Werk

Titel: Musikalisches Schrifttum

Ort: Berlin

Jahr: 1939

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_031|LOG_0021

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

junkturware! Wir wehren uns jetzt mit aller Macht gegen die musikalische Bilderstürmerei, die das alte ererbte, mit deutscher Tiefe gesättigte Liedgut ausrotten will und ein erbärmliches Götzenbild aufrichtet, das von einer gänzlich mißverstandenen Weltanschauung zeugt, von Kulturfanatikern auf dem Markt angepriesen wird, unser Volk verwirrt und uns im Auslande lächerlich macht.

Wir haben Zeit auf das Neue zu warten. Hier, wo es um unser Heiligstes geht, wollen wir die allerschärfsten Maßstäbe ansetzen und Halbheiten auf keinen Fall dulden.

Zu 1.: Der Herausgeber hat zunächst alten Liedern neue Texte unterlegt, ein Gebrauch, der sich nur rechtfertigen läßt, wenn ein guter Text zur Verfügung steht und die Haltung der Weise und der Sprache auf einem gleichen Stilgesetz stehen. Die Musikgeschichte gibt Musterbeispiele! Aber man singe z. B. „Das neue Licht zu zünden soll unser Amt nun sein, daß sich die Herzen finden beim Sonnwendflammenschein" auf die Weise des alten Liedes „Der Winter ist vergangen", um den Unsinn zu spüren. Dann hat man einen guten Text von B. von Schirach schlecht vertont und viele neue schlechte Texte ebenso flach in Ton gebracht. Man versuche doch einmal „Sonnenruf aus Nebelnacht, kündet mit Verheißungsmacht: Freude aller Erden" mit unseren Bauern zu singen! Es wird ein bärenhaftes Gelächter gegen dieses Verstandesgestammel aufstehen. Zwei Volkslieder — neuerdings in jeder Julausgabe angeführt — haben sich, obwohl sie nichts mit der Julzeit zu tun haben, notwendigerweise dahinein verirren müssen. Unmöglich ist die „Lichtbaumweihe" von Hermann Wirth — als Lied, als Dichtung hat sie ihren Wert. Text und Weise wollen aber gar nicht zueinander passen. Unhaltbar sind die Angaben über die Herkunft des Liedes. Der Schluß dieser Ausgabe ist eine Verhöhnung Bachs. Zu einem hohlen Gedicht zieht man einen Rokokomarsch aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach heran. So wird beides kitschig.

Zu 2.: Auch die kleine Musik Kurt Brüggemanns kann nicht recht befriedigen, wenn auch hier keine solchen Entgleisungen wie in der ersten Ausgabe vorkommen. Brüggemanns Textauswahl ist zu unterschiedlich, sie läßt sich zu keiner Einheit zusammenformen, auch wenn es beteuert wird, „daß sich der Beitrag zu einer Kantatenform verdichtet". Wo ist die Einheit zwischen dem Hollenlied, von Greif ja ganz anders gemeint, und dem wirklich schönen Sonnenwendtext von Claudius? Abgesehen davon, daß beide Weisen nicht befriedigen und von beiden Gedichten schon gute Vertonungen vorliegen. Einzig der „Sunnwendmann" ist geglückt. Aber in diesem Rahmen ist er auch falsch am Platze.

Die andere Musik ist zu problematisch und kann nicht erwärmen.

Walther Pudelko.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Arnold Schering: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1936. 206 Seiten, 16 Tafeln.

In einem starken Band mit vielen Notenbeispielen und sechzehn wertvollen, zum Teil noch unbekannten Bildbeigaben schildert Schering auf Grund eines sehr ausführlichen Quellenstudiums die Umstände von Bachs Leipziger Kirchenmusik. Alles, was die Forschung über den Musikdienst des Thomaskantors bereits geleistet hatte, wird erneut geprüft und ergänzt, um ein den historischen Tatsachen bis in alle greifbaren Einzelheiten getreues Bild zu erhalten. Es werden behandelt: Das Aufführungsmaterial nach Gattung und Notenbestand, Ordnung, Ausbildung und Aufgaben der Kantorei, Örtlichkeiten ihrer Tätigkeit, Bestand des Instrumentalkörpers und seine Verwendung.

