

1931: 1886.

11	48
	52

I.

Nicht vorbei! Es muss erst frommen.
Grosses in dem Lebensring
wird nur zur Entwicklung kommen,
wenn es uns vorüberging.

(Goethe.)

Zum Jahre 1893.

Brünnhilde.

Trauernder Minne
tiefstes Mitleid
schloss die Thore mir auf:
Wer über Alles
achtet das Leben,
wende sein Auge von mir!
Wer aus Mitleid
der Scheidenden nachblickt,
dem dämmert von fern
die Erlösung, die ich erlangt.
So scheid' ich
grüssend, Welt, von dir!

Richard Wagner.

(Aus den Entwürfen zu Brünnhildens letzten Worten.)



XXXVII-433

Ueber musikalische Erziehung.

Ein Vortrag mit besonderem Hinblick auf die neuere (sogenannte neudeutsche) Musikentwicklung.

Von Arthur Seidl.

Das Thema „Musikalische Erziehung“, über welches sich nachstehender „Vortrag“ verbreiten soll, ist durchaus nicht mehr neu. Die Zahl seiner Bearbeitungen ist Legion, und so viele ich selbst davon auch schon eingesehen habe (ich kenne deren allein an fünfzig!): Demjenigen, der solchen Stoff in dem knappen Rahmen eines Vortrags nicht nur zu bewältigen, sondern auch durchaus neu und selbständig zu gestalten versuchte, würde aus diesem Umstande allein schon eine kaum zu überwindende Schwierigkeit erwachsen. Es kann daher auch nicht meine Absicht sein, die Leser hier mit einem Referat etwa, oder gar mit einer kritischen Auseinandersetzung über diese pädagogische Litteratur im Einzelnen zu behelligen; es kann dies schon deshalb nicht in meiner Absicht gelegen sein, weil ich selbst nichts weniger und nichts mehr im Schilde führe, als zu den bereits vorhandenen noch ein neues Problem aufzuzeigen, die alte Schwierigkeit durch eine neue zu vermehren und zu den aus jener Litteratur schon vorliegenden Lösungsversuchen womöglich noch einen anderen, bisher unbeachtet gelassenen hinzuzufügen. Gleichzeitig freilich sehe ich mich auch veranlasst, im Hinblick auf gewisse Erwartungen und Hoffnungen, welche die allgemeinere Fassung meines Themas da und dort allenfalls wohl geweckt haben könnte, hier gleich zu allem Anfang festzustellen, dass mein Vortrag nicht so sehr mit der „musikalischen Erziehung“ unserer Dilettanten in Haus und Schule, als vielmehr mit dem Problem der Musiker-Bildung und der Musiker-Erziehung vornehmlich sich befassen wird; ausdrücklich möchte ich schon an dieser Stelle bemerken, dass ich die musikalische Erziehungsfrage in ihrem Kerne als eine Musikschul-, zu allernächst aber als Konservatoriums-Frage, auffasse. Nur scheinbar mag dies dem Leser den Eindruck erwecken, dass mein Vortrag eigentlich nicht halten werde, was das Thema ursprünglich versprochen. Eine nähere Betrachtung soll aber sofort die Rechtfertigung bringen und alsbald zeigen, dass es sich, statt um eine Verengung unseres Gebietes, vielmehr nur um die weitere und logisch richtigere Fassung des Themas handeln kann: wenn wir uns nämlich nur erst einmal ernstlich klar machen, dass jene Anstalten vorzüglich das entsprechende Material an Musiklehrern uns zu liefern haben, die dann ihrerseits im weitesten Kreise und Umfange wieder auf die Dilettanten einzuwirken vermögen. „Nicht unsere Dilettanten selbst hat die Musikschule zu unterrichten, sondern die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrags derart auszubilden, dass ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wiederum ein Quell der edelsten Bildung des Geschmacks für Musik im Publikum selbst werde“ . . . und „es habe keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand sich zu denken“ — so bestimmt schon Wagner das Verhältniss beider; von dieser Voraussetzung also werden auch wir ausgehen haben.

