

Grauer Klick führt zur Verlagsseite

# Im Zentrum

Ein Streifzug

nicht nur durch das Musik-Feuilleton der Deutschen Allgemeinen Zeitung 1923-1931

*Herausgegeben von Robert Schmitt Scheubel*

Erstausgabe  
© 2010 by consassis.de, Berlin  
Alle Rechte vorbehalten  
Satz: Satz by Satz bei Parechese  
Umschlaggestaltung: Palaio Fabri-Melea  
Gesamtherstellung: SDL-Druck, Berlin  
ISBN 978-3-937416-26-7

## **Oskar Fleischer**

- Der musikalische Intellektualismus . .. . . . 11  
Undeutsche Musik .. . . . 15  
Die Musik des Sprechens . .. . . 18

## **Ernst Schliepe**

- Musikbolschewismus. Hayers neue Atonalität . .. . . 21  
Die aus der Ferne dirigierte Oper  
Eine Opernaufführung ohne Orchester .. . . . 24  
Musik und neue Sachlichkeit .. . . . 26  
Hanslick und Wagner. .. . . . 30  
Rückgang der Musikkultur . .. . . 32

## **Willibald Gurlitt**

- Das Leipziger Instrumentenmuseum . .. . . 34

## **Alfred Jürgens**

- Busoni und Faust. Zum 1. April 1926 .. . . . 36

## **Karol Rathaus**

- Die Kunst, Musik zu hören . .. . . 37  
Die »neue Sachlichkeit« und die neue Musik . .. . . 39  
Musikalische Rundreise . .. . . 41

## **Fritz Nemitz**

- Musik und »Sachlichkeit«  
Zum Problem der jungen Generation. .. . . . 43

## **Bernard Shaw**

- Lob des Klaviers . .. . . 45

## **Georg Anschütz**

- Das Farbenhören . .. . . 49

## **Willem Mengelberg**

- Wesen und Wirkung der Musik .. . . . 51

## **Bruno Walter**

- Bekanntnis zu Beethoven . .. . . 54

## **Johannes Wolf**

- Musikwissenschaftliche Probleme der Zukunft . .. . . 58

## **Kurt von Wolfurt**

- Entwicklung und Gesicht der russischen Oper . .. . . 59

<b>Oscar Fried</b>	
Toscanini . . . . .	. 65
<b>Fred Hamel</b>	
Musik und Zeitgeist .. . . .	. 66
<b>James Simon</b>	
Schlaf und Traum in der Musik .. . . .	. 66
<b>Leopold Hirschberg</b>	
Clemens Brentano in der Musik .. . . .	. 70
<b>Vorstellung: Arnold Schering</b>	
Der neue Ordinarius für Musikgeschichte .. . . .	. 72
<b>Hans Joachim Moser</b>	
Denkmalschutz für die Musik .. . . .	. 74
<b>Margot Epstein</b>	
In memoriam Wolfgang Graeser .. . . .	. 77
<b>Hans Gobel</b>	
Photographiertes Geräusch oder Musik? .. . . .	. 79
<b>Heinz Tietjen</b>	
Audiatur et altera pars .. . . .	. 81
<b>Georg Vollerthun</b>	
Oper und Drama . . . . .	. 84
<b>Walter Schrenk</b>	
Abschied von Kroll . . . . .	. 87
<b>Edgar von Schmidt-Pauli</b>	
Abschied von der Kroll-Oper . . . . .	. 88
<b>Friedrich Herzfeld</b>	
Die Oper als soziale Illusion . . . . .	. 89
<b>Dr. Herbert Gerigk</b>	
Opernnöte in alter und neuer Zeit . . . . .	. 92
<b>Der Fall Schillings</b>	
Der Standpunkt des Ministeriums . . . . .	. 94
Der Protest des Bühnenpersonals .. . . .	. 98
Der Fall vor dem Parlament . . . . .	. 99
Walter Schrenk: Schillings-Jeßner . . . . .	100
Paul Fechter: – Leopold Jeßner .. . . .	101
Vergleich zwischen v. Schillings und Becker . . . . .	102
Schillings lehnt ab – Antwort an Becker .. . . .	104

