



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kretzschmar, Hermann: Musikalische Zeitfragen : 1. Falsche und richtige
Zeitfragen

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

eine kurze Zeitspanne lang auftauchen, um wieder im Nichts zu verschwinden, während Gott und das ewige Leben der Seligen einen ewigen Tag schaffen. Meint man aber die Abergläubischen und die Feinde der Wissenschaft aus Vigotterie, so wäre es doch wahrhaftig kein geeignetes Mittel, diese zu bekämpfen, wenn man dem Publikum die Thatsache verbergen wollte, daß die Wissenschaft schon längst über den Darwinismus hinaus fortgeschritten ist; das wäre ja die Praxis, die man immer, und zwar mit Recht, den Kirchen, namentlich der katholischen Kirche zum Vorwurf macht. J.



Musikalische Zeitfragen

Von Hermann Krehschmar

1. Falsche und richtige Zeitfragen



unter musikalischen Zeitfragen sind hier nicht Fragen über Tempo und Takt sondern, dem allgemeinen Gebrauch des Begriffs entsprechend, musikalische Angelegenheiten besonders dringlicher Natur gemeint. Es handelt sich bei ihnen um Einrichtungen, Bräuche und Anschauungen, die, von Haus aus gut und vernünftig, im Wandel der Zeit veraltet, bedenklich und gefährlich geworden sind, die ohne Zeitverlust verbessert oder beseitigt werden müssen. Auch die Künste sind der Erkrankung und dem Siechtum ausgesetzt, die seine Natur der Musik in besonderm Grade. Darum genügt es nicht bloß, ihre Leistungen und ihre Arbeit zu verfolgen, sondern es bedarf der beständigen Beobachtung ihres Gesamtorganismus und rechtzeitiger Eingriffe in die Anfänge falscher Entwicklung.

Diese Forderung wird grundsätzlich allgemein zugegeben, aber thatsächlich sehr wenig befolgt. Der gegenwärtige Nutzen und die zukünftige Entwicklung ihrer Kunst liegt ganz gewiß allen Musikern ohne Ausnahme am Herzen, aber ebenso gewiß ist es, daß die überwiegende Mehrheit der Musiker eine ganze Reihe arger Mißstände und Schäden kurzfristig übersieht und sich unfähig erweist, die wirklichen Zeitfragen zu stellen und zu lösen.

Am einfachsten läßt sich das aus dem Inhalt und der Richtung der heutigen musikalischen Kritik beweisen. Dabei soll dieses Wort im umfassendsten Sinne verstanden werden und sich über die gesamte musikalische Schriftstellerei, wissenschaftliche und populäre jeder Art, über Bücher und Zeitungen erstrecken. Quantitativ ist diese Kritik eine Macht, jedes Städtchen, wo ein Wochenblättchen bestehn kann, stellt in ihm auch einen besondern Musikwächter. Auch hohen Wert werden ihr alle zugestehn, denen etwas von der Fülle der Belehrung zugekommen ist, die durch die großen Musikerbiographien, durch die Schriften bedeutender Komponisten über das neunzehnte Jahrhundert ausgestreut worden ist, alle, die erfahren haben, was der gute Kritiker einer

