

Gegensätzlichkeit zum Drauffolgenden, nicht in einem bandwurmmäßig aus den andern Stimmen herausgezogenen Cantus firmus, desgleichen nicht in einem thematischen Abdrücken des Choralthemas; vielmehr besteht sie in der stimmungsvollen Andeutung der Konturen des Chorals, wobei selbst die Tonart desselben im Halbdunkel gelassen werden könnte. Die Akkorde des „Ein feste Burg“ würden z. B. durch hinanstürmende Triolenläufe gewiß nicht wirkungslos vorbereitet werden. — Sinngemäßer, als vermittelt wohlfeiler Fugatoansätze würde das „O Haupt voll Blut“ durch ein aufwühlendes Praeludium Org. pleno (etwa in der Art des B-moll-Wohltem. I) die unauszuwendende Idee der Gottversöhnung andeuten. — Nun, wir wollen nicht durch Küchenrezepte dem musikalischen Nachwuchs vorgreifen: der Drachentöter der Zukunft, der auf dem Titelblatt gegenwärtiger Zeitschrift abgebildet ist, — möge er nun Korngold oder wie er wolle heißen, — wird weidlich zu schwitzen haben, bis er mit gordischen Streichen sich durch Gestrüppe und Schlingpflanzen, durch Doktrinen und Mechanismus Weg gebahnt haben wird.

Aus uns alten musikalischen Krüppeln ist nun einmal nichts mehr herauszureformieren, wir spielen schlecht und recht unser Chorälchen; schließlich, wenn das Geleise schon gar zu arg ausgefahren ist, wird der Choral behufs Anregung mal transponiert. Eine geheimnisvolle, fast wie Hallucination aufregende Sache um die Charakteristik der Tonarten, möge sie immerhin auch bloß eine akustische Täuschung sein, der wir uns hingeben, weil wir uns nun einmal unbewußt im verwünschten Bannkreise der großen Tonzauberer befinden. — Nach wie vor werden wir dann Debatten ausfechten über rhythmische und streng syllabische Choräle, pro und contra Zwischenspiele, und dgl. mehr. Wir werden uns schließlich der Zuversicht getrösten, daß wenn die Zeit erfüllt sein wird, auch der Orgel ein Berlioz, ein Wagner erstehen werde, der unsern scholastischen kontrapunktischen Krimskrums, unsern Dissonanz-Schnupftabak abrun werde, der die unendliche, unbegrenzte Melodie, das „neue Lied“ uns Alten auf der Orgel lehren werde.

Wer ist unter uns, der nicht auch einmal in inspirierter Stimmung, in geweihten Momenten wirklich im provisiert hätte? Keine Pythiaentgeisterung, keine schwärmerische S. Cäciliastimmung war es, als da die Töne von selbst quollen, als die Orgel unter den Händen gleichsam erbebte; man fühlte sich gleich dem Steueremann, der sich auf hoher See mühsam ans Steuerrad klammert, indes die herrlichen Wogen das stolze Schiff der Phantasie dahintragen. Das Gewässer kam uns so bekannt vor: war es nicht Johann Sebastian Bach, der es einstens auch befuhr?



Musikkritik.

Von Max Puttmann.

II.

Das alles mußte zunächst gesagt werden, um die Forderung berechtigt erscheinen zu lassen, das Thema „Musikkritik“ nicht immer im negativen Sinne zu behandeln, sondern endlich einmal auch mit positiven Vor-

schlägen zu kommen, wie das Ansehen der Kritik zu heben und unfähige und unlautere Elemente von dem Kritikerberuf fernzuhalten sind.

Die Berufskritiker sollten sich zusammenschließen und zunächst einmal für eine gründliche Vorbereitung für den Kritikerberuf Sorge tragen. Das Bestreben müßte dahingehen, die staatlichen bezw. staatlich konzessionierten Konservatorien zu veranlassen, die Ausbildung von Berufskritikern in ihr Programm aufzunehmen. Zu dem für den gedachten Zweck einzurichtenden ein- oder zweijährigen Kursus dürften in der Regel nur Schüler zugelassen werden, die zum mindesten das Einjährigen-Zeugnis besitzen, über eine der Mittelstufe entsprechende Fertigkeit im Klavierspiel verfügen und einem gründlichen Studium in Harmonielehre und Kontrapunkt obgelegen haben.