— Vermischtes —

Deutschland als neue Heimat	
Lula Mysz-Gmeiner: Wieder in der Urheimat . . . . .	. 105
Lola Artôt de Padilla: Goldene Mittelstraße! . . . . .	. 106
Mafalda Salvatini: Miterleben .. . . .	. 107
Philipp Jarnach: Die Heimat der Musik .. . . .	. 108
Skandal in der Philharmonie ws6c0301 .. . . .	. 108
Der Philharmonie-Skandal ein mißglückter Reklametrick .. . . .	. 109
Die nunmehr Organisierten .. . . .	. 111
Der Jurist hat das Wort (E. H.) .. . . .	. 111
<b>Alfred Einstein</b>	
Dirigentin Lise Maria Mayer .. . . .	. 113
<b>F. M. Feldhaus</b>	
Ein Musik-Telegraph von 1849 .. . . .	. 113
<b>Albert Einstein</b>	
Romain Rolland zum 60. Geburtstag . . . . .	. 114
<b>Friedrich v. Oppeln-Bronikowski</b>	
Romain Rolland. Zum sechzigsten Geburtstage . . . . .	. 115
<b>»Was haben Sie gegen Berlin?«</b>	
Paul Bekker .. . . .	. 116
Cornelius Gurlitt . . . . .	. 117
Helene v. Nostiz . . . . .	. 117
Max Pechstein . . . . .	. 118
Stefan Zweig . . . . .	. 119
Max v. Schillings . . . . .	. 119
<b>Raffael da Costa</b>	
Berlin oder Wien?	
Um den Vorrang als europäische Musikstadt . . . . .	. 119
Arnold Schönberg .. . . .	. 120
Paul Stefan .. . . .	. 120
Ernst Krenek . . . . .	. 121
Darf die Musik politisieren?	
Bruno Walter . . . . .	. 123
Kurt Weill .. . . .	. 124
Franz Ludwig Hörth .. . . .	. 125
Arnold Schönberg .. . . .	. 125
<b>Theodor Lessing</b>	
Arno Holz. Zum 60. Geburtstag am 26. April . . . . .	. 126
Der Studentenprotest gegen Professor Lessing . . . . .	. 129

Studentenabwanderung aus Hannover . . . . .	130
Die Front gegen Lessing . . . . .	130
Zum Fall Lessing . . . . .	131
<b>Paul Fechter</b>	
Theodor Lessing – Versuch einer Charakteristik . . . . .	132
<b>A. E.</b>	
Der »Ring« vor dem Forum der Jurisprudenz	
I. Das Rheingold . . . . .	136
II. Die Walküre – Schuld und Sühne . . . . .	139
III. Siegfried auf dem Standesamt . . . . .	141
IV. Die Götterrechtsdämmerung .. . . .	144
<b>Walter Benjamin</b>	
André Gide und Deutschland .. . . .	146
<b>Emanuel Lasker</b>	
Die Philosophie in Gefahr . . . . .	149
<b>Arno Holz</b>	
Entwurf einer »Deutschen Akademie« als Vertreterin der geeinten deutschen Geistesar- beiterschaft .. . . .	159
Antwort an Arno Holz .. . . .	187
Antwort an Max Liebermann . . . . .	188
Antworten an Arno Holz . . . . .	190
Antwort an Arno Holz .. . . .	190
Eröffnung der Sektion für Dichtkunst . . . . .	191
Appell an Max Liebermann ws60252 . . . . .	194
Offener Brief an Arno Holz . . . . .	195
<b>Peter Hamecher</b>	
Das Werk von Arno Holz . . . . .	196
Arno Holz † .. . . .	197
Trauerfeier für Arno Holz . . . . .	200
Arno-Holz-Gedenkfeier .. . . .	201
<b>K. Harald Isenstein</b>	
Die Stübbenburg, Erinnerung an Arno Holz . . . . .	202
<b>Karl Wolfskehl</b>	
Münchener Karnevalkünstler . . . . .	205
<b>Friedrich Gundolf</b>	
Karl Wolfskehl . . . . .	207
<b>Otto Everling</b>	
Arbeitslosigkeit der Geistesarbeiter . . . . .	209

## **Emil Nikolaus von Reznicek**

Von Brahms bis zur Prinzessin Ululani Nui

Gott Brahms . . . . .	. 212
»Vielleicht – ein Komponist?« .. . . .	. 213
Pro Jahr – eine Oper .. . . .	. 213
Muck als Sekundant .. . . .	. 213
Patriarchalische Zeiten . . . . .	. 213
Gustav Mahlers Zerstretheit .. . . .	. 214
Zu wenig und zu sehr modern .. . . .	. 215
Enkelin einer Opernfigur . . . . .	. 215

## **Herbert Scheffler**

Eine Flöte verstummt .. . . .	. 216
-------------------------------	-------


## **Robert Schmitt Scheubel**

Streifzug .. . . .	. 217
Editorischer Hinweis .. . . .	. 222
Quellenhinweise . . . . .	. 223
Bilder . . . . .	. 225

## Weihnachtschoral

in phrygischer Tonart, unter dem Weihnachtsbaum zu singen. Für zwei Kinderstimmen unter Begleitung eines Fingers auf dem Klavier

VON ERWIN SCUNHOFF (Wiag).



