



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Schaeder, Hans Heinrich: Zum Streit um die Musik

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

ganz geringe Staatsunterstützungen angewiesen sind. Sollte diese Einnahme wegfallen, so würde schwere Not und bittere Sorge in manche Familie einziehen, und der Staat würde wohl oder übel seinerseits wieder helfend eingreifen müssen.


Man mag also die Angelegenheit betrachten, von welcher Seite man will, immer wieder trifft man auf wichtige und ausschlaggebende Gründe, die gegen die Errichtung eines staatlichen Lehrmittelverlags sprechen.

Ich kann deshalb die Frage, ob sich die Errichtung eines staatlichen Lehrmittelverlags empfiehlt, nur mit einem glatten „Nein“ beantworten.



## Zum Streit um die Musik

Von Hans Heinrich Schaefer

n der öffentlichen Diskussion künstlerischer Probleme, wie sie in den letzten Jahren in Tageszeitungen und Zeitschriften stattfand, traten die musikalischen Fragen hinter denen der bildenden Künste, der Dichtung, des Theaters auffallend zurück. Die Gründe dafür sind einmal im Wesen des Musikalischen zu suchen: wird doch der Anspruch musikalischer Gestaltung, als durchaus in sich geschlossene, nach ihren eigenen Gesetzen sich bewegende und unverwechselbare Eigenwelt zu gelten, viel fragloser hingenommen als der gleiche Anspruch, wenn er auf den übrigen ästhetischen Gebieten erhoben wird. Auf diesen erschien es leichter und klärer — zweifellos war dies nur ein Schein —, heterogene Gesichtspunkte bei der Besprechung des Kunstwerks heranzuziehen, mochten sie nun der weltanschaulichen oder der religiösen, der ethischen oder der soziologischen Sphäre entlehnt sein. Vor allem hielt man es etwa dem Gemälde oder der Dichtung gegenüber für leichter, den Sinn und die besondere ästhetische Bedeutung des Werkes in Worten auszusagen, als gegenüber dem musikalischen Kunstwerk. Freilich war das Verfahren des Musikkritikers und des Musikschriftstellers von den gleichen Motiven nicht frei geblieben. Die Assoziation allgemein weltanschauungsmäßiger Ideen beim Hören des musikalischen Kunstwerks schien seit dem Auftreten der Romantik in der Musik und ihres stärksten Vertreters, Richard Wagner, durch seine — nie realisierte noch realisierbare, dennoch mit Eifer aufgegriffene — Idee des Gesamtkunstwerks, ferner durch die gleichfalls romantizierenden Ambitionen der Programm-Musik, in ihr Recht eingesetzt zu sein. Nur war es schwer, das „Programm“ eines musikalischen Werkes so eindeutig herauszustellen, wie es bei Gemälde und Dichtung, die doch irgendwie Inhalte der sichtbaren Welt repräsentierten, möglich war. Man gewöhnte sich daran, einige wenige Schemata zu bilden, die so unbestimmt und mit einander so verwandt waren, wie die Orakel der Kartenlegerin, und mit diesen die verschiedenen Werke, so gut wie es gehen wollte, zu deuten. Beliebte war es vor allem, im Ablauf des musikalischen Kunstwerks heroisches oder erotisches Geschehen, möglichst beides in Idealkonkurrenz, zu entdecken. Diese Schemata (die sich natürlich nur auf die reinen musikalischen Formen beziehen, nicht auf Lied und

Oper) setzten sich bald durch und zogen sich in zäher Einförmigkeit durch die Feuilletons. Bei Lied und Oper beziehungsweise Musikdrama hatte man es erheblich bequemer: Gedicht und Textbuch gaben genug Worte an die Hand, um aus ihnen weitere Worte zu machen und das Musikalische durch einen Hinweis auf „Stimmung“, „Farbenwerte“, „Akzente“ und dergleichen abzutun. Glücklicherweise verzichtete man darauf, auf diesem Grunde eine musikalische Theorie aufzubauen, — und so konnte es nicht ausbleiben, daß, wie gesagt, die Erörterung musikalischer Fragen hinter dem lebhaften und oft fruchtbaren Hin und Her der Meinungen über neue Tendenzen und neue Leistungen in Dichtung und Malerei fast ganz zurücktrat.

