



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Moser, Hans Joachim: Zum tonsetzerischen Schaffen der Gegenwart

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

Zum tonsetzerischen Schaffen der Gegenwart

Von Dr. Hans Joachim Moser,
Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Halle



Die Entwicklung jeder Kunst wechselt zwischen Windstille und Sturm, jahrhundertlanges ruhiges Wachstum wird von Zeit zu Zeit durch Naturkatastrophen abgelöst, die alles umzustürzen und zu zermalmen drohen. Hat aber der Wettergott den Himmel rein gefegt, so strahlt aus dem alten Blau wieder die alte Sonne herab und das frischgewaschene Erdreich leuchtet verjüngt auf. Haben auch hier und da die entfesselten Gewalten dem Wasser einen neuen Weg gebahnt und einen morschen Baum gestürzt, so meint der Zuschauer doch, es hätte so großen Aufwandes an Dramatik gar nicht bedurft, um zu dem schließlichen Ergebnis zu gelangen. Die Geschichte der deutschen Musik hat mehrmals derartige Wirbelwinde erlebt, wo ein furioses Prestissimo plötzlich in das freundliche Andante des historischen Werdens mit wilden Dissonanzen hineingebrochen ist. Wenn da zwei Chronisten des 14. Jahrhunderts unabhängig voneinander berichten: „Die Musik hat sich sprungartig bereichert und verändert, und wer noch kürzlich der beste Pfeifer war im Land, der dünkt den Leuten jetzt vor lauter neuen Liedern keine Fliege mehr wert zu sein —“, dann grollt aus so großer zeitlicher Entfernung nur noch ein schwacher Widerhall schwerer Gewitter nach. Schon wesentlich stürmischer erscheint uns Heutigen das Echo, das die von Italien her ums Jahr 1610 nach Deutschland hereindringende Kunst des Generalbasses bei einem Schütz, Schein, Michel Praetorius geweckt hat, und noch ein Menschenalter später hat der so heraufgeschworene Konflikt zwischen den Organisten als den Aposteln der neumodischen Harmonik und den Kantoren als den Anhängern der alten, kontrapunktlichen Chorkunst bis zu handgreiflichen Auseinandersetzungen Anlaß gegeben. Wieder solch eine schrille Perpetie bedeutete der scharfe Schnitt um 1750 zwischen dem Stil des abklingenden Bachzeitalters und dem von Wien und Mannheim her heraufgeführten Stil der Empfindsamkeit, der letzten Endes als Auftakt zur Beethovenschen Romantik angesprochen werden muß. Und heute erleben wir von neuem einen stürmischen Szenenwechsel.

Die Epoche Wagner-Brahms-Bruckner liegt zweifellos in den letzten Zügen. Denn wenn die erste diesen Meistern nachgefolgte Generation der Pfitzner, Reger, R. Strauß, Mahler, Humperdinck, Bohrsch usw. auch mehr und besseres gewesen ist denn bloßes Epigonentum, ja Kühnes und Neues gewollt hat oder noch will, so ist es doch immerhin ein heute durchschnittlich fast sechzig Jahre alt gewordener Jahrgang abgeklärten Weines, der auch schon wieder von einer jüngeren Partei als der Kreis der „gemäßigt Konservativen“ betrachtet wird.

Es fragt sich nun, was dieses Geschlecht der jetzt Dreißig- bis Vierzigjährigen wert ist und wohin es zu rechnen sei — noch diesseits oder schon jenseits der Paßhöhe, in deren Nähe wir uns allen Anzeichen nach befinden? Die Hauptnamen, um die sich das Interesse der Gegenwart und nächsten Zukunft dreht, sind die Österreicher Arnold Schönberg und Franz Schreker, denen sich als

dii minorum gentium der Ungar Bela Bartok und der Wiener Egon Wellesz anreihen, dann der Berliner, um die neue Zeitschrift „Melos“ gruppierte Kreis der Hermann Scherchen, Eduard Erdmann und Genossen, schließlich als Haupttheoretiker des Neutönertums der berühmte Klavierspieler Ferruccio Busoni, der neuestens neben seinem temperamentvollen Antagonisten Pfitzner als Kompositionsmeister an die Berliner Akademie der Künste berufen worden ist, während gleichzeitig Schreker an der ihr unterstellten staatlichen Musikhochschule als Direktor, Scherchen als Lektor für „moderne“ Musik angestellt wurden. In der deutschen Schweiz und am Niederrhein, in Leipzig wie in München finden sich noch kleinere Filialen, im übrigen ist die Erscheinung international verbreitet. Das gemeinsame Kennwort dieser ungefähr gleichgerichteten Bestrebungen lautet: Musikalischer Expressionismus.

