Werk

Titel: Revue der Revueen

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1908

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_007_01_25|LOG_0041

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 1. September 1907. — In einem langen Aufsatz „Über musikalische Formen" tritt Felix Weingartner hauptsächlich den Kunstanschauungen moderner „Programm-Musiker" entgegen. Zunächst wendet er sich gegen die Behauptung, Beethoven habe „in seiner Neunten Symphonie die Form zerbrochen", insbesondere gegen Wagners Ansichten, durch die Hinzuziehung des gesungenen Wortes habe Beethoven selber erkennen lassen, daß er die Symphonie für eine Form hielt, „in der es ferner nichts mehr zu sagen gab", und an die Stelle der Symphonie müsse das Wort-Ton-Drama treten. Die Entwicklung der Instrumental-Musik seit Beethoven beweise die Unrichtigkeit dieser Ansichten. Wagner habe aber, gleich andern „großen Individualitäten, deren Lebensaufgabe sich stark in einer Richtung bewegt", die Leistungen der Anhänger anderer Richtungen nicht zu würdigen vermocht. So habe er Schubert mit keinem Worte erwähnt, Mendelssohn und Schumann „zum mindesten einseitig" beurteilt, und „gegen die beiden großen Meister Berlioz und Brahms", „die jeder in seiner, von der des andern grundverschiedenen Weise bewiesen" hätten, daß „eine Weiterentwicklung der Symphonie nach Beethoven sehr wohl möglich" war, „sich unverhohlen feindlich gestellt". Wagners Kunstschaffen fuße „viel mehr auf Weber und den Romantikern, als auf Beethoven und Goethe". Daß Beethoven im vierten Satz der Neunten Symphonie Singstimmen hinzuzog, dürfe ebensowenig als ein „Zerbrechen der Form" der Symphonie bezeichnet werden, wie z. B. die vor, während und nach Beethovens Zeit übliche Hinzufügung neuer Instrumente zum Orchester, zumal da die Behandlung der Singstimmen in der Neunten Symphonie unverkennbar eine instrumentale sei. Abweichungen von der Regel seien auch bei Beethovens Vorgängern nicht selten; und bei Beethoven hätten sie „nie einen prinzipiellen Charakter". Daher seien diese Neuerungen nur „Erweiterungen", nicht eine „Auflösung" der Form. Merkwürdig sei auch, daß die „allermeisten der nach der Neunten Symphonie geschriebenen Instrumentalsätze Beethovens das übliche formale Bild aufweisen, sogar im allerfreiesten dieser Werke, dem cis-moll Quartett. Wäre dies möglich, und wäre es ferner möglich, daß er eine zehnte Symphonie geplant und zu skizzieren begonnen hätte, wenn ihn auch nur im entferntesten die Ahnung hätte beschleichen können, daß jene Form, in der er die höchsten Kunstwerke geschaffen hatte, gerade infolge dieses Schaffens überlebt sei, daß sie also etwa der Schale einer Frucht vergleichbar sei, die durch das Überquellen des süßen Inhalts gesprengt ist? Gewiß nicht, denn ist der Inhalt einer Frucht so vollsaftig, daß die Schale platzt, so fault die Frucht. Aber nichts Fauliges, nichts Angekränkeltes finden wir in Beethovens Schaffen . . ." Nicht von Beethoven, auch nicht von Wagner sei die Form zerbrochen worden, sondern von denen, welche meinten, daß nicht nur das Musikdrama, sondern „auch die symphonische, die wortlose Musik aus dichterischen Intentionen aufgebaut" werden müsse, und „daß bei einem Tonstück nicht der musikalische, sondern der poetische oder philosophische,