Man wird darin andererseits das Zeichen ganz bestimmter positiver Kräfte innerhalb unseres Musiklebens sehen können. Bestimmend ist vor allem die Geschlossenheit, der Reichtum, die Höhe unserer musikalischen Kultur. Für kein anderes Kunstgebiet läßt sich dies auch nur in angenähert gleichem Umfange aussagen. Eine literarische Kultur, wie die französische des neunzehnten Jahrhunderts, die in Frankreich etwa das Erscheinen eines schlecht geschriebenen Romans fast unmöglich macht, besitzen wir nicht. Ebenso zeigt die Entwicklung der französischen Malerei von den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts bis in die Gegenwart eine Höhe und Reife, der wir nur das Werk einzelner großer Meister, nicht die stetige Übernahme und Übergabe einer Erbkultur entgegensetzen können. Gerade diese Kontinuität finden wir aber in Deutschland, und nur hier, in der Musik der letzten dreihundert Jahre. Hier ist in stetiger Arbeit die Rezeption, Durchdringung und Erweiterung der polyphonen Musik mit immer erneuter Energie und in immer erneuter Belebung und Ausfüllung der vererbten Formen geleistet worden. Eine Entwicklung stellt sich hier dar, die, wie das Werk ihres letzten großen Meisters, Max Reger, zeigt, sich keinen neuen Möglichkeiten der Klangbildung und -Verbindung, der rhythmischen Gestaltung, der melodischen Gliederung verschließt und trotzdem ihren Ursprüngen und ihrer großen Tradition treu zu bleiben weiß. Eine Entwicklung, die deshalb vor allem einzigartig ist, weil sie das Erstarken, die Bervollkommnung der Persönlichkeiten, von denen sie getragen wird, gerade in der Hingabe an ihre, der Entwicklung, Gesetze, in der Ausschaltung persönlicher Willkür und der Gestaltung gemäß der objektiven Gesetzmäßigkeit der musikalischen Form zeigt.

Es ist wohl zu verstehen, daß die Haltung der Musiker und Hörer gegenüber der Fülle reiner Bildungen, die diese Entwicklung herausgestellt hatte, eine wesentlich konservative und zurückschauende, dennoch alle neuartigen Gestaltungen, sofern sie Gestalt gewonnen hatten und nicht im Experiment oder in Formlosigkeit stecken geblieben waren, freudig begrüßende sein konnte. (Natürlich wird hier nur von denjenigen gesprochen, denen es um Musik und musikalisches Erlebnis, nicht um den naiven Genuß oder irgend eine außermusikalische Sensation zu tun ist. Die Konservativität, die hier gemeint ist, hat mit Trägheit oder Bequemlichkeit nicht das mindeste zu tun.) Sie glaubten, daß man mit Ausbietung allen musikalischen Verstehens und Könnens vielleicht dazu instand gesetzt würde, die Werke der großen Meister würdig aufzufassen und wiederzugeben, daß es keine Freude und Erhebung gebe, die man nicht aus ihnen schöpfen könnte. Sie waren dieser Werte so sicher, daß sie darauf verzichten konnten, auf einen großen Erneuerer und

Umwerteter zu warten. Sie beurteilten neue Erscheinungen danach, was sie musikalisch, formal zu bedeuten hatten und ließen sich nicht dadurch bestimmen, daß ihnen etwa formlose Schöpfungen als Ausdruck neuen, jugendlicheren Lebensgefühls angepriesen wurden. Vor allem wollten sie nur den Künstler und sein Werk hören, nicht seine Programmschrift oder seinen Impresario. So blieben sie, wenn der Wunsch nach ganz neuer, von den bisherigen Formen grundsätzlich verschiedener musikalischer Gestaltung öffentlich ausgesprochen wurde, recht gleichmütig und waren entschlossen, ohne Erregung auf die etwaigen Erfüllungen dieses Wunsches zu warten und bis dahin mit dem ihnen überkommenen Pfunde zu wuchern. Vielleicht waren sie überdies insgeheim davon überzeugt, daß alle Musik, die je geschrieben wird, wenn sie ihren Namen zu Recht tragen will, eine Bejahung der Musik Johann Sebastian Bachs sein muß, und daß das Letzte, was man über ein musikalisches Werk sagen kann, dies ist: es ist schön, oder: es ist nicht schön.