Die Beschäftigung mit der letzten Materie veranlaßt Schering, den Gebrauch der Tasteninstrumente — Orgel, Cembalo und Positiv — zu studieren, um die Ausführung des Akkompagnements klarzustellen. Diese Bemühung hat u. a. als Ergebnis, daß Bach seine Kirchenmusik mit der Orgel und ohne das Cembalo begleiten ließ. Darauf begründet er die Forderung, die er auf dem letzten Leipziger Bach-Fest an die heutige Bach-Pflege richtete, das Cembalo aus der Kirche zu entfernen. Schering zeigt, daß es Bach

nach dem Zustand der ihm verfügbaren Cembali und den Platzverhältnissen der Musikemporen zu urteilen unmöglich war, das Cembalo einzusetzen. Es könne ihm übrigens auch gar nicht daran gelegen gewesen sein, da die Verwendung des Cembalos in der Kirche „gegen den deutschen Kirchenbrauch" gewesen sei, der „mit dem Klange des Cembalos die Vorstellung weltlicher Musikpflege" verbunden habe.

Diese Feststellung scheint im Falle des Leipziger Bach zu stimmen. Wenn man indessen Heinrich Schütz für die Auferstehungshistorie u. a. auch die Benutzung eines „Instruments", was in seinem Zusammenhang unzweifelhaft Cembalo bedeutet, empfehlen sieht, so erhebt sich die Frage, ob sich nicht bei ausgedehnterer alldeutscher Forschung weitere Beispiele finden werden, die Scherings Behauptung vom „deutschen Kirchenbrauch" erschüttern könnten.

Die heutige Bach-Pflege wird sich der Forderung Scherings auch keineswegs beugen, nachdem ihr seit dreißig Jahren mit dem Cembalo eine so große Bereicherung geschenkt worden ist. Schering gibt nicht allein den Beweis, daß Bach technisch keine Möglichkeit hatte, das Cembalo in der Kirche zu benutzen, er folgert auch Bachs ästhetische Abneigung gegen dasselbe als ein unkirchliches Instrument, nachdem er nachgewiesen hat, daß es nur bei weltlicher Musik und in der Kirche nur zu Übungszwecken verwendet wurde. Wir möchten G. Ramin als Gegner dieser Auffassung (Musik und Kirche, VIII. Jg., Heft 5) sehr unterstützen. Schering bekennt, daß ihm der „spitze, klimperige Klang" des Cembalos gegen das „natürliche Empfinden" ginge und spricht anderswo (S. 81) von dem „zähen, dicken Klang" der Bach-Orgel. So wenig wir Schering diese Charakteristik barocker Klangwerkzeuge nachzuempfinden vermögen, können wir uns seine Deutung zu eigen machen, Bach habe die Orgel als „heilig", das Cembalo als „weltlich" empfunden.

Sehr aufschlußreich sind indessen die Ausführungen über das Violoncell als akkordisches Begleitinstrument für die Rezitative, nebst interessanten Belegen aus alten Celloschulen.

Die Behandlung des gesamten Aufführungsapparates der Matthäuspassion gibt, nachdem genaue Skizzen der Räumlichkeiten beigebracht sind, eine Vorstellung von den zeitgemäßen Möglichkeiten.