The musical notation consists of three systems, each with two staves. The first system is for the vocal parts, with lyrics written above. The second system is for the piano accompaniment, with lyrics written above. The third system is for the piano accompaniment, with lyrics written above.

Der liebe Gott zählt viele tausend Jahre,  
Hat einen langen Stod und weiße Haare,  
Bleht heute übers Land als Weihnachtsmann  
Und schaut sich all die lieben braven Kinder an.



Oskar Fleischer

### Der musikalische Intellektualismus

Kein Vernünftiger bestreitet mehr, daß unsere Musik nicht urplötzlich, wie man früher glaubte, vom Himmel gefallen ist, sondern sich sehr irdisch langsam und allgemach, Schicht auf Schicht, entwickelt hat, wie alle Dinge unserer Kultur. Wohl aber gibt es deren jetzt genug, die da leugnen, daß das naturnotwendig sei und immer so bleiben müsse.

Warum, so sagen unsere Modernsten, sollen wir heutzutage noch an die Regeln und Gebräuche gebunden sein, die für die Zeit eines Bach oder Beethoven vielleicht ganz angebracht waren aber nicht mehr in unsre Tage passen, wie beispielsweise das Quintenverbot oder das Verbot des freien Eintrittes von dissonanten Akkorden? Jede Zeit hat sich doch schließlich ihre Gesetze selbst geschaffen! Die großen Musiker gaben den Ton dazu an. Wir – so sagt manch einer laut oder still in sich hinein – sind doch auch Genies und haben dasselbe Recht, für unsre neue Musik neue Töne anzugeben.

Also denken die Modernsten auf neue Mittel. Ihre Methode ist sehr unterhaltend und lehrreich zu betrachten; schauen wir einmal verstohlen in ihre Werkstatt. Das erste, was bei den modernsten Kompositionen wohl einem jeden auffällt, ist, daß sie sich weniger an das Empfinden als an Phantasie und Verstand ihrer Zuhörer wenden. Wahre Herzerstöße anzuschlagen und innige Empfindungen zu wecken gelingt ihnen nur selten, scheint auch gar nicht in ihrer Absicht zu liegen. Vielmehr verblüffen sie durch bislang ungehörte Klangkombinationen und Orchesterfarben, durch gehäufte Tonstärkenkontraste vom Fortefortissimo bis zum Pianopianissimo, durch unerwartete Tonverbindungen, die an Stelle einer Melodie gelten sollen und andre Mittel, die in früheren Zeiten teils unbekannt, teils ungewöhnlich waren. Dabei ist es nicht uninteressant zu bemerken, daß viele von diesen Musikmitteln durch Aufstellung besonderer »Prinzipien« theoretisch begründet und gerechtfertigt werden, wie denn überhaupt das Wort in Gestalt eines möglichst auffallenden Titel (ähnliche wie beispielsweise Skrjabins »Gedicht von der Ekstase«, dessen Titel alle Ungeheuerlichen decken soll) recht auffällig seine programmatische Rolle spielt.

Mit einem Wort: unsere Jüngsten huldigen der Ansicht Hanslicks, daß die Musik eine Sache der Phantasie sei. Denn nach Hanslick vermag die Tonkunst überhaupt keine Gefühle darzustellen, auch nicht einmal unbestimmte und allgemeine.

Ihm suchen unsre jungen Komponisten, nachzuleben. Sie tun es, das muß man gestehen, mit Ernst. In der Musikschule oder vom privaten Lehrer lernen sie die Gesetze wirk-

samer Tonverbindungen. Sie machen an der Musik früherer Zeiten ihre Beobachtungen, sammeln sich die Beispiele drastischer Wirkungen aus den Opern- und anderer Partituren und schaffen durch deren Anwendung neue Tonstücke.