Tageszeitung dem Musikleben eines Ortes sein kann. Aber für die eigentlichen Zeitfragen in der Musik hat diese gesamte Kritik wenig gethan, und sie hat keineswegs vermocht, sie dem Gewissen der mitlebenden Generation zum Bewußtsein zu bringen. Die Musikreferenten der Zeitungen stoßen tagtäglich auf solche Zeitfragen, sie berühren sie auch, verfolgen sie aber nicht über den lokalen und nächstliegenden Bedarf hinaus und treten untereinander nicht in Fühlung. In den Büchern über Musik erfährt man von den musikalischen Zeitfragen nur das, was die Ästhetik betrifft, prosaischen Dingen wird da in der Regel aus dem Wege gegangen. Sehr beachtlich machen allerdings die Schriften Wagners und Liszts eine Ausnahme, aber ebenso beachtlich ist es, daß die Ideen dieser Männer, soweit sie am praktischen Musikwesen Kritik üben, niemand aufgenommen hat. Wie es um die Erkenntnis wichtiger Zeitfragen in der heutigen Musikwelt bestellt ist, hat sich am deutlichsten gezeigt, als jüngst der Jahrhundertwechsel die musikalische Schriftstellerei förmlich zwang, sich mit der Zukunft der Tonkunst zu beschäftigen. Allgemein und übereinstimmend äußerte sich da eine rühmliche Sorge um das fernere Schicksal der deutschen Komposition, aber nicht weniger allgemein war die Befangenheit in den Ansprüchen an diese Komposition. Genau wie vor fünfzig Jahren wurde noch gerufen: „Der böse Wagner, der böse Liszt!“ Der sogenannte Fortschritt dagegen stellte schon neue Propheten auf. Weit bedenklicher als dieser gar nicht aus der Welt zu schaffende Widerspruch in der Beurteilung von Kompositionsrichtungen ist aber die Thatfache, daß sich diese Säkularbetrachtungen ausschließlich auf die Komposition beschränkten. Gegen diese Einseitigkeit muß Einspruch erhoben werden. Sie kann uns sehr teuer zu stehen kommen, denn das Heil der Kunst hängt durchaus nicht bloß von der Komposition ab; sie ist nicht die einzige musikalische Zeitfrage, sie ist nicht einmal immer und ohne weiteres die wichtigste. Sie ist es z. B. für die Gegenwart nicht, sondern sie darf heute unbedenklich unter den Sorgenkindern der deutschen Musik übergangen und solange sich selbst überlassen werden, bis dringlichere Fragen gelöst sind. Ein schönes Heim ist viel wert, aber vor allem muß ein Haus fest und sicher stehen, muß Schutz gegen Bodengift, gegen Wind und Wetter bieten; dann erst kommt der Stil. Die Musik muß im Volk vor allem der Empfänglichkeit und des Verständnisses sicher sein, muß auf Grund einer wohl überwachten Musikpflege ihre Macht und ihren Segen entfalten können; dann erst darf über Komponisten und Kompositionsrichtungen gestritten werden. Diese einfache Wahrheit übersieht die musikalische Fachwelt, und sie weiß deshalb die wirklichen musikalischen Zeitfragen nicht zu finden.

Sie ergeben sich ohne Schwierigkeit aus einer eingehenden und methodischen Prüfung der Gesamtlage der Musik. Man hat da wie der Kaufmann bei der Inventur zu fragen: Wie verhalten sich in der letzten Rechnungsperiode Gewinn und Verlust? Die Rechnungsperiode wäre das neunzehnte Jahrhundert. Die durchzurechnende Masse wird man praktischerweise auf die deutsche Musik, die uns am nächsten liegt und auf die wir einwirken können, beschränken, und man wird sie zur bessern Übersicht in die geläufigen beiden Hauptgruppen: Komposition und Musikpflege teilen dürfen.

Da gehört denn ohne Zweifel das neunzehnte Jahrhundert in der Komposition zu unsern großen Zeiten. Die Namen Beethoven, C. M. von Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt und Brahms umfassen eine Summe von Begabung und erworbner Meisterschaft, der in derselben Zeit das Ausland nichts an die Seite zu stellen hat. Durch zahlreiche Kleinmeister verstärkt, beweist diese Reihe, daß das starke musikalische Feuer, das sich an Renaissance und Reformation einst entzündet hat, im deutschen Volk, als die Gründung des neuen Reichs nahte und vollzogen wurde, noch nicht erloschen war. Erst im neunzehnten Jahrhundert haben einzelne Felder der Komposition: Sinfonie, Lied, Musikdrama, die höchste Ernte ergeben. Der Niedergang, den Kirchenmusik und Oratorium erlitten, wurde durch die Wiederbelebung alter Meister, die eine der folgenreichsten Leistungen in der Musik des neunzehnten Jahrhunderts ist, mehr als ausgeglichen. Das Ergebnis lautet also: Auf die Komposition des neunzehnten Jahrhunderts dürfen wir mit Stolz sehen. Auch seine Musikipflege kann auf vielversprechende Neubildungen verweisen. Das schon oft, bei den Vitteratenschören der Hussiten, bei den Kantoreyen der Lutheraner, bei den italienischen Akademien, bei den städtischen und bürgerlichen Musikkollegien des siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts erprobte Aufgebot musikalischer Laienkraft rief Chorvereine und Liedertafeln ins Leben, die Hausmusik erhielt durch die allgemeine Verbreitung des Klavierspiels eine neue höchst wertvolle Stütze, über ganz Deutschland zog sich allmählich ein Netz musikalischer Fachschulen, die die Ausbildung der Fachmusiker wesentlich erleichterten, ihre Anzahl über den Bedarf vermehrten.