Der Lehrplan eines solchen Kursus müßte etwa umfassen:

- 1) Formenlehre (Analyse von musikalischen Werken jeder Art);
- 2) Instrumentenkunde (Klangfarbe, Umfang, Technik der verschiedenen Instrumente);
- 3) Gesanglehre (Tonbildung, Atmung, Aussprache usw.);
- 4) Regie, Kostümkunde (und alles übrige für den Opernkritiker Wissenwerte);
- 5) Literatur Kunst und Geschichte;
- 6) Aesthetik;
- 7) Stilistik;
- 8) Besuche von Konzert- und Opernaufführungen zwecks Uebung in der Beurteilung künstlerischer Leistungen.

Nach erfolgreichem Besuch des Kursus hätte der Schüler sich einer eingehenden Prüfung (Vortrag über ein musikgeschichtliches oder musikwissenschaftliches Thema, kritische Besprechung von musikalischen Werken, Konzert- und Opernaufführungen) zu unterziehen. Besteht der Schüler die Prüfung, so wäre ihm von dem Institut, an dem er seine Studien gemacht hat, oder von einer privaten oder staatlichen Kommission ein Qualifikationszeugnis auszustellen.

Der so für seinen Beruf vorbereitete Musikkritiker würde ohne Zweifel beim Publikum bald ein größeres Ansehen und Vertrauen genießen, als der das Kritikeramt ausübende Laie und Dilettant. Das Publikum würde sich ihm allmählich mehr und mehr zuwenden, und diese würden ihrem mit Unrecht sich angeeigneten Metier um so eher Valet sagen, je weniger man ihnen ferner noch Beachtung schenkte. Laientum und Dilettantismus aus der Musikkritik ganz zu verdrängen, dürfte freilich wohl kaum je gelingen. Es wird nicht angehen, jemand von Rechts wegen daran zu hindern, an öffentlichen Geschmüssen auch öffentlich Kritik zu üben, und kleinere Tageszeitungen, die einen Fachkritiker nicht honorieren können oder wollen, werden sich trotzdem das Recht nicht nehmen lassen, musikalische Leistungen in ihren Spalten zu kritisieren oder doch wenigstens über sie zu — berichten; über sie zu „schreiben“. Aber man wird, wenn der Kritikerberuf nicht mehr so ganz „vogelfrei“ ist, den Kritiker auch nicht mehr in einer so verletzenden Weise behandeln, wie es letzthin Schönberg wieder getan hat, der sich nicht scheut, u. a. die allerdings wohl speziell auf österreichische Verhältnisse gemünzte Behauptung aufzustellen: „Bei uns geht ein Musiker nur dann zu einer Zeitung, wenn er nicht einmal zum Gesangs- oder Klavier-Professor taugt“, und der es bedauert, daß es auch ein paar „Anständige“ gibt: „Hätten Sodom und Go-

morrha die paar Gerechten nicht, vielleicht erbarmte sich ein zürnender Gott und gäbe die Möglichkeit, aus einer Salzwüste eine neue Kultur entstehen zu lassen.“