Das abschließende Kapitel bringt Sänger und Dirigenten besonders angehende, sehr beherzigenswerte Bemerkungen über Vortrag, Zeitmaß und Dynamik von Bachs Werken. In welchem Sinne jene und das ganze für die Bach-Forschung so wichtige Buch gemeint ist, vernehmen wir aus Scherings eigenen Worten folgendermaßen: „Wir sind zu einer Bach-Auffassung erzogen worden, die keine Zugeständnisse an den persönlichen Geschmack einzelner mehr kennt, sondern sich mit letzter Hingabe einer — richtig verstandenen — Objektivität befleißigt. Noch vor hundert Jahren hieß es: wollt Ihr, daß wir Bach schätzen lernen, so bringt ihn uns in faßlicher, eingänglicher Weise näher, denn wir sind modern fühlende Menschen und keine Perückenträger mehr. Heute ist es umgekehrt: Was soll uns ein zeitgemäß zugestutzter Bach? Wir wollen nicht zwanzigstes Jahrhundert hören, sondern das große, mächtige Zeitalter des Barock. Wir wollen uns in dieser Musik nicht selbst genießen, sondern der ungeheuren Kräfte teilhaftig werden, die in ihr schlummern, damit sie in uns übergehen und unser Besitz werden. Bach ist ein Zuchtmeister geworden, eine Persönlichkeit, die auf allen Linien fordert und heischt. Wer ihn als solchen nicht verträgt, mag sich abwenden und zu Gefälligerem zurückkehren."

Walter Haacke.

Richard Eichenauer: Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1938. 80 Seiten.

In seinem Werk „Musik und Rasse", das seit wenigen Monaten in einer zweiten, verbesserten und wesentlich erweiterten Auflage vorliegt, hat sich Eichenauer schon mehrmals mit dem Polyphonieproblem beschäftigt. Ihm ist bekannt, daß der statistische Befund allein, in welchem Umfange das polyphone Prinzip bei einer Rasse Geltung gewinnt, noch keine sicheren Aussagen über den Sinnzusammenhang polyphoner Gebilde mit rassischen Ausdruckskreisen gestattet. („Musik und Rasse" S. 21.) Ebenso ist es sicherlich auch Eichenauers Verdienst, die Gefahren einer vorzeitigen Verkettung rassischer Substanzen mit umfänglichen Stilbegriffen (etwa: „gotisch"), die auf eine andere methodische Grundlage gestellt sind, gekennzeichnet und zurückgedrängt zu haben. Einzig seine positive Wertschätzung von Victor Lederers allzu großzügigen Nachweisen keltischer Ursprünge in der Mehrstimmigkeit und Ehrenfried Muthesius' mystisch-versponnener Begriffswelt (ebendort S. 136f., 89, auch S. 142) verdient Einschränkungen. Seine Darstellung der Gefühlsgehalte polyphoner Musik, die sich zeitlich mit Alfred Lorenz' Wellenlehre leicht umgrenzen läßt, gelingt vortrefflich; sein Vergleich mit dem nordischen „Leistungstypus" Ludwig Ferdinand Clauß' mußte überzeugen.

So ist ein Buch, das ausschließlich jenem Kernstück nordischen Musikbewußtseins, der Poly-

phonie, gewidmet ist, gerade von der Hand dieses Verfassers willkommen. „Der Jugend des Dritten Reiches" schenkt Eichenauer dieses Werk, dessen klare, einfache Sprache jeder verstehen kann, der sich über die Grunderscheinungen germanischer Polyphonie unterrichten will und nach Anregungen zum selbständigen Weiterdenken sucht.

Eichenauer nimmt von der „Formel" Ausgang, daß im Süden „fessellos strömender Ausdruck menschlicher Leidenschaft", im Norden aber „gebändigter Ausdruck" das künstlerische Gesamtbild beherrsche. — „Leidenschaft" ist zwar eine psychologisch höchst vieldeutige Temperamentsform, die nur recht wenig über eine besondere Eigenart künstlerischer Willenstätigkeit aussagt (vgl. auch das S. 76 angeführte Zitat aus einem Werk von Müller-Freienfels). Aber dann müßte auch Eichenauers Definition polyphonen und homophonen Tongeschehens Zweifeln ausgesetzt werden, denn eine vollgültige Bestimmung polyphoner und homophoner Bildungen bis hinauf ins höchstzusammengesetzte Kunstwerk, eingerechnet alle zeitlichen und personalen Eigenprägungen und Kreuzungen einzelner Formelemente — müßte auf ganz anderem Raum angelegt sein und ganz besonders auch eine umfassende Kritik des Polyphoniebegriffs im musikwissenschaftlichen Schrifttum (die „linearen" Satzstrukturen des Juden Ernst Kurth!) zur Voraussetzung haben. Doch das lag nicht in Eichenauers Aufgabe (s. a. seine bewußte Einschränkung der Quellen S. 20). Er führt vielmehr Hauptbelege vor Augen, ohne systematisch den Gesamtbestand zu sichten, und trägt damit Wesentliches zur Klärung der Frage bei.