Das soll gar kein Vorwurf sein, im Gegenteil. Fleißige Beobachtungen an schon vorhandener Musik haben zu allen Zeiten die großen Tonschöpfer gemacht, das wissen wir von Händel und Bach besonders genau. Jener ging selbst nach Italien und England, um die Musik der Länder gründlichst zu studieren; dieser vertiefte sich in alle Kompositionsarten zu Hause am Studiertisch. Von Mozart aber haben wir das ausdrückliche Zeugnis: man solle ja nicht glauben, daß ihm seine Kunst leicht geworden, es gäbe keinen Meister, den er nicht eifrig studiert habe.

Ohne Fleiß kein Preis, das ist gewiß. Wer aber nur auf diesen Fleiß allein baut, dem kann es wohl gelingen eine Bachsche Suite, eine Beethovensche Sonate, eine Wagnersche Szene so zu setzen, daß man sie als echte Bachsche, Beethovensche, Wagnersche Musik ansieht. Aber was ist damit für die Tonkunst gewonnen? Jeder große Meister hat in der Musikgeschichte einen großen Schweif von Nachahmern hinter sich wie ein Komet. Fortschritt jedoch bringen sie nicht. Sie sind sozusagen musikgeschichtliches Füllwerk; sie sind – um mit Lessing zu reden – die Kärner, die zu tun haben, wenn Könige bauen. Wie die Kopien eines Raffaelschen oder Tizianschen Bildes niemals ihrem Originale gleichgestellt werden, so kann der Nachahmer in der Musik auch nur den Ruhm eines Vervielfältigers für sich beanspruchen.

Die Nachahmung ist Sache des Intellektes. Durch ihn kann man das Original bis zu einer verblüffenden Ähnlichkeit erreichen, aber doch nur äußerlich, denn das Beste fehlt: die eigene Erfindung und Empfindung. In der Nachahmung beruht nicht der Fortschritt der Musik, sondern die Stagnation. Denn hier ist, mehr wie sonst, Stillstehen Rückschritt.



Rudolf Schuller, Tornburg der neue Raburger  
Zweckmann  
Zeichnung von Goldstein

Zu allem Fortschritt gehört notwendig, das Moment der Neuheit und eigenen Erfindung, die aber ist durch den Intellekt allein nun und nimmermehr zu erjagen. Wer da glaubt, etwa durch neue ausgeklügelte Instrumentation oder durch unerhörte akkordische Verbindungen oder durch Abweichung von der »veralteten« Kadenzierung oder durch Anwendung von Vierteltönen, Atonalität und dergleichen »moderne« Mittel eine neue Musik herbeiführen zu können, ist sich über das Walten und Wesen der Tonkunst gänzlich im unklaren.

Denn das Moment der Neuheit beruht in der Kunst nicht darin, daß man neue Gesetze und neue Formen ausdenkt. Nicht darin, daß man etwas prinzipiell anders macht, als alle anderen vordem.

Das ist intellektualistisch gedacht. Sondern als Neues wird von aller Kunst immer nur das betrachtet und anerkannt, was neue Formen und Gesetz nicht bloß aufstellt, sondern erfüllt. Nur das hat bleibenden Wert, was der Künstler schafft, nicht was er denkt. »Bilde Künstler, rede nicht!« Auf welche Weise der Komponist das Neue erreicht hat, ob durch Grübeln und nachtquälerisches Nachdenken, oder ob es ihm aus der Luft zugeflogen kommt, das ist dem Zuhörer ganz gleichgültig und muß es sein. Das Kunstwerk, das uns zur Höhe heben soll, hinauf über die Berechnungen und Mühen des Alltags, darf selber

nichts von Rechnen und Mühen an sich tragen, sondern muß sich frei in die Ätherhöhen der Geisteswelt schwingen. Nichts schadet einer Komposition als Kunstwerk mehr, wie der Geruch des Schweißes, den der Künstler bei ihrer Schaffung vergossen hat.

Dauernde Kunstbedeutung erreicht man also nicht durch bloßes Nachdenken und durch Aufstellen neuer Gesetze. Das könnte ein Musikgelehrter vielleicht noch besser als ein praktischer Musiker, weil er das Werden der Musik aller Zeiten klarer vor sich hat. Vielmehr muß der neue Gedanke, die bloße Idee, das neue Gesetz verkörpert werden durch ein bleibendes, dauerndes, weil künstlerisch empfundenes Tonwerk. Ein Tonwerk aber, dem man noch die Mühen der Arbeit, des Nachdenkens, des mühevollen Intellectes anhört, das kann vielleicht günstigenfalls unsere Bewunderung wecken, uns »imponieren«. Doch die Bewunderung ist allerwegen ein kaltes Gefühl. Eine elegante mathematische Formel, die verblüffende Lösung eines Schachproblems erregen dasselbe Gefühl, aber »Kunstwerke« sind sie trotzdem nicht.