Dennoch blieb es möglich, daß ein großer Künstler, der selber schaffend tätig war, um die Durchsetzung seines Werkes bemüht war und darum für die in der Stille wirkenden, treibenden Motive des gegenwärtigen Musiklebens ein feineres Empfinden hatte, in eben diesem Musikleben zersetzende und unproduktive Kräfte am Werke fand und sich dazu gedrängt fühlte, warnend und belehrend seine Stimme zu erheben. Wir haben es Hans Pfitzner zu danken, daß er sich zweimal entschloß, diesen Ruf ausgehen zu lassen, und wir sind gewiß, daß dieser Ruf Widerhall finden und Gutes stiften wird. Schon kurz vor dem Kriege wandte er sich gegen eine programmatische Aphorismensammlung von Busoni in einer kleinen polemischen Schrift „Futuristengefahr“ (in zweiter Auflage 1918, Verlag der Süddeutschen Monatshefte), unlängst, polemisch und selber aufbauend zugleich, gegen einen Musikreferenten, der ein Buch über Beethoven hat erscheinen lassen, in einer Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz“ (1920, im gleichen Verlage). Man darf sich durch die Bemühungen mancher Journalisten, die beiden Schriften auf ihr Niveau herabzuziehen, indem sie ihnen Geschimpf zur Last legen, nicht abhalten lassen, sie zu lesen. Der ernste, leidend-leidenschaftliche Zorn eines starken Menschen ist von dem dünnen, giftigen Kreis der literarischen Gezänks leicht zu unterscheiden und bleibt vornehm auch da, wo er mit kräftigen Worten angreift und schilt. Man wird in diesen Schriften die Persönlichkeit eines aufrechten, festen Führers erkennen, der um die Wahrung von Kulturgütern, die nicht durch Mode emporgehoben sind, sondern ihre Wahrhaftigkeit in sich tragen, bemüht ist, — ein Erlebnis, das aufzusuchen man in unseren Tagen, wo immer es sich bietet, nicht zögern darf. Dazu kommen noch die hohen literarischen Qualitäten der Schriften: sie sind von einem Manne geschrieben, der wohl ein Recht vor anderen hat, über musikalisches Schaffen zu sprechen, der dabei die Kraft besitzt, seinen Erkenntnissen die zureichenden Worte zu verleihen und der endlich die Scheu davor besitzt, das zu zerreden, was eben nur musikalisch und nicht mehr in Worten aussprechbar ist.

Der Kampf um Busonis kleine Schrift ist vielleicht mit größerem Kraftaufwand geführt, als sie es erforderlich machte. Immerhin erschien sie in einer vor-  
trefflichen und im besten Sinne populären Schriftenreihe und hat darum Beachtung gefunden. Dennoch können die anspruchslos (im Sinne des Verfassers allerdings anspruchsvoll) und zusammenhanglos skizzierten Notizen, die sie ent-

hält, die Doppellast des Titels („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“) und der Widmung (an Kainer Maria Rilke) schwerlich tragen. Es wird darin viel von Außermusikalischem geredet, auch von mechanisch-technischen Dingen, die mit der Musik etwas zu tun haben, aber von der Musik nur wenig und vom Musikalisch-Ästhetischen fast gar nicht. Nur auf den amüsanten Schluß der Schrift sei hingewiesen. Busoni ruft als Eidesshelfer wider die veraltete Harmonie und Stalenordnung den Dr. Thaddeus Cahill aus Amerika an. Ich kann es mir nicht versagen, den Untertitel des Ruffakes, nach dem Busoni zitiert, herzusetzen: „an extraordinary electrical invention for producing scientifically perfect music“. „Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,“ von dem Shakespeare sprach, hat es jetzt, gestützt auf die electrical invention, nicht mehr schwer. Gleich darauf schließt Busoni seine Betrachtungen in dem Gefühl, daß er zu dem Volke der Dichter und Denker redet, damit, daß er Nietzsche, Tolstoj und natürlich auch den Buddhismus für sich reklamiert. — Pfitzner geht die Hauptgedanken dieser Schrift durch und zeigt, wie wenig begründet ihr Unternehmen ist, die Formgesetze der Musik der letzten Jahrhunderte kurzerhand als äußerlichen Regelzwang abzutun, — zumal da Busoni an ihre Stelle nicht neue, fruchtbare Motive, sondern nur Träume zu setzen weiß. Eine bemerkenswerte Einzelheit ist Pfitzners Abwehr gegen die Unterschätzung Robert Schumanns und die gleichzeitige Überschätzung etwa von Liszt.