Jedoch hat dieser Neuerwerb nur zum Teil gehalten, was er versprach, und zu diesen teilweisen Fehlschlag kommt noch eine Reihe positiver, schwerer Verluste, die in dieser Zeit die praktische Musik Deutschlands trafen: den Kriegsnöten, der neuen Entwicklung des geistigen Lebens, der Geselligkeit, des Gemeinnsinns, der Steigerung des Verkehrs, der Gewerbefreiheit sind eine Menge musikalischer Institute und Sitten zum Opfer gefallen, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts noch überall, auch an kleinen Orten, wichtige Bestandteile des Kulturapparats waren: die bürgerlichen Musikkollegien mit ihren wöchentlichen Konzerten sind fast spurlos, die Stadtpfeifereien und Schulchöre bis auf wenig Reste verschwunden. In den Klöstern, in den Schlössern des Adels, in den Palästen städtischer Patrizier findet man keine Orchester mehr, die Zahl der fürstlichen Hofkapellen hat sich weit mehr vermindert als die der Residenzen. Nur ganz alte Leute erinnern sich noch an Gregorisingen, an Neujahrsblasen und an die musikalischen Quartalamzüge. Nur in ganz vereinzelt, versteckten Kleinstädten trifft man noch auf Kurrenden, hört man morgens, mittags, abends Musik vom Kirchthum oder vom Rathhaus. Der ehemalige Riesenbedarf an Ständchen und sogenannten Aufwartungen bei Familienfesten, bei städtischen und staatlichen Feierlichkeiten, der den goldnen Boden des Musikhandwerks bildete, ist aufs spärlichste zusammengeschrumpft. Die Straßenmusik ist zum Bettel geworden, in der Hausmusik das Quartettspiel und eine ganze Reihe der kostbarsten Gruppen nahezu ausgestorben. Die Mehrheit unsrer Musikfreunde kann sich gar nicht denken,

daß ein Land mit Musik besser versorgt sein könnte, als das heutige Deutschland mit seinen großen Chören, seinen großen Orchestern und seinen berühmten Dirigenten. In einer jeder Kritik baren Bewunderung dieses Besitzes sieht sie voll Mitleid auf die alte Zeit, und doch war uns diese durch den Reichtum und durch die Dezentralisierung ihrer Musikpflege unendlich überlegen. Heute teilen wir die Musik in Gießkannen aus, in den frühern Jahrhunderten fiel sie wie ein Himmelsregen über das ganze deutsche Land, durchdrang alle Stände und Klassen und hielt in öden Zeiten ganz allein das Volk geistig so frisch, daß nach der Schlesiſchen Dichterschule wieder die Schiller und Goethe möglich wurden. Daß sie das konnte, war die Wirkung der eben aufgezählten Musikorgane, Bräuche und Mittel. Ihnen verdankt es auch Deutschland, daß seine Komposition auf dem internationalen Musikmarkt zur Herrschaft gelangte.

Das Ergebnis unsrer Inventur lautet demnach: Dem erfreulichen und bedeutenden Zuwachs in der Komposition steht eine sehr empfindliche und starke Einbuße in der Musikpflege des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber. Daraus folgt, daß für die nächste Zeit viel eifriger Organisationskritik getrieben werden muß, und daß dies eigentlich schon längst hätte geschehn müssen.