Die mit der Ausbildung von Fachkritikern voraussichtlich zu erzielende Einschränkung der Laientätigkeit würde der Kunst auch insofern zum Segen gereichen, als wir dann in den Kritiken der Tagespresse gewiß seltener Stilblüten begegneten, die uns an die lustige Karnevalszeit erinnern. Nur ein paar Beispiele: „Die Primgeigen bilden ein in hohem Grade künstlerisches Fundament des Orchesters“; „Bach hält sich immer in klassischen Grenzen“; „Die Musik Händels verfügt wohl an einigen Stellen über eine blendendere Motivgebung, die aber speziell im Oratoriencharakter den Ausschlag nie geben wird“; „Der 13. Psalm von Liszt zeigt hier und da Ansätze zu leidenschaftlichen Entladungen“; „Was vollends die Soli anlangt — in Bruckners F-moll-Messe —, so halten wir sie in der heutigen Zeit für überflüssig, ja in gewissem Sinne für störend zu einem andächtigen Anhören der Musik“; „Wegen Donizetti können wir uns ruhig schlafen legen. Dennoch aber ist er stellenweise recht interessant“; „Man will schließlich auch die Sängerin hören trotz des Komponisten“; „Frl. M. entwickelte neben einer vorzüglichen Figur ein bewegtes Spiel“; „Die Instrumentation war beherrschend“; „Die Dame wußte nicht recht zu fassen, die Phrasierung war eine mangelhafte und die Stimme selbst war besonders im Piano und im Umfang nach oben wie nach unten ziemlich beschränkt“; „Lissts „Les Preludes“ sind eine jener Lisztschen Realisierungen von R. Wagners für die Konzertmusik unserer Tage so unheilvollen Programmidee. Liszt hat noch genügend Esprit, man hört ihm gern zu, man freut sich am äußeren Glanz und sucht keine musikalischen Ideen“; „Das Orchester — in „Carmen“ — war gut, nur hätte ich gerne einige Flöten mehr am Pult gesehen“.

Die Besprechung eines Liederabends mag diese kleine Blütenlese beschließen: „Und wie sang er? Mit einer Stimme, deren Strom, netzende Tränke, in Dich hineinströmte, deren Feuer Dich durchglühte, deren Blitze Dich erhellten. Natürlich, frei, sicher. Ohne süßliches Säuseln, ohne quälendes Schreien, ohne Fehl gegen das Wort, ohne Fehl gegen die Gedanken, ohne Fehl gegen Ton und Takt, ohne Zerstückeln, ohne Verkleben, ohne Ziehen, ohne Manier. Doch wie ungerecht! War's nicht ein Trio, was hier so herrlich zusammenstimmte? Saß nicht auch am zauberreichen Blüthner ein gottbegnadeter Künstler? Spielte nicht Herr X. in unser Herz hinein, was Herr Y. hinein sang? Ging er nicht ganz auf im Sänger, nicht ganz auf in den Saiten? Für soviel Liebe heißen, heißen Dank! Möchten wir Euch bald wiedersehen, erhabene Dreieinigkeit in der Kunst!“ — Sapientia —

Mit der allgemeinen und gründlichen fachlichen Ausbildung allein wird der Kritiker aber nicht auskommen können, wenn wir in ihm den idealen Vertreter seines Faches sehen sollen. Nach Schumann steht der Kritiker dem Künstler, der Rezensent dem Handwerker nahe, und wie vom Künstler, so fordern wir daher auch vom Kritiker, daß er ein reiches Innenleben besitze. Er muß empfänglich sein für alles Schöne, wahrhaft Große und Bedeutende, ganz gleich, ob es ihm in seiner oder in einer andern Kunst oder im täglichen Leben begegnet, und muß sich künstlerischen Genüssen auch mit der kritischen Feder in der Hand ganz hinzugeben vermögen. Niemand trifft gewiß das Richtige, wenn er sagt: „Nur der Mann, dessen Herzenswärme die kritische Verstandestätigkeit nichts anhaben konnte, wird das Rechte

sagen, wird auf Künstler und Publikum wirken, es mitreißen, anregen, willig belehren und zu neuen Taten begeistern können.“ Und damit wären wir zu den Aufgaben des echten Kritikers gekommen.

