



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Hohenemser, Richard: Neue Bücher über Musik

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

Die orientalische Politik seiner Nachfolger hatte den zurückgetretenen Minister mit Befremden erfüllt, denn er bekämpfte jede Politik Österreichs, die nicht darauf ausging, der Monarchie im Oriente die Führerrolle zu bewahren und zu sichern. Über die Orientpolitik seiner Nachfolger (Haymerle, Kalnocky) urteilte er: „Hat der Berliner Kongreß Rußland aus der Balkanhalbinsel herausgeleitet, so haben meine Nachfolger es wieder dahin zurückgeführt.“ Auf's höchste enttäuscht war Andrassy über die Verabredung Kalnockys mit Rußland, jede im Orient neu auftauchende Frage einer Besprechung zwischen Österreich-Ungarn und Rußland zu unterwerfen. Er erblickte in jeder Abmachung solcher Art ein Aufgeben des Selbstbestimmungsrechts, eine Abweichung von dem durch Jahre konsequent verfolgten Zielen und den Verlust der wesentlichsten Erfolge, welche die Monarchie erreicht hatte. „Ich befürchte,“ — so lauten seine prophetischen Worte — „daß uns diese unnatürliche Kooperation mit Rußland in ihren Konsequenzen früher oder später, aber sicher vor folgende Initiative stellen wird: entweder Verzichtleistung auf unsere natürliche Macht-sphäre, oder Zweiteilung der Macht auf der Balkanhalbinsel und als Folge davon — Krieg.“



Neue Bücher über Musik

Von Dr. Richard Hohenemser



Es ist begreiflich, daß immer wieder der Versuch unternommen wird, über die zunächst verwirrende Fülle der künstlerischen Erscheinungen unserer Zeit eine ordnende Übersicht zu gewinnen. Da man bei Behandlung der Zeit, in der man selbst steht, die Aufgabe des Historikers, die geschichtlichen Voraussetzungen der einzelnen Erscheinungen aufzudecken, in der Regel vernachlässigt, so laufen die Darstellungen der Gegenwartskunst meist auf Klassifikationen, verbunden mit mehr oder weniger subjektiven Bemerkungen verschiedenen Wertes hinaus.

So verhält es sich auch mit zwei einander nahe verwandten Büchern, von welchen sich das eine auf die Nach-Wagner'sche Oper in allen Ländern, das andere auf alle Gattungen der deutschen Tonkunst beschränkt (Edgar Jstel, die moderne Oper, vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg, „Aus Natur und Geisteswelt“, B. G. Teubner, Leipzig, 1915; Rudolf Louis, die deutsche Musik der Neuzeit, dritte vermehrte und verbesserte Auflage, Georg Müller, München). Louis, der viel zu früh verstorbene Münchener Musikrezensent, gibt, wie mir scheint, das Bedeutendste seines Buches mit dem einleitenden Kapitel „Vom musikalischen Fortschritt“. Die darin dargelegten Gedanken sind zwar nicht neu, aber gerade für die Gegenwart, in welcher die Ausdrücke „Fortschritt“ und „Reaktion“ als Schlagworte aus dem politischen in das künstlerische Gebiet übertragen wurden,

im höchsten Maße beherzigenswert. Vergleicht man vollendete Kunstwerke miteinander, so kann man überhaupt nicht von Fortschritt reden. Beispielsweise hat es keinen Sinn, zu sagen, die Entwicklung sei von Palestrina zu Bach, von diesem zu Beethoven „fort“geschritten; denn keiner der drei Meister schuf Höheres als der andere, vielmehr nur Andersartiges. In der Wissenschaft und in der Technik gibt es Fortschritt, insofern eine Überzeugung durch eine andere, eine Konstruktion durch eine andere ersetzt wird. Das vollendete Kunstwerk dagegen ist ein Individuum, ein absolut Einzigartiges, das ebensowenig wie ein Mensch durch ein anderes Individuum ersetzt werden kann. Dennoch gibt es auch in der Kunstgeschichte fortschreitende Entwicklungen, nämlich überall da, wo die vollendeten Kunstwerke, die Höhepunkte der Kunst, durch allmähliche Aufwärtsbewegung aus primitiven Anfängen heraus vorbereitet werden. Ist der Höhepunkt erreicht, kennen wir also das Ziel, so läßt sich auch der Weg verfolgen, der zu demselben führte. Eine hiervon verschiedene und schwer zu entscheidende Frage ist es dagegen, ob den jeweiligen Zeitgenossen die Stappen dieses Weges als solche, d. h. als mehr oder weniger unbefriedigende Versuche, oder bereits als das Vollendete erschienen, und andererseits kann uns nicht die Geschichte, sondern nur unser ästhetisches und künstlerisches Urteil lehren, wo die Versuche aufhören und die Vollendung zutage tritt. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß eine fortgesetzte Entwicklung in der gleichen Richtung durchaus nicht immer einen Fortschritt bedeutet und daß die Reaktion, dieses Wort in seinem ursprünglichen Sinn, d. h. als natürliche Gegenwirkung verstanden, eine segensreiche Notwendigkeit ist. Es wechseln eben Zeiten des Aufstieges, der Höhe und des Verfalls sowohl bestimmter Richtungen als auch ganzer Kunstzweige, ja selbst der Kunst überhaupt. Wer ausgerüstet mit diesen aus dem Wesen der Kunst und aus der tatsächlichen geschichtlichen Entwicklung gewonnenen Grundsätzen an die Gegenwart herantritt, der mag im Zweifel darüber sein, ob er in ihr eine Periode der Blüte, des Verfalls oder der Vorbereitung auf neue Höhepunkte sehen soll; aber er wird wissen, was er von dem Gerede der Kunstpolitiker, die mit den Schlagworten „Fortschritt“ und „Reaktion“ operieren, zu halten hat.