Mit Gewinn liest sich die Darstellung der Lurenpolyphonie. Fruchtbar ist der Hinweis, daß der Unterschied weltlicher und geistlicher Polyphonie nur an untergeordneten Gefühlswerten erkennbar wird und tatsächlich in dem gesamten Fragenkomplex kaum eine Rolle spielt (S. 39, 63 usw.). Die Musik läßt sich eben nicht an bestimmte religiöse Vorstellungen und Inhalte ketten, sie hat zu allen Zeiten ihre „Ausdrucksuniversalität" bewahrt.

Eichenauer erkennt das Wesen nordischer Polyphonie im „Herauswachsen des Vielfältigen aus dem Einen" und in dem „Gesetzhaften". Alles treffliche Beobachtungen. Nicht günstig erscheint jedoch seine Ausweitung dieser Sinnbegriffe zu einem „tönenden Willen an sich" (S. 56) oder einem „Ausdruck von Weltgefühlen" (S. 46). Denn dadurch werden die genannten seelischen Wirkungen musikalischer Polyphonie ihrer realen Existenz beraubt und in eine höhere Seinsform (man denke nur an Schopenhauers Ideologien!) überführt, die eine klare Verständigung nur erschwert.

Demgegenüber muß gerade Eichenauers deutliche Sprache gegenüber der Dogmatik eng konfessioneller Urteile (S. 64) reinigend wirken und dürfte manche Umdeutung nordischen Kunstempfindens in christliche Demutsstimmung zurückweisen.

Am Schluß setzt sich Eichenauer für die völlige Neuschaffung einzelner Texte Händelscher Oratorien ein (S. 68 f.). Seine persönliche Entschlußkraft, Konsequenz und Energie, mit der er dieser Frage zu Leibe rückt und es nicht bei allgemeinen Vorschlägen bewenden läßt, zwingt Bewunderung ab. Doch ist das Problem der Neutextierung mit seinem Hinweis auf die Verbreitung des sogenannten Parodieverfahrens im 18. Jahrhundert (S. 68 f.) historisch keineswegs gelöst. Denn die Einführung eines anderen Textes war bei Händel keine beliebige, zufällige, sondern eine schöpferische Maßnahme, die geistesgeschichtlich fest verankert ist und aus der grundsätzlich kein anderer die Berechtigung für ähnliche Eingriffe herleiten kann. Die Parodie setzt eine bestimmte künstlerische Gestaltungsabsicht, nämlich Zuordnung ursprünglich fremder Sinnbezirke, voraus, über die nur der Schaffende selbst verfügen kann. Sind wirklich nicht andere Wege gangbar, die störende Wirkung jüdischer Namen (die man für sich unbedenklich auswechseln könnte) auszuschalten?

Eichenauers Werk besitzt — ungeachtet dieser Teilfragen — Bekenntniskraft. Es spricht eindringlich zur Jugend und läßt ihr die großen Schätze deutscher Vergangenheit aufleuchten. Eichenauer wird hier zum berufenen Erzieher zur Achtung, Pflege und zum Verständnis unseres Volkstums, zum Glauben an ein starkes, gesundes künstlerisches Menschentum. Die knappe Schreibform ist vorbildlich. Wir empfehlen das Buch mit Nachdruck.

Wolfgang Boetticher.

