



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Hohenemser, R.: Neue Bücher über Musik : Geschichtliches

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



## Neue Bücher über Musik

Geschichtliches

Von Dr. R. Hohenemser



Es ist seltsam, daß die Schwierigkeit und Verantwortlichkeit der Aufgabe, die Ergebnisse der Wissenschaft zu popularisieren, vielfach durchaus verkannt wird. Es scheint, man meint vielfach, popularisieren sei gleichbedeutend mit kompilieren, und erwägt nicht, daß zur gemeinverständlichen Darstellung dessen, was andere ermittelt und gedacht haben, zwar nicht selbständige Forschung, wohl aber selbständiges, auf gründlicher Sachkenntnis beruhendes Urteil gehört. Freilich haben gerade auf populärwissenschaftlichem Gebiete häufig die schlechtesten Bücher den größten buchhändlerischen Erfolg. Diesem Übelstande wäre nur abzuhelfen, wenn sich Autoren, welche die oben bezeichnete Forderung erfüllen und zugleich über eine ansprechende Darstellungsweise verfügen, mehr als bisher der Popularisierung der Wissenschaft zuwendeten.

Als Beispiel eines offenbar erfolgreichen und in dem angeführten Sinne minderwertigen Buches kann die Musikgeschichte von Hans Merian dienen (Illustrierte Geschichte der Musik von der Renaissance bis zur Gegenwart, von Hans Merian, dritte erweiterte Auflage von Bernhard Egg; Otto Spamer, Leipzig 1914). Gänzlich unbrauchbar ist die Einleitung, welche die Tonkunst vom griechischen Altertum bis zur Renaissance behandelt. Aus den hier zusammengetragenen Brocken wird kein Leser eine auch nur einigermaßen klare Vorstellung von der Entwicklung der Mehrstimmigkeit bis zum sechzehnten Jahrhundert gewinnen können. Ausführlicher und nicht so verschwommen gehalten ist der Hauptteil des Buches. Aber seltsamerweise sollen die Kapitel, die uns von der Renaissance bis zu Beethoven führen, nur als Vorbereitung auf die Darstellung dieses Meisters dienen. Da jeder schaffende Künstler irgendwie an seine Vorgänger anknüpft, so ist er durch die gesamte Geschichte seiner Kunst vorbereitet. Es hat aber keinen Sinn, eine spezielle Vorbereitung auf Beethoven etwa mit Palestrina und Orlando Lasso beginnen zu lassen; vielmehr wäre eine solche erst im achtzehnten Jahrhundert, bei Ph. C. Bach, Haydn, Mozart und deren Vorläufern, zu suchen. Im Vorwort wird behauptet, die Entwicklung der Tonkunst sei überall mit der allgemeinen Kulturentwicklung in

Zusammenhang gebracht worden; doch ist davon im Buche sehr wenig zu bemerken.

Um zu zeigen, daß neben dem Geist der Oberflächlichkeit auch durchaus falsche, aber leider weitverbreitete und darum gefährliche Kunstanschauungen in dieser Musikgeschichte ihr Wesen treiben, will ich nur zwei Einzelheiten anführen. Das von den Ausdeutern schon so oft mißhandelte Scherzo der „Troica“ erfährt hier eine neue Interpretation: es soll das boshafte Geflatsch der Menge über den Helden darstellen. Wann wird man endlich aufhören, die Tonkunst auf solche und ähnliche Weise in den Staub zu ziehen? Bei Besprechung von Brahms' Schaffen wird mit Recht die Hinwendung zu Bach und zu den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts hervorgehoben; aber daraus wird gefolgert, Brahms stehe nicht in der geraden Linie des Fortschrittes über Beethoven hinaus; diese sei vielmehr durch Berlioz, Liszt und Wagner bezeichnet.