Erst wenn für die Ausbildung des Kritikers in der vorher angedeuteten Weise Sorge getragen wird, wird auch der Berufskritiker, und um einen solchen kann es sich für uns nur handeln, in der Lage sein, den an ihn zu stellenden künstlerischen Anforderungen zu genügen, zumal, wenn er von Hause aus die, wie für jeden anderen Beruf, so auch für den des Kritikers wünschenswerte Begabung besitzt. Ist er daneben auch noch ein Mann von Charakter, in seinem Urteil unbestechlich und bereit, mit Hintansetzung aller persönlichen Vorteile für sein Urteil einzutreten, so wird er dem Ideal eines Kunstrichters möglichst nahe kommen. Wollte er diesem Ideal aber ganz entsprechen, dann müßte er allerdings, wie Heine treffend bemerkt, „vor allem nicht aus Fleisch, Blut, Knochen und Nerven zusammengesetzt sein“, d. h. er dürfte kein Mensch sein, an dem wir die Persönlichkeit — die freie Willenskraft und die auf eigener Anschauung und Gesinnung basierende Entwicklung und Betätigung der Geisteskräfte und Anlagen am höchsten schätzen.

Das führt uns zu der so viel gepriesenen Objektivität des Kritikers und der so oft erhobenen Forderung, daß der Kritiker nur stets rein objektiv urteilen solle.

Gerade der künstlerisch empfindende Kritiker, begabt mit einem reichen Rezeptionsvermögen, wird bei der Gewinnung und der Abgabe seines Urteils sein eigenes Ich am allerwenigsten auszuschalten vermögen. Das Gesetz gestattet selbst dem Strafrichter eine gewisse Freiheit seiner persönlichen Meinung und Empfindung, indem es für viele Vergehen eine niedrigste und eine höchste Strafe sowie die Zubilligung mildernder Umstände kennt. Um wieviel weniger kann man da von einem Kunstrichter verlangen, daß er bei der Gewinnung und Abgabe seines Urteils jedes subjektive Empfinden ausschließt, wo es sich für ihn um Objekte handelt, die nach den ewig wandelbaren Kunstgesetzen zu beurteilen sind! Wir sind keine Aufnahmeplatten für das Grammophon, sondern denkende und vor allen Dingen auch empfindende und mit Phantasie begabte Wesen, auf die sämtlich eine künstlerische Leistung unmöglich den gleichen Eindruck hervorbringen kann. So verschieden der Vortrag ein und desselben Werkes je nach der künstlerischen Persönlichkeit des Vortragenden sein wird, ebenso verschieden wird auch die Wirkung einer künstlerischen Leistung auf den Kritiker sein, je nachdem dieser mit dem Künstler sich mehr oder weniger innerlich verwandt fühlt. „Jeder gute Kritiker“, sagt auch Hans Rosenhagen, „muß subjektiv und eine Persönlichkeit sein. Seine Tätigkeit verhält sich zu der des objektiven Kritikers wie die Leistung des Malers zu der einer photographischen Kamera. Diese bringt alles mit der gleichen Wichtigkeit, jener das Wesentliche, seinen Eindruck, seine Empfindungen, seine Stimmung. Es muß daher in jedem guten Kritiker ein Stück Künstler stecken.“

Oswald Kühn gesteht in einem, in seinem eigenen Blatte, der „Neuen Musik-Zeitung“, erschienenen geharnischten Artikel über die neue, siebente Auflage von Riemanns Musik-Lexikon selbst dem Lexikographen, wie dem größten Musikgelehrten und „objektivsten“ Kritiker ein Herz zu, macht aber zu gleicher Zeit Riemann einen Vorwurf daraus, daß Riemann jetzt, nach den neuesten

künstlerischen Taten Richard Strauß', diesem gegenüber eine etwas andere Haltung einnimmt, als vor fünf Jahren bei Erscheinen der sechsten Auflage des Lexikons. Kühn spricht also dem Lexikographen, Musikgelehrten und „objektivsten“ Kritiker das Recht zu, „von persönlichem Gefallen oder Mißfallen nicht ganz frei sein“ zu müssen, und tadelt es gleichzeitig, wenn ein Hugo Riemann einem Richard Strauß gegenüber nicht die strengste „Objektivität“ bewahrt und dem „Elektra“-Komponisten durch Dick und Dünn Gefolgschaft leisten will. Wenn man die Auslassungen Kühns liest, so kann man fast zu der Ansicht gelangen, daß Riemann bei seinem Urteil über diesen und jenen Komponisten, besonders bei seinem Urteil über Richard Strauß, weniger die Werke, als vielmehr die Person ihrer Schöpfer im Auge gehabt habe. Ich denke von einem Manne wie Riemann zu hoch, um eine solche Ansicht zu der meinigen zu machen, wie es mir ebenso fern liegt, Oswald Kühn in seiner Meinung über Richard Strauß entgegenzutreten zu wollen, und ich habe den Artikel hier nur angezogen, weil er deutlich zeigt, wohin wir mit dem Postulat der Objektivität leicht geraten können.