Werner Neumann: Joh. Seb. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. Schriftenreihe des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, 1938. 110 Seiten.

Die an der Leipziger Universität vorgelegte Dissertation erschließt den Stoff im einleitenden Abschnitt mit einer Darstellung und Kritik des neuen Bach-Verständnisses. In Spittas Werk floß spätromantisches Geistesgut, die „Stimmung" des Tonwerkes einzufangen mit sachlicher Werkerschließung zusammen, Untersuchungen der einzelnen Lebensumstände, Würdigung der Aufführungspraxis sind in neuerer Zeit neben ästhetisch-stilistische Betrachtungen getreten. Während das Gelände des Instrumentalfugenwerkes des großen Meisters ziemlich erschlossen vorliegt, hat sich die

Bach-Forschung der Chorfuge relativ selten zugewandt. Es muß daher begrüßt werden, wenn Neumann in diesen Bereich einzudringen sucht. Unabhängig von ihm ist auch aus Bern eine systematische Untersuchung des gleichen Gegenstandes (Eugen Thile, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft VIII) hervorgegangen, die allerdings in ihren ästhetischen Grundlagen und Folgerungen zu einer Auseinandersetzung herausfordern muß. Rühmenswert ist Neumanns Zurückhaltung in der Anwendung allgemeiner Entwicklungsideen, die zwar anschauliche Deutungsmöglichkeiten einer Entfaltung des Personalstils ergeben, aber sachlich der Materialgrundlage und den Tatbeständen ungenügend Rechnung tragen. Wenn Neumann diesen Standort als „phänomenologisch" bezeichnet, so strebt er deutlich aus dem Rahmen dessen heraus, was bisher unter diesem stark entwerteten Begriff einer anatomischen Formzergliederung verstanden wurde.

Die Chorfuge ist von den Mühlhäuser Kantaten an bis in die späte Leipziger Zeit hinein zu verfolgen. Die Abgrenzung nach der Seite freier Imitationsformen war durch strenge Beachtung des sogenannten Prinzips der Quintbeantwortung gegeben, Schwierigkeiten mußten die gleitenden Übergänge zu den kanonischen Formen bereiten. Die Choralfugen durften mit Recht wegen ihres besonderen Themengutes zurückgestellt werden.

Neumann kennzeichnet die Reihenfolge der Themeneinsätze und Varianten schematisch mit Ziffern, die Gegenstimme mit Buchstaben nach dem Partiturbilde und führt damit anschaulich die höchst mannigfaltige Behandlung des Fugenprinzips durch Bach überzeugend auf einige wenige Grundformen zurück. Große Bedeutung gewinnt das „Permutationsprinzip", d. h. alle Steigerungen, Stimmanordnungen erscheinen der kreisenden Bewegung untertan, es findet sich ziemlich gleichmäßig auf das Gesamtwerk zerstreut vor. Die architektonische Einheit ist aufs höchste gedrängt und einer strengen Ökonomie untergeordnet. — Eine andere Bauform ist das „Kombinationsverfahren", dieses nimmt nicht auf eine Themeneinheit bezug, sondern reiht freie Durchführungen aneinander. Neben „Experimentierformen" gewinnt endlich die „lineare Durchgestaltung" Bedeutung.