jedenfalls aber der begriffliche Gedanke der primäre sein müsse". — Weingartner beschreibt dann, in welcher Weise Liszt vermutlich eine symphonische Dichtung „Coriolan" gestaltet hätte und vergleicht damit Beethovens Coriolan-Ouvertüre. Beethovens Werk sei rein musikalisch zu genießen; es bedürfe gar keiner Erklärung durch die Lebensgeschichte des Coriolan. Eine Liszt'sche musikalische Schilderung sei aber nur dann verständlich, wenn man von vornherein wisse, welche Vorgänge in ihr geschildert werden sollen. Sie könne „möglicherweise ein volles Kunstwerk werden, wenn sie als Begleitung eines sich auf der Szene tatsächlich abspielenden Vorganges entworfen" werde; aber als selbständiger symphonischer Dichtung müsse ihr „der Charakter der ... Halbheit anhaften, indem sie, selbst schon eine Art Erklärung, doch wieder der Erklärung bedürftig wäre". Trotzdem die jüngeren Programm-Musiker „mit mehr Geschick und mit raffinierteren Mitteln" arbeiteten als Liszt, dessen Werke aber mehr melodische Motive enthielten, „trotz der ungeheuersten Orchester, trotz der ausgesuchtesten Klangmischungen" sei man dem Ziele, „die musikalische Sprache zu solcher Deutlichkeit zu steigern, daß man ihr die durch sie geschilderten Vorgänge unmittelbar abhören könne", nicht einen Schritt näher gekommen. Im Gegenteil: aus dem einfachen Programm Liszts sei ein ganzes „Programmbuch" geworden, das den Hörer über die Bedeutung des „Tongeklingels" aufklären solle. Weingartner sucht dann eingehend zu zeigen, daß man der „Sinfonia domestica" auch das Programm des „Heldenleben" von Richard Strauß unterlegen könnte und umgekehrt. „Solange man es für nötig hält, dem Zuhörer auf irgend eine Art zurechtzulegen, was er hören soll, gesteht man ein, mit der Musik selbst nichts Vollwertiges sagen zu können." Entweder solle man „rein musikalisch bleiben" oder „zu einer wirklichen Vereinigung der Künste im Lied, im Oratorium, oder in der Oper schreiten". „Ein Mittelding gibt es nicht." Richard Wagner habe auch „zur Programm-Musik ein ersichtlich schiefes Gesicht gezogen" und in ihr „wohl einen krankhaften Auswuchs seines eigenen Gesamtkunstwerkes" erkannt; seine Freundschaft zu Liszt habe ihm aber eine „ziemlich gewundene Anerkennung" abgezwungen. Auch Berlioz, den man den Vater der Programm-Musik nenne, sei „viel zu sehr Musiker" gewesen, „um die Form der Symphonie, dem Programm zulieb, abzuändern". Die moderne Programmusik habe die Phantasie nicht befreit, sondern ihr Fesseln angelegt. Zugleich mit dem „formalen" Element habe sie auch „das rhythmische und das tonische Element" aufgelöst und zugleich „das Gefühl für Schönheit" getötet. „Ein Kultus des Häßlichen tritt nicht nur in programmatischen, sondern auch in andern Kompositionen immer unverhohlener zutage. Sehr wenige Komponisten scheuen sich noch, Takt und Tonart besinnungslos durcheinander zu werfen. Die Sucht nach immerwährender Verschärfung der Dissonanzen hat einen solchen Grad angenommen, daß in allerneuesten Kompositionen bereits ein Mißklang den andern aufhebt, gerade die wesentliche und künstlerische Wirkung der Dissonanz also nicht mehr zur Geltung kommt, sondern nur ein auf- und absteigendes Tongeschwirr übrig bleibt, das vom bloßen Geräusch nicht mehr weit entfernt ist." Der Satz: „Der Inhalt schafft die Form" dürfe „nur insoweit gelten, als es sich um den musikalischen, nicht aber um einen von auswärts hergeholten Inhalt handelt". Ein „wirklicher Fortschritt in der Musik" sei „nur auf dem Boden der Form, nicht aber außerhalb dieser" möglich. Wie in der Natur, so hätten sich auch in der Kunst typische Formen entwickelt, die „mit zwingender Notwendigkeit aus dem Werdeprozess der Kunst hervorgegangen" seien, und durch deren Zerstörung „man an das Leben