Was bedeutet das Wort? Offensichtlich ist es den neuesten malerischen und bildhauerischen Tendenzen nachgebildet, die aber diesen ihren letzten „-ismus“ bemerkenswerterweise ihrerseits wieder von den Verhältnissen innerhalb der Tonkunst abgeleitet haben. Denn wie man hier seit langem „Programm-musik“ und „absolute Musik“ unterscheidet, je nachdem ob Außermusikalisches tönend nachgebildet wurde oder das klingende Kunstwerk allein unter dem Eigengesetz tonkünstlerischer Ideen zustande gekommen ist, so sollte nun auch in der bildenden Kunst der bisherigen, zuletzt im „Impressionismus“ bekundeten Naturabbildung eine reine Ausdruckssprache entgegengesetzt werden, die rein seelische, gewissermaßen musikalische Wirkungen mit optischen Mitteln zu ver sinnlichen unternahm. Wollte eine solche sich nicht auf bloße Arabesken und Stilisierungen von reichlich mathematischer Gestalt beschränken, sondern auch alle aus der sichtbaren Natur ihr geläufigen Begriffe ins Subjektive umschmelzen, ohne ins bisherige Abkonterfeien der Natur zurückzufallen, so mußte zu einer burlesken, die Realität möglichst verneinenden, wenn auch immer noch durchscheinen lassenden Darstellungsweise geschritten werden — das absonderliche Ergebnis in Gestalt des Kubismus und (in der Lyrik) des Dadaismus ist jedermann geläufig. Ich möchte über diese Versuche nicht schlechthin grundsätzlich absprechen, denn ganz gewiß ist das heiße Suchen und Ringen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, selbst wenn es bis auf die Primitivitäten der Neger und steinzeitlicher Höhlenbewohner zurückgreift, lobenswürdiger als gedanken-träges Verharren in der Schablone und im bequemen Kitsch. Freilich soll damit den häßlichen Begleiterscheinungen der Bewegung, wie dem frechen Verhöhnern jedes nationalen, rassebewußten Instinkts zugunsten allgemeiner orient-entstammter Östlichkeit und einer kindischen Reklamesucht keineswegs das Wort geredet werden!

Wie ließ sich nun ein musikalisches Gegenstück zu diesem bildnerischen Expressionismus gewinnen? Nach dem Gesagten mußte man versuchen, den von den Malern zwischen Impressionismus und Expressionismus als Abbildungs- und Seelenkunst konstruierten Widerstreit auch als Gegensatz zwischen der bisherigen, gegenüber der Programmmusik in erdrückendem Übergewicht befindlichen „absoluten“ Tonkunst und einer neuen, noch unbekanntem Klangwelt herzustellen, also eine Musik von dezartiger Musikalität zu schaffen, daß an ihr gemessen die alte „absolute“ Tonkunst nur noch als bloße Programmmusik gelten

konnte. Man sieht, wohin dieses „musikalischer als die Musik“ letzten Endes führt. Und da der Gedanke, falls er sich nicht mit einer bloß stufenweisen Steigerung des rein seelischen, bisher schon in der Musik überwiegend richtunggebenden Elements begnügen will, in sich widersinnig wird, so blieb nichts übrig als die expressionistischen Außerlichkeiten der Schwesterkünste nachzuahmen — so die möglichste Negation des bisherigen Schönheitsideals, die Bevorzugung des Krankhaften, Exaltierten, Explosiven, Unnatürlichen, die Anleihen bei der Kunst außereuropäischer Kulturen und dergleichen.

Es ist kennzeichnend für die geistige Einstellung unserer musikalischen Expressionisten, daß sie nie oder nur in Ausnahmefällen auf dem Wege der musikalischen Praxis zu ihren Neuerungen, Gesetzesaufhebungen, Revolutionen gelangen, vielmehr in erstaunlichem Maße das verstandesmäßige, theoretische Raisonnement vorausschicken, bei der Musikwissenschaft in ihrer historischen wie akustischen wie ethnologischen Richtung Anleihen zu machen, Stützen zu gewinnen suchen, ohne daß hier doch meist ein offenkundiges Dilettieren, halbes oder ganzes Mißverstehen vermieden worden wäre. Vorläufig ist in den einschlägigen Tonwerken denn auch weit mehr Abbruch denn positiv neu Aufbauendes zu beobachten. Das Bedürfnis, immer schärfere Reizmittel zu erfinden, hat die Dissonanz, die bisher immer als eine der Lösung bedürftige Spannung betrachtet wurde, dieses Zusammenhanges mit der Konsonanz beraubt, sie zu einer in sich selbst beruhenden Farbe umgewertet, damit aber natürlich auch die Konsonanz von ihrer auf solchem Gegensatz beruhenden Ehrenstellung verdrängt und den fundamentalen Unterschied beider Begriffe als „Sein“ und „Werden“ aufgelöst. Syntax und Logik der Musiksprache sind entthront, und auch in tonkünstlerischen Bezirken kündigt sich damit der Dadaismus, die Freude am elementaren Säuglingsstallen, an.