Zur künstlerischen Wirkung gehört vor allem andern die Auslösung der Begeisterung der Zuhörer. Freilich muß eine solche Begeisterung zuerst einmal beim Schöpfer des Werkes selbst vorhanden gewesen sein. Sie ist nicht Sache des Intellectes, des kühl abwägenden Verstandes, sondern Ausfluß eines tiefinnerlich erregten Gefühles. Welcher Komponist einer warmen Innerlichkeit des Empfindens ermangelt, wird sich nicht wundern dürfen, wenn er eine ebensolche bei seinen Zuhörern nicht zu wecken vermag. Die Intellektuellen in der Musik mögen sich nicht täuschen lassen durch etwaigen Beifall ihrer Werke in unserem Publikum. Abgesehen davon, daß man weiß, wie er fort zustande kommt, wird durch ihn doch nicht die dauernde Wirkung garantiert. Auf sie aber kommt es an. Man möge noch so geringschätzig von der musikgeschichtlichen Wertung denken und noch so sehr auf den ephemeren Erfolg pochen – welcher Musiker und Komponist nur dem Tageserfolge frönt, wird sehr bald merken, daß man ihn als echten Künstler bleibenden Wertes nicht einschätzt. Er ist und bleibt ein Techniker, ein Mann der Intelligenz, aber nicht der Kunst.

Was die Begeisterung ist, auf deren Erweckung im Zuhörer es jedem echten Künstler ankommt, läßt sich höchstens umschreiben, nicht sagen. Es ist ein Gefühl, etwa wie sauer und süß, das man selber schmecken, oder wie rot und blau, was man selber gesehen haben muß, um es zu wissen. Sind doch die Töne, also das Baumaterial des Komponisten, auch solche Empfindungen und Gefühle, die man selbst gehört haben muß. Dem Taubgeborenen sind sie versagt, wie dem Blindgeborenen die Vorstellung der Farben.

Wie es nun Leute gibt, die etwa braun und rot nicht zu unterscheiden vermögen, so gibt es auch Menschen, die zwar sonst ein recht gutes Gehör haben, aber tontaub sind. Ich habe mehrere Fälle dieser Art persönlich kennengelernt und geprüft. Eine Dame zum Beispiel – übrigens die Tochter eines bekannten Komponisten – hörte beim Klavierspiel nur das Anschlagen der Hämmer an die Saiten, konnte aber die Melodien und Akkorde nicht recht unterscheiden und hatte in der Schule überhaupt nicht mitsingen dürfen, weil sie alles verdarb. Ein Mitschüler von mir im Gymnasium, der neben mir saß, sang zwar bei den Morgenandachten sehr eifrig mit, aber alles nur auf einem Tone. Das sind Beispiele für musikalisch gänzlich Unbegabte.

Von solcher Tontaubheit gibt es natürlich die mannigfachsten Abstufungen, ebenso als von Tonbegabtheit, wie es ja auch normal Sehende, Kurzsichtige, Fernsichtige usw. von den verschiedensten Graden gibt. Daß eine gute Anlage zum Tonhören eine vollkommene Mitgift für das Musikhören darstellt, wird niemand bezweifeln. Aber die Musikanlage beruht keineswegs so wesentlich darauf, wie man gemeinhin denkt. Denn man kann ein ganz vorzügliches Gehör haben und jeden Ton eines Musikstückes, sehr genau hören und dennoch unmusikalisch sein, weil man nur mit dem äußeren Gehörorgan hört, nicht aber mit dem inneren der Seele.

Jedermann hat wohl schon an sich die Erfahrung gemacht, daß man eine Zeitlang einer Rede zuhört oder in einem Buch liest, genau Silbe für Silbe und Wort für Worte, und doch nachher nicht weiß, was man gehört oder gelesen hat. Man war zerstreut. Man war nicht mit der Seele dabei, oder wie man sich philosophisch ausdrückt, man perzipierte, aber apperzipierte nicht. So kann es einem mit einem Tonstück auch gehen. Die Schuld daran kann am Zuhörer liegen, weil er »nicht bei der Sache« war. Aber auch am Tonwerk selber, weil es nicht imstande war, das Interesse des Zuhörers zu fesseln, seine Aufmerksamkeit zu wecken und sie sich zu erhalten. Interesse haben und aufmerksam zuhören, ist aber nicht Sache des Intellektes, sondern des freien Willens.