Istel hat Louis' Gedanken mit Recht übernommen und an einer Stelle seines Buches kurz wiedergegeben. Auch in der Behandlung der deutschen Oper stimmt er, was die Klassifizierung betrifft, im wesentlichen mit seinem Vorgänger überein. Den Haupteinteilungsgrund bildet naturgemäß das Verhältnis der verschiedenen Komponisten und Richtungen zu Wagner. Aber der Gesichtspunkt, unter welchem die beiden Verfasser die Werke künstlerisch beurteilen, ist nicht ganz der gleiche. Während Louis in erster Linie von der Musik ausgeht, überwiegt bei Istel das dramaturgische Interesse. Mit vollem Recht betont er die Wichtigkeit eines guten Textbuches für den Bühnenerfolg. Aber er scheint mir bisweilen zu sehr als Theaterpraktiker zu urteilen, d. h. seine Bewertung einer Oper zu sehr davon abhängig zu machen, ob ihr ein dauernder Erfolg beschieden war oder nicht. Wie stark sich in beiden Büchern das subjektive Moment geltend

macht, zeigt sich z. B. darin, daß Louis Hans Pfizner für den einzigen genialen Komponisten unter den Modernen hält, während Istel den „Armen Heinrich“ das gequälteste Werk nennt, das jemals über die Bühne gegangen sei, und auch „Die Rose vom Liebesgarten“, namentlich des Textes wegen, nicht eben hochstellt.

Bei seiner ausgesprochenen Hinneigung zu romanischem Wesen und romanischer Kunst ist es natürlich, daß er die französische und die italienische Oper verhältnismäßig ausführlich behandelt. Er gibt eingehende Analysen von Bizets „Carmen“ und Verdis „Falstaff“, namentlich um die Vorzüglichkeit und Bühnengemäßheit der beiden Textbücher klarzulegen. Es folgt noch ein Kapitel über „Nationale Opern“, in welchem die tschechische, polnische, ungarische, russische und skandinavische Oper mehr gestreift als behandelt wird. Doch vermiße ich genügend scharfe Bestimmungen darüber, weshalb die deutsche, französische und italienische Oper weniger national sei als jene. In dem „Rückblick und Ausblick“ sowie im Vorwort zeigt es sich, daß Istel die Einwirkung der politischen Ereignisse auf die Kunst überschätzt. Bis zum Kriege sah er das Heil für die Oper in der Vereinigung französischer und deutscher Elemente. Jetzt aber ist er überzeugt, daß Frankreich zu politischer und darum auch zu künstlerischer Ohnmacht herabsinken werde; die deutsche Oper werde also völlig auf sich selbst gestellt sein, falls ihr nicht von Osten her neue Einflüsse zuströmen sollten, was davon abhängt, ob Rußland nach dem Kriege politisch und daher auch künstlerisch erstarke oder nicht. Demgegenüber kann darauf hingewiesen werden, daß, wie schon oft betont wurde, die höchste Blüte des deutschen Kunstlebens in eine Zeit der höchsten politischen Zerrissenheit, die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, fällt. Wir sollten endlich einsehen, daß wir, bis jetzt wenigstens, durchaus nicht in der Lage sind, über derartige Zusammenhänge, soweit sie überhaupt bestehen, allgemeine Gesetze aufzustellen.