Von der Neuheit und Eigenheit, von der Modernität der Brahms'schen Musik haben die Verfasser also keine Ahnung, und außerdem haben sie nicht begriffen, daß es über ein vollendetes Kunstwerk hinaus keinen Fortschritt geben, daß man vielmehr nur neben dasselbe andere, neue und in ihrer Art wieder vollendete Kunstwerke stellen kann, und daß das Neue und eigenartig Wertvolle weit weniger auf der Anwendung neuer Formen und Mittel als auf der Beschaffenheit der musikalischen Gedanken selbst beruht.

Ein würdiges Seitenstück zu Merians Musikgeschichte bildet auf dem Spezialgebiet der Oper ein Buch von Klob (Karl Maria Klob, Die Oper von Gluck bis Wagner; Ulm, S. Kerler, 1913), der uns freilich versichert, er habe alle besprochenen Werke in der Partitur oder im Klavierauszug vor Augen gehabt und selbständig beurteilt. Nichtsdestoweniger läßt sich ihm, selbst abgesehen von der auch hier völlig wertlosen Einleitung, welche die Oper vor Gluck bespricht, leicht nachweisen, daß er nach schlechten Schablonen gearbeitet hat. Wie könnte er sonst beispielsweise behaupten, Beethoven schließe sich mit „Fidelio“ an Mozart an, während doch längst bekannt ist, daß „Fidelio“, wie er textlich zur Gattung der französischen Dialogoper gehört, so auch musikalisch nichts Mozartisches, wohl aber vieles von Cherubini enthält! Man darf ruhig sagen, daß er auch ohne die Existenz der Mozartschen Opern so geworden wäre wie er ist. Webers „Oberon“ behandelt Klob in Übereinstimmung mit manchen fanatischen Wagnerianern verächtlich, weil er in der Verwendung des gesprochenen Wortes einen Rückschritt gegen die durchkomponierte „Coryphanthe“ erblickt. Also auch hier werden Außerlichkeiten zu künstlerischen Wertmaßstäben erhoben.

Unvergleichlich höher als die eben besprochenen Bücher steht die in der Sammlung Bösch erschienenene Musikgeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts von Grunsky. Ihr ursprünglicher Umfang von nur einem Bändchen ist jetzt auf drei erweitert worden, von denen mir die beiden ersten vorliegen (Dr. Karl Grunsky, Musikgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, zweite völlig

umgestaltete Auflage; Musikgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, 1. Teil; Berlin und Leipzig, J. G. Göschen). Für das siebzehnte Jahrhundert verwertet der Verfasser, der den richtigen Takt besitzt, ein Verzeichnis der von ihm benützten Bücher beizugeben, in erster Linie den zweiten Band des Handbuches der Musikgeschichte von H. Niemann und hält sich auch sonst an die neuesten Forschungsergebnisse. Er teilt seinen Stoff weder streng chronologisch noch geographisch ein, sondern nach den verschiedenen in betracht kommenden Gattungen der Tonkunst. Dieses Verfahren hat zweifellos große Vorzüge, da es die klarste Darlegung der Entwicklungslinien gestattet. Es verführt aber auch leicht dazu, die Bedeutung der genialen Meister nicht scharf genug hervortreten zu lassen. So wird der Leser, dem es übrigens nicht an musikalischer Bildung fehlen darf, über die Entwicklungen gut unterrichtet; aber das Bild, das er von Heinrich Schütz erhält, ist doch zu blaß, und noch mehr enttäuscht die Darstellung Händels, weil einem Genius gegenüber, der unter uns noch lebendig ist und den wir immer tiefer in uns aufnehmen sollten, mehr zu erwarten gewesen wäre. (Für eine etwaige Neuauflage sei bemerkt, daß die Serenade von 1708 und das Oratorium von 1720, die beide die Sage von Acis und Galatea behandeln, nicht identisch, sondern durchaus verschiedene Kompositionen sind.) Der Abschnitt über Händel und zugleich das erste Bändchen schließt mit der Behauptung, bei aller Bedeutung, die dem Meister zukomme, könne man nicht verkennen, daß er nicht so tief sei wie Bach. Es wäre kaum begreiflich, wie man dem Schöpfer des „Messias“ gegenüber eine solche Behauptung wagen kann, wäre es nicht überhaupt unserer Zeit so schwer, auch in dem Einfachen die Tiefe zu empfinden. Aber der Historiker sollte derartigen einseitigen Zeitneigungen entgegenarbeiten, statt ihnen selbst zu verfallen. Die Literaturgeschichte hat es längst aufgegeben zu fragen, ob Goethe oder Schiller der größere sei. Sollte die Musikgeschichte für diesen Standpunkt noch nicht reif genug sein?