Die zweite jüngst erschienene Schrift wendet sich in ihren polemischen Ausführungen gegen den skurrilen Versuch eines Beethoven-Biographen, Beethoven überhaupt nicht unter musikalischen, sondern vielmehr unter dichterisch-philosophischen Gesichtspunkten aufzufassen. Pfitzner erkennt als die Urzelle des musikalischen Organismus den „musikalischen Einfall“, der dann als Thema, Motiv, Melodiestück sich entfaltet, um sich dann zum Ganzen der musikalischen Form auszuwachsen. Nun wird vielleicht mancher geneigt sein, gerade in dem Werke Beethovens ein Hineinwirken außermusikalischer Motive zu finden, etwa in der drängenden Leidenschaftlichkeit vieler Werke, die oft nicht völlig musikalisch gelöst, nicht in die über alle menschliche Lust und Trauer erhabene Seligkeit, die nur die Musik auszusprechen vermag, eingegangen erscheint. Ferner wird man manchmal bei demselben Meister eine Auflösung des Linear-einheitlichen in isolierte, aphoristische Teilchen wahrnehmen, die es zweifelhaft erscheinen läßt, ob mit der Statuierung der musikalischen Einzelidee als letzter musikalischer Einheit wirklich ein letztes Wort gesagt ist. Vielleicht wird eine Theorie des Melodischen, als einheitlicher, vom ersten bis zum letzten Takte einer Komposition sich erstreckender Form, noch weiter führen. Andererseits ist natürlich die Pfitznersche Forderung, die Musik Beethovens eben als Musik zu begreifen, nicht als Transformation dichterischer Konzeption in musikalisches Material (die doch in aller Welt nicht erklärt werden könnte), durch Werke schon der mittleren Periode, wie die Waldsteinsonate, die Rasoumoffsky-Quartette, die vierte Symphonie, die reine Musik um der Musik willen sind, in ihrem Rechte erwiesen.

Zwischen das erste und zweite Kapitel einerseits und das vierte andererseits, die wesentlich kämpferisch sind, ist als drittes, weitaus umfangreichstes Kapitel die Erörterung der eigenen musikästhetischen Grundanschauungen des Verfassers eingeschaltet. Es fehlt hier an Raum, sie gebührend zu charakterisieren; um so

dringender sei um ihre Lektüre gebeten. Besonders wichtig ist der ausführlich gegebene Hinweis auf die besondere Stellung, die die Entwicklung der Musik gegenüber allen andern Künsten dadurch hat, daß ihr in den Gesetzen der Tonalität, der Harmonie, des Kontrapunktes erst in einem verhältnismäßig späten Stadium die entscheidenden Formbestimmtheiten erschlossen wurden. Wer dürfte glauben, daß die Möglichkeiten, die hier erschlossen wurden, heute erschöpft wären! Die Argumente, die Pfitzner für den bestimmenden Einfluß dieser gegebenen Formen auf unser ganzes musikalisches Denken und Empfinden anführt, erscheinen ungleich beachtenswerter als die Rufe nach „Neuorientierung der Musik“, die von andern Seiten laut werden. Es ist unmöglich, daß durch vorgefaßte Theorien und Programme das musikalische schöpferische Gestalten in neue Bahnen gelenkt wird: die musikalische Theorie kann nur die Feststellung und Formulierung von Gesetzen sein, die der musikalische Genius unbewußt schöpferisch bereits realisiert hat.

Von hier aus wird man auch grundsätzliche Bedenken gegen das Programm einer neuen Musikzeitschrift hegen müssen, die, auf hervorragende Mitarbeiter gestützt, soeben zu erscheinen beginnt. („Melos“, Halbmonatsschrift für Musik, Herausgegeben von Hermann Scherchen, Verlagsgesellschaft Neuendorff u. Moll, Berlin-Weißensee). Es enthält vier Punkte:

1. Das Problem der Tonalitätsdurchbrechung (atonale, wie vortonale Erscheinungen).
2. Das Verhältnis von Ton und Wort (mit seinem problematischsten Ausdruck: der Oper).
3. Die Verührung mit anderen Künsten.
4. Der soziologische Unterbau der Musik.

Man wird gestehen müssen, daß von den hier aufgeführten Problemgruppen, deren Bedeutsamkeit gewiß nicht in Abrede gestellt werden soll, (wenn man von den unangenehm modischen Charakter des letzten absieht, — gibt es etwa schon eine soziologische Theorie, die eine Fundierung der speziell musik-soziologischen Probleme gestattete?) nur die erste einen spezifisch musikalischen Gegenstand hat. Und auch diesen nur in betont gegensätzlicher, nicht an einer neuen, stärkeren Position orientierter Haltung, — man mag darin Tragik oder Leichtsinm sehen. So will es denn auch fast allen Aufsätzen der beiden bisher vorliegenden Hefte nicht gelingen, sachlich bestimmte, förderliche Gedanken auszusprechen. Von den rhapsodischen Stimmungsberichten über das, was einmal sein könnte, wird man nur allzu gern zu Pfitzners sachlichen und viel lebendigeren Darlegungen über das, was ist, zurückkehren. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß im zweiten Hefte der genannten Zeitschrift in einem vorzüglich belehrenden und gehaltvollen Aufsatz über „Die Quellen des Neuen in der Musik“ von Dr. Hugo Leichtentritt auf die Bedeutung der im geschichtlichen Werden nicht künstlich erdachten, sondern organisch gewachsenen musikalischen Formenwelt und auf die Fragwürdigkeit dessen, was noch nicht ist, mit Nachdruck hingewiesen wird.