„Das Ideal der objektiven Kritik“, sagt Karl Fuchs sehr treffend, „ist ebenso falsch, wie das des objektiven Vortrags“. Will man aber die „Objektivität“ des Kritikers dahin verstanden wissen, daß dieser sein Urteil stets ohne Rücksicht auf eigene Vorteile oder Nachteile und vor allen Dingen ohne Rücksicht auf die Person des Künstlers abzugeben habe, so sind diese an den Kritiker zu stellenden Anforderungen so selbstverständlich, daß es sich wirklich erübrigt, ihn immer und immer wieder an seine „Objektivität“ zu gemahnen.

Aber so selbstverständlich es auch erscheinen mag, daß der Kritiker bei der Gewinnung und der Abgabe seines Urteils die Person des schaffenden oder ausübenden Künstlers ganz ausschaltet, so schwierig ist es auch in vielen Fällen, ja, bei der angewandten Kritik ist es, wie wir noch sehen werden, sogar nicht einmal möglich, und selbst hervorragende Kritiker vermögen sich dem Einfluß der Person des Künstlers nicht immer glücklich zu entziehen. Vor nicht langer Zeit erschien ein vortreffliches Buch eines ebenso bekannten wie vortrefflichen Kritikers, in dem dieser sich u. a. auch über Max Reger wie folgt äußert: „Ich glaube — so paradox es auch klingen mag —, daß die persönliche Bekanntschaft Regers meinem Verhältnis zu dem Komponisten Reger nicht eben förderlich gewesen ist, daß es mir leichter geworden wäre, das Bedeutende an Regers Schöpfungen, das mir keinen Augenblick entgangen ist, auch ganz ungestört und unbefangen zu genießen, wenn ich mit dem Menschen Reger niemals in Berührung gekommen wäre. Es scheint mir, als ob bei Reger zwischen dem Menschen und dem Künstler überhaupt kein enger Zusammenhang bestehe, oder daß doch dieser Zusammenhang bei ihm weniger offen zutage trete, als bei irgend einem anderen Musiker der neueren Zeit . . . Reger ist das extreme Beispiel eines ‚objektiven‘ Musikers, eines solchen, bei dem die Kenntnis des Menschen nicht nur nichts beiträgt zum Verständnis der Werke, sondern eher umgekehrt das, was man vom Menschen weiß, auch den Komponisten verdächtig macht und einen etwa vorhandenen Zweifel an dem Wert und der Bedeutung seines Schaffens eher mehrt als mindert.“

Man mag den gewiß sonderbaren Standpunkt, den hier ein Kritiker dem schaffenden Künstler gegenüber einnimmt, billigen oder nicht, es spricht jedenfalls für die Ehrlichkeit des betreffenden Kritikers, daß er sich

über seine Stellung zu Reger offen ausspricht, statt Begeisterung zu heucheln, wo er sie nicht haben kann, und daß er sein Urteil auch ausführlich zu begründen sucht. (Fortsetzung folgt.)



Der fünfte Musikpädagogische Kongress 9. bis 12. April zu Berlin.

Von Hugo Rasch.

In dem Plenarsitzungssaal des Reichstags mit seinem gedämpften Licht, das den darin Wandelnden (ihrer Meinung nach wenigstens) stets etwas bedeutendes verleiht, herrscht geschäftiges Treiben. Mehr Menschen als sonst wohl für gewöhnlich sind dort zu finden, und mehr Aufmerksamkeit. Beide Geschlechter, etwa zu gleichen Teilen gemischt, füllen die Bänke.