Aus drei Gründen ist das versäumt worden. Der erste ist der Wert, den die Komposition für die Musik nach der Natur der Sache hat. Die Komposition ist die glänzendste Frucht in der musikalischen Kultur eines Volks, ein bedeutungsvolles Stück seines geistigen Hausrats überhaupt, nach außen hin sogar der entscheidende musikalische Maßstab. Wir haben in Europa Stämme und Länder, die sehr eifrig und sehr gut musizieren, aber sie zählen so wenig mit wie die exotischen Naturvölker, weil sie keine Komponisten haben. Auf vorgeschrittener Stufe ist ohne besondere Komposition kein geordnetes Musikwesen denkbar.

Der zweite Grund liegt darin, daß das neunzehnte Jahrhundert von seiner Mitte ab für die Komposition eine Kriegszeit war. Der Streit für oder gegen die sogenannten Neudeutschen nahm die Gemüter immer ausschließlicher in Beschlag. Niemand legte Gewicht auf den Fortgang der Friedensarbeit, es schien völlig zu genügen, daß sie nicht still stand. Die Neudeutschen siegten, aber die Kampfesheize verflog nicht so schnell und blendete hüben und drüben weiter.

Der dritte Grund hängt mit dem zweiten zusammen. Während des deutschen Wirrwarrs hatte die Musik des Auslands vernünftig weitergearbeitet und angefangen hoch zu kommen, und dadurch geriet die deutsche Komposition plötzlich vor eine neue, der Menge ganz unerwartete Krisis. Seit dem sechzehnten Jahrhundert daran gewöhnt, daß sich die Kräfte höchsten Ranges auf dem Fuße folgten, sehen wir mit Bestürzung den Platz eines von aller Welt bewunderten deutschen Meisters seit längerer Zeit unbesezt, sehen unsre internationale Stellung, unsre eignen Konzertsäle und Opernhäuser von einer slawischen und romanischen Konkurrenz bedroht, gegen die bloße Entrüstung nichts hilft. Da ist's nun menschlich sehr begreiflich und lobenswert, wenn die Kritik wieder ihre Hauptaufgabe darin sieht, der deutschen Komposition unter die Arme zu greifen.

Jedoch können wir unsre Komposition durch Loben und Beraten nicht

stärker machen, als sie von Natur ist. Wir können darauf halten, daß die Tonsetzer ihr Handwerk ordentlich verstehen, daß sie ihre Kunst nach allen Richtungen, namentlich auch geschichtlich, gehörig übersehen, daß sie auf der Höhe der allgemeinen Bildung stehn, daß endlich die unpoetischen Köpfe vom Wettbewerb ausgeschlossen werden. Aber darüber hinaus sind wir machtlos.

Da hängt die Komposition vom geistigen Gehalt der Zeit ab, insbesondere vom Stand der Religion und der Philosophie, wie der Aufschwung der Deutschen in Luthers Zeit, wie der Zusammenhang der Beethovenschen Sinfonie mit der klassischen Periode deutschen Denkens und Dichtens glänzend zeigt. Die Entwicklung der Komposition wird zuletzt und vielleicht am entschiedensten von dem allgemeinen musikalischen Vermögen von Volk und Land beeinflusst. Auf einem guten Boden gedeiht sie von allein, auf einem dürren richtet auch das größte Talent, das der Zufall dahin wirft, nur wenig aus. Der für die allgemeine Geschichte von Karl Lamprecht aufs neue zu Ehren gebrachte Satz: Große Thaten, große Persönlichkeiten sind zum wesentlichen Teil das Produkt realer Verhältnisse, die Ideen wurzeln auch im materiellen Boden, gedeihen und verderben mit ihm, gilt auch für die Musik. Ihre Geschichte belegt seine Wahrheit mit Hunderten von wichtigen Beispielen. Die Höhepunkte deutscher Komposition schließen an die Zeiten der Kantoreien und der *collegia musica* an, die früher unmusikalische Schweiz ist durch Nägeli und seine Reform des Schulgesangs, Belgien durch das Brüsseler Konservatorium zur heutigen Bedeutung gekommen. Den Gegenbeweis liefern England und Italien. Venedig, in der Madrigalzeit und noch im Frühling der neuen Instrumentalmusik ein wichtiges musikalisches Exportland, ist heute von der ausländischen Komposition so abhängig, daß Uneingeweihte sogar die musikalische Begabung des Landes bezweifeln. Der Rückgang datiert von dem Augenblick an, wo es galt, das Musikdrama einzuführen. Nur London bekam Opernhäuser, die Provinz verlor die Fühlung mit der neuen Entwicklung, das ganze musikalische Volksvermögen sank. Italien wieder hat über der einseitigen Hingebung an die Oper die rechtzeitige Errichtung von Konzertorchestern und Chorinstituten versäumt und damit einen Schaden an seiner Bildung erlitten, der bis heute noch nicht wieder ausgeglichen ist.