Das Problem der Textbehandlung Bachs nimmt Neumann nur vom Formbestand aus in Angriff. Zweifellos ist ein Vergleich des großformalen Aufbaus der literarischen Grundlage mit der Fugenschöpfung aufschlußreich, namentlich im Hinblick auf die Dreigliedrigkeit oder den quadratischen Strophenbau; Inkongruenz von Text und Musik würde Sinnzerreißung und schlechte Deklamation zur Folge gehabt haben. So ergiebig also dieses Feld zur Kenntnis der Kompositionstechnik ist, muß doch Neumanns völlige Ausschaltung des textinhaltlichen Problems, das uns durch die Untersuchungen Arnold Scherings und Zieblers bei Bach längst in die Nähe gerückt ist, als Mangel empfunden werden. Denn selbst in der Textvorlage herrscht doch zwischen äußerem Formverlauf und Sinngehalt einzelner Worte nicht nur eine beiläufige Verkettung. Neumann ist auch dem rhetorischen Problem ausgewichen (S. 100 ff.), das doch erst in Bachs Melodiegestaltung die Verteilung der Sinnakzente erhellt, aus Gründen, die beim Vergleich mit der zeitgenössischen Ästhetik (Scheibe, Mattheson) durchaus nicht einzusehen sind. So bleibt auch Neumanns Kritik der hermeneutischen Methode (S. 5 f.), sieht man von berechtigten Zweifeln gegenüber subjektiven Deutungsmaßnahmen ab, im ganzen unbefriedigend. Ungeschmälert bleibt die Leistung, die Chorfuge in ihren Baueinheiten als Zeugnis genialer Raumgestaltung Bachs dem forschenden Blick erschlossen zu haben. Die Übersichtlichkeit der Darstellung, die lebensvolle Schilderung, die Reichhaltigkeit der Einzelerkenntnisse zwingen Achtung ab. — Dreißig Notentafeln im Anhang sind ein vorzügliches Anschauungsmaterial.

Wolfgang Boetticher.

Wilhelm Heinitz: Neue Wege der Volksmusikforschung. Mit einer wissenschaftlichen Einführung in die Homogenitätslehre und die physiologische Resonanz. 120 Seiten. Mit 3 Bildtafeln und 50 Notenbeispielen. Carl Haller-Verlag, Hamburg.

Der Haupttitel der Schrift deckt nur deren letztes Viertel, in welchem volkstümliche Weisen europäischer Völker, größtenteils den Darbietungen des Hamburger Weltkongresses für Freizeitgestaltung (1936) entnommen, unter Anführung von Notenbeispielen nach den Methoden der „Homogenitätslehre" auf „physiologische Resonanz" und damit auf ihren „biologischen Stil" hin beurteilt werden.

Das eigentliche Thema der Schrift ist aber die ihre ersten drei Viertel ausfüllende „wissenschaftliche Einführung" in die vom Verfasser vertretene „Lehre von der organischen Gestaltung und Nachgestaltung der Musik" und ihre Untersuchungspraxis. Die Lehre geht — in Anlehnung an Sieversche und Rutzsche Gedankengänge über den Zusammenhang von sprachlichen und andern Auffassungs- und Gestaltungserlebnissen mit Körperhaltung und Körperbewegung — von der gewiß naheliegenden Voraussetzung aus, daß musika-

lische Schöpfungen im allgemeinen von dem körperlich-seelischen Gesamtorganismus ihrer Schöpfer bedingt sind, daß sie deshalb auch irgendwie auf deren in Haltung, Gang, Tanz und Gebaren sich bekundenden Bewegungshabitus abgestimmt sein müssen und vermutlich am ehesten dort die vom Urheber gewünschte Wiedergabe und Aufnahme finden können, wo Spieler und Hörer ähnlich organisiert sind. Der Weg aber, der von dieser plausiblen Grundvoraussetzung über das Medium armschwingender und kniebeugender „besonders musikalisch und motorisch Begabter" zur Feststellung von „Homogenität" und „Inhomogenität" und sogar zur sicheren Ergänzung und Berichtigung unvollkommener Notenüberlieferungen führen soll, wird in seiner Schwierigkeit und Verfänglichkeit vom Verfasser gewaltig unterschätzt. Soll ein Vorstoß nach dieser Richtung Anspruch auf wissenschaftlichen Wert haben, so muß er gemäß den Grundsätzen der experimentellen Psychologie und ihren für verwandte Forschungsgebiete längst ausgebildeten und bereitgestellten Methoden unternommen werden, und da wäre es eine erste und selbstverständliche Forderung, daß die vermuteten Zuordnungen von Musik und Bewegungshabitus an eindeutigen und nachprüfbaren Beispielen — am besten wohl dem gegenwärtigen Musikschaffen entnommen — gesichert festgestellt würden; und eine zweite, daß die begabten Medien, ähnlich wie es bei der Prüfung „parapsychischer" Phänomene geschieht, genau auf ihre Leistungsfähigkeit geprüft und kontrolliert werden. Die „wissenschaftliche Einführung" zeigt zu solchen methodischen Sicherungen keinerlei Ansatz. Sie unterläßt es sogar, was bei der Subtilität und Neuheit der behandelten Dinge unbedingtes Erfordernis gewesen wäre, die vom Verfasser als brauchbar angesehenen Erfahrungsbefunde klar formuliert und belegt an den Anfang zu stellen und daraus die „Lehre" zu entwickeln. Ihr Vortrag ist deduktiv-dogmatisch, behauptet in den ersten Axiomen schon mehr als jemals erweislich sein wird, beläd sich mit vielen überflüssigen und verdunkelnden Fremdwörtern und unterläßt nicht, sich dem Zuge der Zeit folgend im „kosmischen" zu verankern. Mit dem Vorliegenden ist vielleicht der Weg zu einer Glaubensgemeinde, nicht aber der zur Begründung einer neuen Wissenschaft beschritten.