Im Gegensatz dazu, kann ein Musikstück vom ersten Tone an die Zuhörer so ganz gefangennehmen, daß sie ihm mit lebhaftestem Interesse und mit ganzer Hingabe folgen. Das ist die Wirkung, die jeder Komponist seinem Werke wünscht. Aber sie kann von zweierlei Art sein. Der eine folgt dem Stücke mit gespannter Aufmerksamkeit und achtet darauf wie hier ein Motiv auftaucht, sich zum Thema, zur Melodie weiterspinnt; wie Gegenstimmen dazu auftreten, wie die Akkorde einer aus dem andern hervorgehen oder gegenseitig kontrastieren; wie hier die Klarinette, dort die Flöte die Stimmführung übernimmt; wie aus den Einzelteilen sich ein Ganzes auftürmt und so weiter, bis er schließlich in lobenden Beifall ausbricht. Das ist der musiktechnisch ausgebildete, der intellektuelle Zuhörer. Er würde ebenso scharf tadeln, wenn er etwas gefunden hätte, das technisch nicht ganz in Ordnung war. Seine Bewunderung und sein Lob sind kritisch, sein Beifall durch Logik und Verstand bestimmt.

Ein anderer weiß vielleicht von dem allen nichts. Er ist musikalischer Laie. Und dennoch strömt es ihm bei diesem oder jenem Tonwerke heiß zum Herzen! Und doch weitet sich seine Seele und öffnet ihre Tore, um die goldene Flur der Melodien und Akkorde und Rhythmen in sich aufzunehmen! Er weiß nichts von Kontrapunkt und Harmonielehre und Instrumentation – aber seine Seele schwingt sich empor auf den Fittichen der Töne und trägt ihn für eine Zeit, ja vielleicht für lange Zeit hinweg über die Alltäglichkeit des Lebens, über Sorge und Kummer und verdrießliche Langeweile, und dankbar gedenkt er vielleicht ein Lebenlang desjenigen, dem er diese Erhebung seiner Seele schuldet.

Oskar Fleischer

## Undeutsche Musik

Wir bringen diesen Aufsatz des berühmten Musikwissenschaftlers, weil es uns immer wieder wichtig erscheint, eine Klärung der theoretischen Grundlagen der neuen Musik, auch von der Seite ihrer Gegner her, zu versuchen.

Will man erkennen, was nicht-deutsche Musik bedeutet, so muß man erst einmal feststellen, was deutsche Musik ist. Darüber hört man freilich zuweilen wunderliche Ansichten selbst bei »Leuten vom Bau«. Es gibt genug Skeptiker, die der Tonkunst überhaupt die Fähigkeit absprechen, national zu sein. Unsere heutige Musik, sagen sie, seit ein Ergebnis des Zusammenwirkens aller möglichen national verschiedenen Kräfte. Richtig ist, daß ohne das Vorbild Italiens unsere klassischen Tonmeister nicht geworden wären, was sie sind. Die internationale Stellung der deutschen Musik war bedingt durch die Formen, welche die Renaissance Italiens besonders in der Oper und im Gesang geschaffen hatten.

Aber folgt daraus, daß die deutsche Musik eigentlich eine italienische sei? Daß Kulturländer sich gegenseitig anregen und angleichen, ist selbstverständlich. Wir sehen das in der Baukunst, Malerei, Wissenschaft und in allen anderen Kulturdingen gleichfalls. Und doch unterscheidet man deutlich und klar den italienischen Maler vom französischen oder niederländischen, den romanischen Baustil von dem gotischen usf. auf den ersten Blick. Es ist der »Charakter«, der den Kunstwerken ebenso innewohnt, wie den Völkern selber, und sich, wenn auch nicht immer und bei jedem im einzelnen, so doch im ganzen unzweideutig erkennbar macht.

Diesen Charakter ganz genau mit Worten zu beschreiben, wird zwar niemals vollkommen gelingen. Das Gefühl spielt dabei eine zu große Rolle. Immerhin kann man doch seine Grundlinien festlegen. Die Silhouette beispielsweise der italienischen Musik prägt sich ganz deutlich aus in einer starken Betonung der architektonischen Formen und der melodischen Linie, die deutsche Musik aber kennzeichnet sich durch eine Vorliebe für kräftig wechselnde Akkorde und einen weniger formalen, mehr ins Breite zerfließenden, oft phantastischen Aufbau der Tonwerke. Man achte auf die »göttlichen Längen« bei Haydn, Beethoven, Schubert, R. Wagner; sie wachsen sich zuweilen zum Überdruß aus. Man höre den gewaltigen Akkordwechsel bei Bach, Beethoven, Schumann u. v. a. der manchmal ins Gewaltsame übergreift. Vergleicht man dazu die Italiener – uns kommen sie dann fast süßlich, gar zu glatt vor.