der Kunst greifen" würde, gleichwie man durch die Zerstörung der Form eines natürlichen Organismus dessen Leben gefährdet. Die Mannigfaltigkeit der Kunstwerke werde durch die Einfachheit der Formen nicht verwischt. „Jeder Baum hat Wurzel, Stamm und Zweige, und doch gleicht keiner dem andern; jeder Mensch hat Kopf, Rumpf und Glieder, und doch ist jeder ein Wesen für sich. So ist auch jedes Kunstwerk verschieden, mag ihre Struktur auch die gleiche sein". Freilich sei es dem Künstler nicht verwehrt, neue Formen zu schaffen, gleichwie die Natur neue Organismen hervorbringt. Aber die Entwicklung der Formen in der Kunst müsse sich „organisch, nicht willkürlich vollziehen". An einigen Beispielen aus den Werken Beethovens, Schumanns, Brahms' und Berlioz' zeigt Weingartner, wie „neue Formen aus Erweiterungen, vielleicht auch aus Zusammenfassung der alten sich allmählich bilden" können. Der Satz: „Dem Genie dürfen keine Grenzen gezogen werden" sei „an und für sich nicht unrichtig"; es gehöre aber „zu den Eigenschaften des Genies, daß es sich selbst Grenzen zieht, jene nämlich, die im Wesen seiner Kunst liegen".

AUGSBURGER ABENDZEITUNG (Beilage: Der Sammler) vom 17. September 1907. — In einem ausführlichen Bericht über „Das Ergebnis der Münchner Festaufführungen" sagt Paul Marsop: „Mit dem Engagement der Isadora Duncan oder gar mit der Angliederung ihrer ‚Tanzschule' an unsere Hofbühne würde man sich nur Verlegenheiten bereiten. Gerade in Bayreuth hat die smarte, reklamegewandte Miß gezeigt, daß sie nur an der Oberfläche des Kunstwerkes tastend hinstreift, daß sie Wagner nicht versteht, daß sie, mit einem Worte, unmusikalisch ist. Überdies: wer ‚Beethoven tanzt', ist eo ipso unmusikalisch, also zur Reform des Tanzes ganz unfähig. Und das Verpflanzen der halbwüchsigen Dämchen der Grunewald-Tanzschule auf den heißen Theaterboden würde vollends zu — Unzuträglichkeiten führen, die ich hier eben nur andeuten kann."

LEIPZIGER ZEITUNG vom 5. September 1907. — Der Aufsatz „Edvard Grieg †" von Arthur Smolian enthält eine interessante Charakteristik der Grieg'schen Kunst.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 5. Oktober 1907. — Hermann Gura bespricht Herman Zumpe's beinahe vollendete Oper „Sawitri". „Mit Sawitri ist Zumpe unbedingt in die Reihe der bedeutendsten Opernkomponisten aufzunehmen." „Er arbeitete mit geradezu verzehrender Leidenschaft an dem Werke, das er ‚seine Erlösung', sein ‚Lebenswerk' nannte." „Die Oper ist von Zumpe vollständig fertig komponiert, zwei Drittel davon sind auch von ihm selbst instrumentiert." „Bei der Instrumentation ereilte ihn der Tod." Hermann Gura beschreibt auch die Entstehung des Werkes, dessen Text Graf Sporck verfaßte, und erzählt die Handlung des Dramas.

DIE ZEIT (Wien) vom 19. September 1907. — Wilhelm Bopp will in einem Aufsatz über „Klassische und moderne Musik" zeigen, daß es nicht „so arg steht ... um die heutige musikalische Kunst", „wie die heute wieder einmal Mißvergnügten es darstellen." Er weist darauf hin, daß aus den Werken Bachs, Händels, Haydns, Mozarts und Beethovens noch manche bisher fast unbekannt gebliebene Schätze zu heben sind, und spricht dann einige Ansichten über Schubert, Mendelssohn, dessen Werke zu studieren er „vor allem der musikalischen Jugend" empfiehlt, Schumann, den er für „keine der Jugend so leicht zu gewährende Kost" hält, Berlioz, Chopin, Wagner, Brahms, Goetz, Cornelius, Strauß, Bruckner, Wolf, Mahler, Reger, Pfitzner, Weingartner, d'Albert und Scheinpflug aus.

Magnus Schwantje