Gerade die Interessen der Komposition verlangen also, daß vor allem die Musikpflege eines Landes vollständig in Ordnung ist, und daß deren Betriebsfragen unter allen Umständen jederzeit ernst genommen werden. Das gilt doppelt, wenn, wie es augenblicklich der Fall ist, bedeutende Einbußen vorliegen.

Durch die Forderung regerer Organisationskritik soll natürlich die Kompositionskritik nicht beseitigt werden. Sie hat zunächst noch eine große Reihe Aufgaben zu erledigen, die seit langer Zeit fällig sind. Es fehlen uns z. B. nach Fächern und Kompositionsgattungen geordnete Musikgeschichten, die musikalische Orts- und Landesgeschichte hat noch arge Lücken. Dann aber wächst in Theorie und Geschichte, es wächst auf allen Gebieten, die zur Kompositionskritik gehören, fast täglich frischer Stoff zu. Es wird fortwährend wieder nötig sein, Neues, Ungekanntes, Unverstandnes zu erklären, hier der Über-

schätzung, dort der Unterschätzung zu steuern. Aber unnötig ist es, daß jedermann, der einmal mit Richard Wagner bei Angermann gefessen hat, darüber berichtet, unnötig, daß der Farbe von Beethovens Nachtmüze eine wissenschaftliche Untersuchung gewidmet wird. Allzu stark wird die Wißbegierde der Musikwelt für bloßen biographischen Klatsch in Anspruch genommen, und sogar ernstern Kreisen fehlt der Blick für die Dinge, über die zu sprechen notwendig ist. Hier die Liste für ein Quartal von Leitartikeln einer der bessern Musikzeitungen:

Persönliche Erinnerungen an R. Wagner, Geschichte des Gürzenich-Orchesters, Beethovens Frauenkreis, Berlioz-Studien, Zur Geschichte der deutschen komischen Oper, R. Wagner und Johanna Spyri, Ein Ton, Schuß dem Parsifal!, Über Volksgesang und Volksmusik, Hans von Bülow, S. Bach als Lehrmeister, Bruneau als Dramatiker, Schikaneder, Gustav Mahler, Poesie und Musik der Minnesinger, Aus Karl Loewes Leben und Schriften, Wotan, Über die Entwicklung der Notenschrift, Geschichte des Berliner Philharmonischen Orchesters, Hermann Götz, Vincenzo Bellini, Mozarts Messe in C-moll, Richard Strauß, Märchen, Persönliche Erinnerungen an F. Nießsche, Musikalische Spaziergänge auf Dresdner Friedhöfen.

Sie läßt an Mannigfaltigkeit nichts zu wünschen, aber eine wirkliche Zeitfrage, wenn man nicht die Verehrung von Bülow und R. Strauß für eine solche hält, ist nicht darunter, jedenfalls geht die Organisationskritik ganz leer dabei aus. Stehts mit den Büchern etwa anders? Nein, schon seit der Mozartschen Zeit nicht. Da haben wir Ehlers Briefe über Musik, Rubinstein's Pamphlet über die Musik und ihre Meister — um sehr bekannte Arbeiten herauszugreifen —, was enthalten sie? Trotz der weitgegriffnen Titel nichts als Kompositionskritik.