Solcherlei Betrachtungen sind freilich mehr Gefühlssache als zwingende Beweisführung. Aber gerade für diese sind wir in der glücklichen Lage, sehr tief in den Boden der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Musik dringen zu können. Denn wir haben, dank den Ausgrabungsfunden aus vorgeschichtlicher Zeit, einen Beobachtungsstoff zu unserer Verfügung, so sicher wissenschaftlich verwendbar, wie sonst bei keinem anderen Volke. Das sind die uns aus uralten Zeiten von einem gütigen Geschieke erhaltenen Musikinstrumente. Tonwerkzeuge aus frühen Jahrtausenden sind zwar auch in anderen Ländern gefunden worden. Aber ihnen fehlt die wissenschaftlich sichere Brauchbarkeit, weil bei ihnen gerade die den Ton erzeugenden Teile der Verwesung anheimgefallen sind: bei den antiken Lyren, Kitharen, Lauten und ähnlichen die Saiten, bei den Flöten die Rohrblätter, bei den Pauken die Trommelfelle. Die alt- und vorgeschichtlich-germanischen In-

strumente aber liegen uns meist noch genau so vor, spielbar und unverändert, wie in den Zeiten ihres ursprünglichen Gebrauches.

Es sind vor allem goldene Hörner und bronzene Luren, auf deren musik- und kulturgeschichtlich gleichwichtige Bedeutung ich nicht ermüde, immer wieder hinzuweisen. Mehr als alle schriftlichen Nachrichten bieten sie uns die Möglichkeit, in das eigentliche Wesen, in die Urgründe der deutschen Musik zu tauchen und aus dem Meere der Vergessenheit, das uns sonst die Musik aller anderen Völker neidisch verbürgt, Schätze der Erkenntnis heraufzuholen. Wir erfahren dadurch, daß die ältesten Germanen bereits das wichtigste Grundelement aller heutigen Tonkunst besessen und ausgewertet haben, nämlich das Gefühl für den harmonischen Akkord, den Dreiklang. Denn vorzugsweise in den Tönen des Dreiklangs bewegen sich diese Instrumente, laut einem physikalisch-akustischen Gesetze, dem alle Röhreninstrumente unterliegen.

Der Dreiklang ist also die erste geschichtliche Tatsache, die wir für die deutsche Musik nachweisen können. Sie trägt uns bis in das zweite Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung.

Der Akkord ist es denn auch, der sich durch alle Epochen der deutschen Musik, soweit sie unserer Erkenntnis zugänglich sind, wie ein Ariadnefaden hindurchzieht. Die Akkordik, der Zusammenklang verschiedener Töne in harmonischer Verschmelzung, ist die geschichtliche Grundform der deutschen Musik. Soweit wir die sonst so hoch entwickelte griechische Musik überschauen können – und nur sie kommt für eine tiefere musikgeschichtliche Erkenntnis des Altertums in Betracht –, der Sinn für den harmonischen Zusammenklang blieb bei den Griechen unentwickelt, obgleich er ihnen keineswegs gefehlt hat. (Die meisten Musikforscher sprechen ihn den Griechen unberechtigterweise sogar ganz ab, doch habe ich selbst ein mehrstimmiges altgriechisches Tonstück im Berliner Papyrus nachweisen können.)

Die Dreiklangsharmonie ward auch für die Melodie die Grundlage. Wir haben mittelalterliche Gesangsstücke, die aus nichts anderen bestehen als eben aus den Tönen eines Dreiklanges. Viele, sehr viele unserer heutigen Volkslieder setzen als Anfang ihrer Melodien die nackten Töne des Dreiklanges, von dem aus sie sich dann weiter entwickeln und damit die »Tonart« der Melodie durchführen. Nur einige Beispiele noch jetzt allbekannter Volkslieder an Stelle von Dutzenden: »So leben wir« (1710), »Prinz Eugen« (1717), »Wohlauf Kameraden, aufs Pferd« (1797), »Es steht ein Baum im Odenwald« (1781), »Ich hab den ganzen Vormittag« (1794), »Schier dreißig Jahre bis du alt«, »Was kommt dort von der Höh'«, »Ça ça geschmauset«, »Wohlauf noch getrunken«, »Was klinget und singet die Straß' herauf«. In noch älteren Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts findet sich oft das gleiche, und die Minnesänger und Meister noch früherer Zeit lassen dasselbe Gesetz erkennen, trotz der vielfachen fremden Einflüssen denen sie sich unterwarfen.

