nicht bloß beachtet, sondern daß er die Kontrolle und die Verantwortung übernimmt. Es hat sich als unthunlich erwiesen, die Musik den Musikern zu überlassen. Aber auch wenn der Musikerstand in künftiger Zeit an Umsicht bedeutend zunehmen sollte, bedürfte es einer Instanz, die über ihm und über allen einseitigen Neigungen stehend die Entwicklung der Tonkunst im Zusammen-

hang mit der Kultur und dem gesamten Geistesleben hält. Diese Instanz zu stellen, ist die musikalische Aufgabe der Kultusministerien. Da sie sich nach den bisherigen Erfahrungen weder durch gelegentliche Befragung von einzelnen Autoritäten oder von Kollegien, noch durch das ständige Referat eines Dilettanten genügend lösen läßt, so empfiehlt es sich, mit der Anstellung eines den weit verzweigten Organismus der Tonkunst beherrschenden, vom allgemeinen Vertrauen getragenen Musikkonvents wenigstens einmal einen Versuch zu machen. Auf die Errichtung einer solchen Stelle beschränken sich die Opfer, die die Musik von Staat und Land erbittet.

Die an die Spitze dieser Schlußbetrachtungen gestellte Frage findet also ihre Antwort durch die Formel: Stand und Staat!



Wie steht es?



Professor Dr. Kohl veröffentlicht unter dem 30. Oktober dieses Jahres eine Erklärung, worin er mit Entrüstung die in Professor Lorenzens Buch „Kaiser Wilhelm und die Begründung des Reichs“ enthaltene Behauptung zurückweist, daß der im zweiten Bande Seite 116/7 der „Gedanken und Erinnerungen“ stehende, die Stellung des Kronprinzen zur Kaiserfrage behandelnde Passus einer in den „sogenannten“ Tagebuchblättern Buschs vom 10. Februar 1889 enthaltenen Stelle entnommen und somit ohne Fürst Bismarcks Vorwissen oder Zustimmung in das Buch gekommen sei.

Die ein wenig an die berühmten Beteuerungen Johann Maria Farinas, gegenüber dem Fälschungsplatz, erinnernde Veröffentlichung würde an sich die Grenzboten nicht berühren, da es „ernsthaften und objektiven Historikern,“ wie sich Professor Kohl ausdrückt, und wie es beide Professoren zweifelsohne sind, vorbehalten bleiben muß, die Streitfrage, wer von ihnen dem Publikum das „allein echte“ liefert, unter sich auszumachen. Da aber Professor Kohl bei der Zurückweisung der von Professor Lorenz ausgesprochenen unfreundlichen Vermutung — übrigens, wie er hervorhebt, in Übereinstimmung mit diesem — die Buschschen Tagebuchblätter als das „Elaborat eines untergeordneten Geistes,“ als „eine trübe und unlautere Quelle“ bezeichnet, so darf das — Busch ist tot und kann sich nicht selber wehren — hier nicht ohne Entgegnung bleiben.

An der Bezeichnung „Elaborat“ braucht man ja an und für sich keinen Anstoß zu nehmen, da das Wort Elaborat nur in gehässigem Munde die Nebenbedeutung des Mühseligen und peinlich Zusammengeschleppten hat. Ebensovienig wie es die beiden ernsthaften und objektiven Historiker irgend jemand verübeln können, wenn er ihre hier in Frage kommenden Bücher als Elaborate bezeichnet, ebenso wenig wird mit diesem Fremdwort, für das die deutsche Sprache bekanntlich mit dem ehrlichen und zu keiner höhnischen Nebenbedeutung veranlassenden Ausdruck „Arbeit“ aushelfen kann, dem Toten zu nahe getreten. Auch an dem „untergeordneten Geiste“ braucht man nicht zu mäkeln, da es sich bei der Unterordnung offenbar nur um einen Vergleich zwischen Bismarck und Busch, im ganzen Leben aber nicht um einen solchen zwischen Professor Kohl und Busch handeln kann. Wenn der Umstand, daß das Wort „untergeordnet“ der Feder Kohls entflohen ist, irgend jemand auf den Gedanken bringen sollte, daß er sich Busch dem Professor Kohl gegenüber als untergeordneten Geist vorzustellen habe, was dieser schwerlich beab-