Es ist eine seltsame Willkürlichkeit, Händel dem siebzehnten, Bach dagegen dem achtzehnten Jahrhundert zuzurechnen. Will man einmal aus inneren Gründen (beide Meister lebten ja gleichzeitig) eine derartige Scheidung vornehmen, so müßte sie gerade umgekehrt ausfallen; denn Bach faßte auf allen Gebieten seiner Tätigkeit die Bestrebungen des siebzehnten Jahrhunderts zusammen und stand einsam und unbegriffen neben dem anders empfindenden Menschen des achtzehnten Jahrhunderts, während Händel, der von der Oper herkam und seine Oratorien für ein selbständig urteilendes Publikum schrieb, doch weit mehr Berührungspunkte mit seinen Zeitgenossen hatte. Im ganzen ersten Teil der Musikgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts behandelt Grunsky nur die Tonkunst Deutschlands im Zeitalter Bachs. An der Besprechung der Werke Bachs selbst ist zu bedauern, daß der Verfasser seinen Spezialstudien über die von dem Meister vorgenommenen Bearbeitungen eigener und fremder Kompositionen einen zu breiten Raum gönnt, und daß die Darstellung über-

haupt zu sehr ins einzelne geht. So werden die verschiedenen Verwendungsarten des Chorals ausführlich aufgezeigt, aber doch bei weitem nicht mit der Klarheit wie in Ph. Spittas großer Bach-Biographie.

Als Muster der populären Darstellung einer musikgeschichtlichen Periode kann das Büchlein von C. Krebs über die Wiener Klassiker gelten (C. Krebs, Haydn, Mozart, Beethoven. Mit vier Bildnissen, 2. Auflage. Berlin und Leipzig, B. G. Teubner). Hier wird nur das Wesentliche gesagt, und das ist wissenschaftlich fundiert und leicht verständlich ausgedrückt. Vielleicht hätten die seit dem Erscheinen der ersten Auflage (1906) veröffentlichten vierzig ersten Sinfonien Haydns etwas mehr berücksichtigt werden können. Auch bemerke ich nebenbei, daß die sogenannte Oxford-Sinfonie nicht zu den Pariser Sinfonien gehört, die bereits 1786 vollendet waren, sondern erst 1788 entstand.

Werfen wir einen Blick auf die wissenschaftliche Musikgeschichtsschreibung, so zeigt sich, daß man zurzeit wenig Neigung hat, die Entwicklung der Tonkunst innerhalb großer Perioden oder gar von den ältesten Zeiten an, aus denen wir Überlieferungen besitzen, darzustellen. Man ist zu der Überzeugung gelangt, daß das verfrüht wäre, da in unseren Kenntnissen noch bedeutende Lücken klaffen, deren wenigstens teilweise Ausfüllung sich nach der erstaunlichen Menge des in den letzten Jahrzehnten neu zutagegetretenen Materials erhoffen läßt. So ist man gegenwärtig mit Einzeluntersuchungen aller Art und mit der Geschichte der einzelnen Gattungen der Tonkunst beschäftigt. Trotzdem ist von Zeit zu Zeit zum Zweck leichter Orientierung eine Zusammenfassung unseres musikgeschichtlichen Wissens erforderlich. Eine solche, damals durchaus auf der Höhe stehende Zusammenfassung hatte 1868 A. von Dommer mit seinem Handbuch der Musikgeschichte geboten. Aber dieses Werk war nur einmal, 1878, und zwar nur mit geringen Abänderungen wieder aufgelegt worden. Jetzt erscheint es in neuer Bearbeitung und nach Möglichkeit dem heutigen Stand der Wissenschaft angepaßt (Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, auf Grundlage des gleichnamigen Werkes von Arrey von Dommer als dessen dritte Auflage bearbeitet von Arnold Schering, Leipzig, Breitkopf und Härtel). Naturgemäß waren eine Menge Änderungen und Ergänzungen notwendig, die der Bearbeiter mit Recht in den Text einschmolz, so daß wir wieder eine zusammenhängende und zwar eine angenehm fließende Darstellung vor uns haben. Völlig unverändert blieben außer dem kurzen Kapitel über die vorchristliche Tonkunst nur die Kapitel über die protestantischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts und über die Hamburger Opernbühne, bekanntlich die erste stehende in Deutschland. Der stärksten Eingriffe in die frühere Darstellung bedurfte die Entwicklung der Mehrstimmigkeit im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Aber hier hätte Schering alles das, was hinsichtlich der Mischung von Vokal- und Instrumentalstimmen noch Hypothese, und zwar großen Teils seine eigene, auch anderwärts vertretene