Sicherlich werden sich dem tiefer eindringenden Verstehen der Entwicklung der musikalischen Formen bis in unsere Tage überall im Überkommenen und scheinbar Festgewordenen die Keime neuer, fruchtbarer Bildungen zeigen. Es dürfte sich dann zeigen, daß der Doktrinarismus denen zur Last fällt, die das Klassische verdammen, ohne es zu verstehen, um nun ziellos und vielleicht auch ohne eignes

Schöpfertum das Neue zu fordern, nicht aber denen, die das Klassische lieben und sich die Freude daran nicht nehmen lassen. Ehrfurcht und Hingabe, die alle große Musik von denen fordert, die ihr Geheimnis erleben wollen, werden diesen letzteren leichter und natürlicher sein als jenen. Und besinnen wir uns zuletzt darauf, daß über allem Streit um die Musik diese selber ungetrübt und sich selbst genug verharret, und daß aller Widerstreit der Meinungen nicht an diese ihre geheime, zwiefache Macht heranreicht, die wir vielleicht mit den Goetheschen Versen ausdrücken dürfen:

Wie sie das Feste läßt zu Geist zerrinnen,  
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre.



## Weltspiegel

**Indien.** Am 23. Dezember sprach sich Clemenceau in seiner großen Kammerrede in schärfsten Ausdrücken gegen jedes Verhandeln mit der russischen Sowjetregierung aus, nachdem im Anschluß an verschiedene Londoner Konferenzen Lloyd George am 16. Dezember im Unterhaus die Einigkeit der Alliierten hinsichtlich ihrer Stellungnahme zu Sowjetrußland betont hatte. Aber die schon Anfang Februar erfolgte Ankündigung der englischen Regierung, daß England Polen nicht mehr gegen die Bolschewisten unterstützen könne, die dann am 17. Februar vom Obersten Alliiertenrat als für alle Alliierten bindend erklärt und am 25. Februar erneut bestätigt wurde, macht den inzwischen erfolgten entschiedenen Umschwung der englischen Weltpolitik deutlich.

Hätte man in England schon vorher die Absicht gehabt einzulenkten, so hätte man es unstreitig zu verhindern gewußt, daß Clemenceau, der bis zu einem gewissen Grade ja im Namen der Entente sprach, sich unrettbar festlegte (und es kann aus vielerlei Gründen nicht Englands Absicht gewesen sein, Clemenceau bloßzustellen). Mit welcher Gewalt der Umschwung erfolgt ist, läßt sich daraus entnehmen, daß er von einer Reihe schwerwiegender Maßnahmen begleitet wurde. So wurde der Admiral Jellicoe am 21. Januar telegraphisch von einer Südamerika-Reise zurückberufen, Churchill und Walter Long zu bringenden Besprechungen beordert, alle verfügbaren britischen Kriegsschiffe ins Mittelmeer gesandt. Zwischen dem 23. Dezember und dem 17. Januar müssen also der englischen Regierung Nachrichten und Erwägungen von ganz besonderem Gewicht zugekommen sein, und da wir wissen, daß der Bizefönig von Indien im Januar lange und äußerst wichtige Depeschen nach England gesandt hat und seit etwa zwei Monaten englische Zeitungen, die sich sonst nur mit indischen Reformfragen zu beschäftigen pflegen, mit einemmal über Unruhen und Grenz kämpfe gesprächiger geworden sind und von unverkennbarem Ernst der Lage reden, so darf man, zumal die Engländer im ersten Augenblick offensichtlich versucht haben, eine militärische Stellung im Kaukasus zu beziehen, annehmen, daß diese Nachrichten, die so folgenschwere Entschlüsse auslösten, sich im wesentlichen auf die Gefahr der Ausbreitung des Bolschewismus nach Indien bezogen haben.

Von Unruhen in Indien hört der deutsche Leser im allgemeinen nicht mehr gern. Er ist während des Krieges so oft mit indischen Aufständen und drohender indischer Revolution getröstet worden, daß er nicht mehr geneigt ist, Angaben über solche Möglichkeiten Glauben zu schenken. Aber so richtig es auch ist, daß die Bedeutung vereinzelter bekannt werdender Vorkommnisse von der deutschen