Um 9 Uhr 30 eröffnet der Präsident, Prof. Gustav Kuhlentkampff die erste Sitzung unter Wahrung der üblichen Formen. Herr Stadtschulrat Fischer ist für die Stadt Berlin erschienen in Vertretung des erkrankten Bürgermeisters Dr. Reicke. Herr Prof. Krebs repräsentiert die Königlichen Künste. Delegierte aus In- und Ausland sind zahlreich erschienen.

Nachdem Fräulein Anna Morsch über das Gedeihen des Verbandes und einige interna gesprochen, betritt Herr Redakteur Hans Schaub die Rednertribüne und verleiht dem berechtigten Wunsch nach Besserung der sozialen Stellung der Musiker und vor allem der Musiklehrenden Ausdruck. Er fordert staatliche Prüfungen, Reifezeugnis und Befähigungsnachweis für das Lehramt. Dann folgt die Aufzählung verschiedener Tatsachen, die sehr lustig sein könnten, wären sie nicht so verteuelt ernst. Z. B. die Annonce einer Musikalienhandlung mit dem verlockenden Hinweis, daß der Käufer einer Geige im Werte von 46,50 Mk. gleichzeitig das Anrecht auf 1 Jahr Gratisunterricht erwirbt. Oder der Prospekt einer G. m. b. H., benannt Mozart-Konservatorium, Berlin SO. 46, Waldemarstr. 26, in dem u. a. zur Beteiligung an dem Schülerorchester aufgefordert wird, und zwar folgendermaßen: „In Vorbereitung: Der Ring des Nibelungen. Dasselbe wurde im Januar mit großem Erfolg im Opernhause aufgeführt!“ Wenn ich nicht irre, wurde übrigens dieses herrliche Inserat s. Zt. schon in der deutschen Tonkünstlerzeitung veröffentlicht. (Es scheint mir ein Gebot der Billigkeit und Gerechtigkeit, an dieser Stelle zu erwähnen, daß das in der Uhland-Straße Wilmersdorf belegene und unter Leitung von Herrn Hans Ailbont stehende Mozart-Konservatorium außer dem Namen nichts mit der erwähnten würdigen Anstalt gemein hat.) Referent wendet sich sodann noch gegen die Lustbarkeitssteuer.

Herr Dr. Paul Marsop ergreift darauf als erster das Wort zur Diskussion und empfindet in geist- und gemütvoller Rede mehr pädagogische Schulung auf den Konservatorien und betont, daß diese Anstalten ihre Schüler rein menschlich zu wenig fördern und nicht genügend lebenskampftüchtig und unabhängig machen. Auch er wendet sich gegen die Lustbarkeitssteuer, insofern sie sich außer auf Operetten und ähnlichen Vergnügungen auch auf Gebiete ernster Kunstpflege ausdehnt. Nachdem spricht Fräulein Cornelia van Zanten über Lebensführung und Gesangskunst, über die Verpflichtungen, die der Besitz einer Gottesgabe, einer schönen Stimme mit sich bringt: „Es fehlt dem heutigen Sänger die Stille, die nötig ist, dem Geiste etwas abzuhorchen.“ Mit dem Ausspruch, durch Wissenschaft zur Kunst (damit ist selbstverständlich nur die reproduzierende Kunst gemeint) schließt der Vortrag. Die Rede dieser Dame war eine rhetorische Musterleistung und die warmen, gefühlten, nicht nur erdachten Worte lösten stürmischen Beifall aus. Weiter verbreitet sich Oberstabsarzt Dr. E. Barth über die wissenschaftlichen Grundlagen des sog. Tonansatzes. Die aufgehängten Zeichnungen sollen auch den Anschlagpunkt des Tonstrahles am harten Gaumen dartun und es wird empfohlen, beim Singen den Kehlkopf nach unten zu fixieren. (!!) Zur Diskussion meldet sich ein älterer Herr aus dem Rheinland und verliert