Hypothese ist, nicht als Tatsachen ausgeben sollen. Wesentliche Bereicherung erfuhren ferner die Abschnitte über den Sologesang zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, wobei freilich die neuesten Forschungen H. Riemanns noch nicht berücksichtigt sind, und über die Instrumentalmusik im achtzehnten Jahrhundert. Hier waren vor allem die vorhandenen Sinfoniker, also einerseits die Italiener, andererseits die Mannheimer und die Wiener Schule, zu besprechen. Mit Recht wurde dagegen auf die Behandlung Beethovens verzichtet, die Dommer nur anhangsweise gegeben hatte.

Von musikgeschichtlichen Spezialarbeiten sei ganz kurz eine Studie über die Opern Marschners erwähnt (Dr. Hans Gaarz, Die Opern Heinrich Marschners, Leipzig, Breitkopf u. Härtel), in welcher der Verfasser zu dem Ergebnis gelangt, daß die drei rasch hintereinander entstandenen Werke, denen Marschner seine großen Erfolge und seine Berühmtheit zu verdanken hat, nämlich „Der Vampyr“, „Templer und Jüdin“ und „Hans Heiling“, tatsächlich seine bedeutendsten seien, an die weder seine vorausgegangenen noch seine späteren Opern auch nur annähernd heranreichten. Namentlich die nur handschriftlich erhaltenen Jugendarbeiten werden einer ausführlichen, aber etwas trockenen Analyse unterzogen.

Wie es bei den Literaturhistorikern schon längst üblich ist, so haben jetzt auch die Musikhistoriker begonnen, für die Behandlung einzelner hervorragender Meister durch Begründung von besonderen Jahrbüchern einen Mittelpunkt zu schaffen. Das Bachjahrbuch hat sich bereits sowohl für die Wissenschaft als auch für unsere Musikpflege, letzteres durch Klärung der Fragen nach der alten Aufführungspraxis, als wertvolles Organ erwiesen. Aus dem neuesten Jahrgang (Bachjahrbuch, im Auftrage der neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering, Leipzig, Breitkopf und Härtel) sei das Wichtigste hervorgehoben: B. Fr. Richter macht es wahrscheinlich, daß Bach alle seine Motetten für Trauergottesdienste geschrieben habe. Zum Teil läßt sich der Zusammenhang der Texte mit den bei den betreffenden Gelegenheiten gehaltenen Predigten nachweisen. W. Wolffheim teilt aus einer von ihm aufgefundenen handschriftlichen Sammlung zeitgenössischer Kompositionen, die nach seiner Meinung höchstwahrscheinlich von Bachs Freund Waltherr herrührt, einige bisher unbekannt gebliebene Klavierstücke Bachs mit. Schering berichtet über die Kirchenkantaten der unmittelbaren Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, Knüpfer, Schelle und Kuhnau. Dabei bringt er ein höchst bedeutendes Vazariofo von Knüpfer und eine Art geistliches Strophengedicht von Schelle zum Abdruck. In einem weiteren Artikel setzt er sich mit Schreyer auseinander, der nach inneren Merkmalen, namentlich auf Grund wirklicher oder vermeintlicher Fehler im Tonsatz, einen großen Teil der bisher Bach zugeschriebenen Werke für unecht erklärt. Schering läßt die Methode prinzipiell gelten, weist aber Schreyer Übertreibungen und grobe Ungenauigkeiten nach. Grunsky stellt Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen fremder Werke zusammen.