Nun brauchte man an sich ja nicht zu erschrecken, denn keine neuen Tafeln werden geschrieben, ohne daß alte dafür in Scherben gehen. Nur erscheinen die praktischen Denkmäler dieses Kunststrebens, wenn ihnen auch z. B. in Erdmann ein persönlich stürmisch-jugendliches Temperament sich zugesellt hat, nicht als wildes Kreißen einer neuen, kindlichen Welt, sondern vielfach als ein greisenhaft-raffiniertes, geschmäclerisch überreiztes Probieren letzter müder Entel einer abklingenden, vereisenden Epoche. Es sind nicht die Odoaker, Chlodwig und Dietrich in barbarisch ungeschlachter Kraft am Werke, sondern — soweit ich sehen kann — viel eher noch die Romuli Augustuli, die sich mehr um Roma den Hahn als um Roma das Weltreich erregen. Mag auch hie und da ein überzeugter Narr, ein ehrlich begeisterter Sonderling unter ihnen sich um sein vermeintliches Ideal stigmatisieren lassen, so fehlt es auch hier zweifellos nicht an dem unerfreulichen Typus derer, die den Deutschen alles, was ihre großen Meister an Echem und Wahrem erkämpft haben, als wertlos hinstellen möchten, ihnen jeden eingeborenen Instinkt auszutreiben suchen, um ein neues Ideal der Regerkunst in ihre doch ganz anders gearteten Seelen zu gießen. Man wird es national und völkisch gesonnenen Künstlern und Kunstfreunden nicht übelnehmen dürfen, wenn sie sich solchen Bestrebungen gegenüber, die die äußerste Konsequenz des üblen Schlagworts „l'art pour l'art“ predigen und doch außerkünstle-

rische Begriffe wie Internationalismus, Kommunismus, Pazifismus gern einmischen, zu mindest abwartend verhalten.

Einstweilen hat der Brahms-Wagner-Brudnerische Nachwuchs noch recht Erhebliches zu sagen, denn Pfitzners „Palestrina“, Straußens „Frau ohne Schatten“, Woyrschs Oratorium „Da Jesus auf Erden ging“ sind schließlich kein Pappenstiel. Sehr bemerkenswerte Kleinmeister wie der Würzburger H. Zilcher, der Erfurter R. Weß, der Darmstädter A. Mendelssohn, der Berliner P. Gräner, der Schwabe A. Galm und viele andere beweisen täglich durch ihr Schaffen, daß das alte Tonssystem noch längst nicht so überständig ist wie die Sechssteltonleute um Busoni herum behaupten, weil ihnen innerhalb der wahrhaftig nicht willkürlichen, sondern aus Naturnotwendigkeit erwachsenen Dummwelt nichts Wesentliches zu sagen mehr einfällt.

Daß etwas Neues kommen wird und kommen muß, erscheint von der Warte des Musikhistorikers aus als selbstverständlich, und Oswald Spenglers Pessimismus dürfte übertrieben oder doch wesentlich verfrüht sein. Daß aber das Neue erfreulicher, gesünder, deutscher ausschauen möge als die bisherigen Klavierstücke eines Schönberg und Wellesz, steht innig zu hoffen. Eines sollte freilich der Zukunftsmusiker von dem heutigen bildenden Künstler lernen: daß es keine Schande ist, höchstes Kunstwollen auch auf die Anfertigung eines Tonkruges, eines Schrankes, eines Kerzenhalters zu verwenden. Bekämen wir wieder ein musikalisches Kunstgewerbe, wie es die alte Zeit als tausenderlei Gebrauchsmusik von Rathhaustürmen und Glockenstuben herab, bei Taufe, Hochzeit, Festmahl und Begräbnis, durch Stadtpfeifer, Militärtrompeter, Kurrende, kirchliche Abendmusik und Gassenständchen hat ertönen lassen, wo wäre es besser um unsere Gesamtkultur bestellt, und der schrecklich klaffende Spalt zwischen Operettenschlager als „Volkskunst“ und Snobexpressionismus als „Gebildetenkunst“ würde sich allmählich wieder schließen. Ohne ein allgemeines, kraftvolles Wollen in dieser Richtung wird der deutschen Tonkunst keine große Zukunft mehr blühen.



Reichs Spiegel

Die Zersekung der Sozialdemokratie. Weitblickende Führer der Sozialdemokratie wie Paul Bensch erkannten schon während des Krieges, daß der machtpolitische Sieg der sozialistischen Gedankenwelt mit einer Krisis der organisatorischen Formen verknüpft sein müßte, in denen sich der Sozialismus parteipolitisch ausprägte. Wir erlebten es, daß die sozialdemokratische Partei geschlossen in den Krieg marschierte, daß sie sich auf der Höhe der militärischen Entscheidungen zum ersten Male spaltete und daß sich seither immer neue parteipolitische Abspaltungen vollziehen. Aus der Spartakusgruppe der Unabhängigen Sozialdemokratie wurde die Kommunistische Partei Deutschlands, daneben trat die Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands, der Syndikalismus trat ebenfalls als selbständige Form