Nach der Oper bespricht Louis „Sinfonie und sinfonische Dichtung“, wobei besonders die auf rassentheoretischen Vorurteilen beruhende schroffe Ablehnung der Werke Mahlers auffällt. Ein weiteres Kapitel faßt Lied, Chor-, Kirchen- und Kammermusik zusammen und ist offenbar in Eile geschrieben. Interessant und für das Wesen des Parteigeistes charakteristisch ist das Bekenntnis des Verfassers, daß er in seinen Jünglingsjahren zusammen mit anderen Wagnerheißspornen an der Kammermusik achlos vorübergegangen sei, bis dann auch sogenannte Vertreter der neudeutschen Richtung, wie Pfizner und Klose, sich diesem Gebiete zuwandten. Den Schluß des Buches bildet ein Kapitel über Ausübung und Pflege der Musik.

Eine ganz anders geartete Übersicht vermittelt uns H. Kressschmars weit verbreiteter „Führer durch den Konzertsaal“. Hier handelt es sich nicht nur um Neuschöpfungen, sondern um Alles, was in unseren Konzertsälen zur Ausführung gelangt und wenigstens einige Bedeutung beanspruchen kann. Bekanntlich will Kressschmar durch seine Analysen den Konzertbesucher auf das, was er zu hören

bekommen soll, vorbereiten, um ihm das künstlerische Verständnis zu erleichtern und damit seine Genußfähigkeit zu erhöhen. Zugleich aber will er ihn auch über die geschichtlichen Grundlagen der Werke aufklären. Letzteres Streben hat dazu geführt, daß das Buch weit über den durchschnittlichen Anschauungskreis des Laien hinausgeht und für den Musikhistoriker geradezu unentbehrlich geworden ist. Ganz besonders scheint diese Eigenschaft, die freilich die Erreichung des Hauptzweckes etwas beeinträchtigen mag, in dem jetzt neu aufgelegten Bande hervorzutreten, der dem Dratorium und der weltlichen Chormusik gewidmet ist (H. Kresschmar, Führer durch den Konzertsaal, zweite Abteilung, Band 2, Dratorien und weltliche Chorwerke, dritte vollständig neu bearbeitete Auflage, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1915). Namentlich über die Anfänge des Dratoriums und über seine Entwicklung bis zum achtzehnten Jahrhundert, die sich hauptsächlich in Italien vollzog, haben erst die neuesten Forschungen Klarheit gebracht, und Kresschmar benützt dieselben zu einer übersichtlichen, höchst interessanten geschichtlichen Darstellung. Die sonstigen Erweiterungen des Bandes gegen die Auflage von 1898 bestehen in Besprechungen der seitdem entstandenen Dratorien zc. Dabei ergibt es sich, daß das Ausland auf diesem Gebiet weit produktiver ist als früher. Ich bedauere, daß Kresschmar nicht auch den beibehaltenen Teil des Textes einer Revision unterzogen und die kleinen Versehen der früheren Auflagen beseitigt hat. In dem großen Kapitel über die Dratorien Händels, in dem naturgemäß der Schwerpunkt des Ganzen liegt, hätten durch Berücksichtigung der neueren Forschungsergebnisse, wenn sie auch keine grundlegende Bedeutung besitzen, doch interessante Gesichtspunkte gewonnen werden können. Ich denke dabei an das, was über die merkwürdigen und so verschiedenartigen Entlehnungen Händels bekannt geworden ist, ein Thema, das Kresschmar nur ganz im Vorübergehen berührt.

Neben dem Dratorium bilden den wichtigsten Bestandteil unserer Chorkonzerte die Werke Bachs, die Kresschmar, weil sie ihrem Wesen und ihrer ursprünglichen Bestimmung nach der Kirchenmusik angehören, in einer anderen Abteilung seines „Führers“ behandelt. Doch sei hier zum Schluß noch ein kleines Buch erwähnt, welches der Pflege der Bachschen Kantate in Konzertsaal und Kirche dienen will (Leonhard Wolff, J. Sebastian Bachs Kirchenkantaten, ein Nachschlagebuch für Dirigenten und Musikfreunde, Kurt Wolff, Leipzig). Für nicht weniger als 199 Kantaten in der Reihenfolge, in welcher sie in der großen Ausgabe der Bachgesellschaft erschienen sind, bringt es genaue Angaben über Besetzung zc., sodaß es dem Dirigenten leicht fällt, diejenigen Kantaten herauszufinden, deren Aufführung sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Kräften ermöglichen läßt. Bei der erfreulichen Entwicklung unserer Kirchenchöre während der letzten Jahrzehnte und bei dem im Steigen begriffenen Interesse für die Bachsche Kantate wird das Buch zweifellos gute Dienste leisten.