Was für Bach schon längst geschehen ist, daß er nämlich in unserem Musikleben und in unserem musikalischen Empfinden zu einer lebendigen, machtvoll wirkenden Größe wurde, das wird jetzt für Gluck, den gewaltigen Musikdramatiker, dessen zweihundertsten Geburtstag wir in diesem Jahre erleben, angestrebt. Es ist nicht zu leugnen, daß wir mit den heute üblichen, ganz vereinzeltten Aufführungen seiner Hauptwerke, die sich meist vor halbleeren Häusern abspielen, seiner Bedeutung nicht gerecht werden. Dem will die nach Überwindung verschiedener Schwierigkeiten nunmehr endgültig organisierte Gluckgesellschaft abhelfen, einerseits durch authentische Ausgaben der Werke Glucks, anderseits durch das Gluckjahrbuch, welches das künstlerische und geschichtliche Verständnis für den Meister vertiefen soll (Gluckjahrbuch, 1. Jahrgang, 1913, im Auftrage der Gluckgesellschaft herausgegeben von Hermann Abert, Leipzig, Breitkopf und Härtel). Im Geleitwort betont der Herausgeber mit Recht, daß die Entwicklung Glucks bis zu seiner ersten Reformoper, dem „Orpheus“, der 1762 entstand, noch stark im Dunkel liege, ja, daß uns sogar der Sinn seiner berühmten Reform selbst und des vielbesprochenen Streites zwischen den Gluckisten und den Piccinnisten noch nicht völlig klar sei. Gerade gegenüber einem Meister wie Gluck, der, ein geborener Deutscher, seine Ausbildung in Italien empfing und bis rund zu seinem sechzigsten Lebensjahre italienische, dann aber französische Opern schrieb und seine nachhaltigsten Erfolge in Paris erzielte, der ferner, bevor er sich dauernd in Wien niederließ, London und Kopenhagen berührt hatte, ist internationale Zusammenarbeit erforderlich. So bringt das Gluckjahrbuch erfreulicherweise zwei Beiträge französischer Autoren. J. Tiersot stellt zusammen, was sich aus den zehn ältesten Opern Glucks in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums vorfindet. Dabei ergibt es sich, daß eine derselben, „Demosoonte“, 1743 entstanden, vollständig erhalten ist. Saint-Fox zeigt auf, wie weit sich in Glucks Werken, vor allem in seinen ersten, der Einfluß seines Lehrers Sammartini erkennen läßt. Aus den deutschen Beiträgen erwähne ich einen Artikel von R. Engländer über eine Buffoper und ein Ballett von Gluck, die beide, einer damaligen Liebhaberei gemäß, in China spielen. Ferner teilt der Herausgeber nach einem Kupferstich eine sonst nicht erhaltene Arie aus Glucks „Ippolito“ von 1745 mit. Ein Aufsatz von Fuller-Maitland, „Der Streit um die dramatische Wahrheit in der Oper“, wäre wohl besser nicht aufgenommen worden, da er nicht das geringste Neue bringt und zum Teil auf veralteten Anschauungen beruht. Im Ganzen aber kann man H. Abert für die Zusammenstellung dieses ersten Gluckjahrbuches, das auch kritische Referate über einschlägige Bücher und über einzelne Aufführungen Gluckscher Werke enthält, nur dankbar sein, und für die Zukunft ist von dem Unternehmen noch viel Ersprießliches zu erwarten.