Keineswegs ist diese gefährliche Schläfrigkeit ein uraltes Erbstück der musikalischen Schriftstellerei. Die scriptores musici, die wir (in den bekannten Sammlungen von Gerbert und Couffemake) aus der Ära Karls des Großen vor uns haben, lassen die Kompositionen beiseite. Denn daran fehlte es nicht, wohl aber an der Kunst des Lesens und Treffens. Mit den Kreuzzügen und der Geburt der mehrstimmigen Musik ändert sich das. Aber mit der Fürsorge für Schaffen und Verstehen vereinen die litterarischen Wortführer der Musik das Interesse für Lage und Leistungen von Sängern und Spielern. Ohne es zu wollen, sind so M. Prätorius, Mattheson u. a. wichtige Geschichtsquellen geworden. Wie ereifert sich Forkel in seiner Musikgeschichte, leider ungehört, für die Erhaltung und die Aufbesserung von Schulchören und Stadtpfeifereien! Das Wandeln in Wolken beginnt wohl mit Nägeli. Er ist der erste, der „Vorlesungen über Musik“ veröffentlicht, in denen nur von der komponierenden Musik gehandelt wird, in denen diese von lauter —ismen und —itäten lebt.

Allzulang hat diese Nägeli'sche Methode geherrscht und die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt von den nächstliegenden Pflichten abgelenkt. Mit dieser Methode muß gebrochen werden. Wer neue Parteibrände schürt, wer vom modernen Geist oder von sonst etwas getrieben die Heißsporne zu einem Kreuzzug für einen heute lebenden Komponisten, gleichviel ob Gott oder Göze, zu sammeln sucht, der stellt falsche Zeitfragen, der versündigt sich an der

deutschen Musik. Sollte ihr der Himmel für die nächsten hundert Jahre einen großen schaffenden Meister versagen, daran wird sie nicht zu Grunde gehn. Aber sie muß dem Volke zum Fluche werden, wenn nicht der weiteren Verdummung der Berufsmusiker, nicht der Musikheuchelei in der Laienwelt gesteuert wird. Dagegen läßt sich nur vom Musikbetrieb aus helfen, und es wird darum im einzelnen nachzuweisen sein, wie und wo er verbessert werden muß. Zu diesem Zweck sollen im folgenden die Hauptfragen, die sich auf die Fundierung und die Verwendung der Musik in der Gegenwart beziehen, untersucht werden. Die Antworten werden sich von Fall zu Fall aus dem Vergleich der von der Sache gebotenen Ziele mit den wirklichen Leistungen ergeben; damit aber die Ergebnisse an Sicherheit gewinnen, soll, soweit möglich, überall auch die Geschichte mit befragt werden. Sie lehrt nicht bloß gewordene und bestehende Verhältnisse verstehen und gerecht beurteilen, sondern sie giebt auch häufig die besten, durch Erfahrung schon bewährten Ideen für vorzunehmende Reformen an die Hand.



Griechische Reiseskizzen

3. Attische Tage

(Schluß)



Als wir aus dem beschatteten kühlen Winkel hinaustraten in die grüngraue Fichtenwildnis, schlug uns die volle Mittagshitze, als käme sie aus einem Backofen, entgegen, aber der durch die Sonnenstrahlen aus den Bäumen hervorgelockte kräftige Harzduft umflutete uns erquickend. Noch eine Stunde galt es zu steigen bis zu einer Höhe von ziemlich 700 Metern. Sogar hier oben fanden sich zwischen dem Wald noch einzelne mit Weizen bestandne Feldparzellen. Endlich erschien oben links zwischen den Baumwipfeln die Mauer des „Kastro“ jenseits von einer undurchschreitbaren Schlucht. Ich eilte, von Feuereifer beseelt, meinen Begleitern voraus und stand bald auf der noch ziemlich hohen Quadermauer eines unregelmäßigen Vierecks mit ausgebautem rundem Turm. Herrlich war von hier aus der Blick auf die Thal-, Stein- und Waldwildnis, und es wurde mir sofort deutlich, daß das verhältnismäßig kleine Kastell den Weg von Athen nach Theben vollständig beherrschte. Der Berg selbst fällt nach drei Seiten schroff ab und ist nur nach Osten zugänglich — eine vorzügliche Position für den Schutz der attischen Grenze gegen Boötien. Über die Schluchten des Parnes sah man weit hinaus in die Ebne, und hinten waren ganz klar und deutlich der Dylabettos und die Akropolis zu erkennen. Es war also möglich, sich von dieser Grenzburg aus mit der Hauptstadt durch Feuerzeichen zu verständigen. Thrasybul hätte keinen bessern Punkt

Grenzboten III 1902

33