Heinrich Scholz.

Hans Pfitzner: Meine Beziehungen zu Max Bruch. Verlag Albert Langen/Georg Müller, München, 1938. 100 Seiten.

Wenn Hans Pfitzner ein neues Buch veröffentlicht, kann es des Interesses der gesamten Musikwelt von vornherein sicher sein. Die vorliegende Schrift ist im wesentlichen eine Sammlung der persönlichen Erinnerungen Pfitzners an den Komponisten Max Bruch, in die eine Reihe von Originalbriefen Bruchs eingeflochten sind, die Pfitzners Aufführungen von dessen Oper „Die Loreley" betreffen. Man erfährt aufschlußreiche Einzelheiten aus der Entwicklungszeit Pfitzners, und man kann verfolgen, mit welchem Fanatismus er sich für eine Sache einsetzt, die er als fördernswert erkannt hat. Max Bruchs Oper „Die Loreley" gilt Pfitzner als eins der großen Meisterwerke der deutschen romantischen Oper. In dem begreiflichen Streben nach Vollständigkeit teilt er allerdings auch manches Belanglose mit, das lediglich persönlichen Erinnerungswert besitzen dürfte. Man wird dem Meister auch eine Reihe von Äußerungen zugute halten, die mehr einer vermeintlichen Unterschätzung seiner Persönlichkeit entspringen. Merkwürdig ist allerdings, daß Pfitzner als der Vorkämpfer Robert Schumanns dessen Stellungnahme zu Mendelssohn völlig verzeichnet. Bei aller gegenseitigen Achtung, die Schumann und Mendelssohn sich bezeugten, muß festgehalten werden, daß nicht nur Mendelssohn zu Schumann einen Abstand hatte, sondern auch Schumann keineswegs zu Mendelssohn „wie zu etwas Höherem aufsah". Auch der Vergleich Mendelssohns mit Mozart durch Schumann dürfte im einzelnen noch zu überprüfen sein. Namentlich ist in das Persönlichkeitsbild des reifen Schumann nicht jene abgöttische Liebe des Mendelssohnschen Formensinns, wie sie oft immer wieder zu lesen ist, einzufügen.

Selbstverständlich finden sich zwischen den an den Tag gebundenen Mitteilungen über die von Pfitzner veranlaßte Neuaufführung von Bruchs Loreley im Jahre 1916 immer wieder Äußerungen zu allgemeinen Fragen der Musik, die bleibenden Wert für uns haben. Die Veröffentlichung besitzt ihre Bedeutung als ein Beitrag zum Bild der Persönlichkeit Hans Pfitzners.

Herbert Gerigk.

Die Kraft unseres Volkes liegt in seiner Gesundheit

WERDE MITGLIED DER NSV