Selbstverständlich blieb man nicht auf dem ursprünglichen Stande stehen, denn jede Kunst fordert gebieterisch Neuheit und Weiterentwicklung. Man schob nicht nur in den Akkord Durchgangstöne ein, sondern wechselte auch mit den Akkorden selber. So entstand eine kunstvolle Mannigfaltigkeit und damit die harmonische Musik der heutigen Zeit, die internationale Geltung erlangt hat. Daß der Anstoß dazu von Germanen ausgegangen ist, bezeugen mittelalterliche Schriftsteller zur Genüge.

Zweierlei müssen wir also als Erbcharakterzeichen der deutschen Musik feststellen: den Dreiklang und, daraus folgend, die Ordnung kleinerer oder größerer, von einem Dreiklang beherrschter Tongruppen, die unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zu einem ausgedehnteren Tonstücke zusammengefaßt werden. Diese Ausprägung nennt man »Tonalität«. Es ist dasselbe, wie wenn in einem Gemälde die dargestellten Dinge, sie mögen untereinander noch so verschieden sein, doch alle als unter einem bestimmten Augenwinkel zu betrachten gedacht sind.

Nun werden wir erkennen, welche Deutschwidrigkeit das Schlagwort »Atonalität«, d. h. Nicht-Tonalität in sich birgt. Dieses Alpha privativum, das die Tonalität in nichts aufzulösen sucht, ist annähernd das Undeutscheste, was man sich denken kann. Wer sich zu ihr bekennt, sagt sich damit musikalisch von aller nationalen Grundlage los. Streicht man die Tonalität aus der Musikgeschichte – was bleibt dann überhaupt noch übrig? Nichts. Unsere Tonheroen sind dann gewesen, und der Stolz, mit dem wir ihre Namen nennen, wird Albernheit. Ich erlaube mir die bescheidene Anfrage, ob es nicht vielmehr umgekehrt richtiger ist?

Wer diese neueste Tonformierung in ihrer ganzen Kühnheit kennenlernen will, möge sich einmal die »atonale Musiklehre« von Herbert Eimert ansehen. Hier wird ausdrücklich erklärt, daß es bei der atonalen Musik »kein Hören von Harmonien im alten Sinne, sondern nur ein Hören von selbständigen Stimmen« gibt. Das ist ungefähr so, als wenn gleichzeitig ein Dutzend Leute jeder etwas anderes dahersagt. Wenn die alten Komponisten einen 8- oder 16-stimmigen Chor setzten, so waren alle die verschiedenen Stimmen durch den Akkord miteinander innig verbunden und dadurch fähig, unserem Ohre als Mannigfaltigkeit in der Einheit aufgenommen zu werden.

Und weiter heißt es: »Die Struktur des atonalen (144tönigen!) Komplexes beruht auf dem Gesetz einer mechanischen Zwangsläufigkeit.« Das Wort »zwangsläufig« kehrt in den Grundsätzen dieser Lehre immer wieder und zeigt, wohin ihre Fahrt geht: zu jener Unfreiheit, zu jener Zwangsläufigkeit des Hörens, der wir auch auf der Straße durch das Lärmen der Autos und ihrer Hupen zu unserer Qual unterworfen sind.

Bisher hat man immer gemeint, frei sei die Kunst und frei der schaffende Künstler. In der möglichsten Loslösung unseres Geistes vom Zwange der irdischen Umgebung, in der befreienden Erhebung über die Unzulänglichkeiten des menschlichen Daseins sahen wir die Aufgabe der Tonkunst, zu der wir aus der Geistesknechtschaft des Alltags flüchteten. Jetzt soll aber unserem Geiste eine neue erfundene Knechtung auferlegt werden, die Zwangsläufigkeit des Hörens.

Zu gleichem Ziele strebt, nur plumper, die Jazzmusik, über die ein ernstes Wort zu sagen Verschwendung wäre, selbst dann, wenn sie sich – wie jetzt versucht wird – »organisiert«. Wenn man staatlicherseits Lehrstühle errichtet für diese Künste des Ohrenzwanges, verhüllt die Muse trauern ihr Antlitz.