Ist nun dies erst einmal festgestellt, und treten wir dem damit uns aufgegebenen Problem nunmehr näher, so muss es uns sofort zu erstem Nachdenken bringen, dass wir unter den Namen derer, welche sich über die Frage der musikalischen Erziehung im Allgemeinen wie der Musikerbildung im Besonderen missbilligend ausgesprochen haben, unsere bedeutenderen Musiker der Neuzeit

von Schumann bis auf Wagner sammt und sonders vertreten finden. Mögen sie über einzelne Punkte in ihren Anschauungen von einander abweichen, darin stimmen sie doch völlig überein, dass hier etwas faul, oder besser: noch gar nicht zur Reife gelangt sei. Ja, unser Nachdenken hierüber muss neue Nahrung erhalten, wenn wir sehen, wie auch alle übrigen Publikationen in jener Sache (mit ganz wenigen, verschwindenden Ausnahmen) diese Frage übereinstimmend in negativem Sinne beantworten, wie es dabei sonderlich und immer wieder die Angriffe auf das Institut der Konservatorien sind, welche im Vordergrund des Interesses stehen. Ueber diesen Punkt der Debatte also scheinen sich „die Gelehrten“ so ziemlich einig zu sein. Nur über andere Punkte konnte solche Einstimmigkeit bisher leider noch nicht erzielt werden!

In der That mehren sich die Klagen über unsere Konservatorien neuerdings in einer geradezu bedenklichen Weise. Sie sind jetzt schon beinahe so häufig, wie diejenigen über unsere sogen. „humanistischen“ Bildungsanstalten, die trotz Heidelberger Erklärungen, Denkschriften und Adressen nun einmal nicht mehr aus der Welt zu schaffen sind; sie sind nur noch nicht so laut und nehmen — der Natur der Sache gemäss — noch nicht einen so weiten Umfang auch in den breiteren Schichten des Volkes an. Aber sie sind darum, wo sie auftreten, nicht minder kräftig und nicht weniger „symptomatisch“ wie jene. Sonderlich drei Hauptvorwürfe, drei Hauptthemata sind es, die bei allen diesen Klagen in allerlei Variationen immer wieder kehren. Das erste hängt (angeblich) schon zusammen mit dem Namen „Konservatorium“ selber; das zweite weist hin auf die Gefahr einer über Hand nehmenden Mechanisierung der Tonkunst, wie sie namentlich auch in dem Vorwiegen eines bloß als „Selbstzweck“ betriebenen, rein virtuosen Instrumentalspiels an den bedeutenderen Musik-Instituten in Deutschland zu Tage tritt (insbesondere Leipzig hat hier viel auf dem Gewissen!); das dritte und letzte endlich — zum Theil nur eine Folge aus den beiden vorhergehenden und jedenfalls der gemeinsame Gipfelpunkt für alle drei — wendet sich gegen den augenfälligen Mangel nicht nur einer allgemeinen (litterarisch-ästhetischen), sondern auch einer spezielleren (historischen und theoretischen) Durchbildung der Fachmusiker in der Wissenschaft ihrer Kunst, geht also aus von der Nothwendigkeit allgemeiner geistiger Hebung des Musikerstandes in seiner Gesamtheit. Ich habe bereits erwähnt, dass dies in Sonderheit der Hebel war, bei welchem auch unsere modernen Meister der Tonkunst mit ihren Reformbestrebungen auf diesem Gebiete einsetzen zu sollen glaubten.

Versuchen wir es nun, uns ebengenannte drei Hauptargumente gegen das Konservatorium im Einzelnen noch näher zu verdeutlichen, trachten wir vor allem sie auf ihre innere Berechtigung hin etwas sorgfältiger zu prüfen, wobei der erste und zweite ein Ganzes für sich bilden können.

I.

„Konservatorium“ kommt von „konservieren“: bewahren, erhalten. Das Alte, Ehrwürdig-Ueberkommene getreu hegen und pflegen hat immer sein Gutes; die Pietät ist sogar eine Pflicht für Jeden, der es ernst nimmt mit der Kunst. Aber die Medaille hat auch ihre schlimme Kehrseite. Konservieren heisst nicht produzieren, aufheben und bewahren ist nicht schaffen und fortschreiten. Und so vertreten denn wirklich die Konservatorien gegenüber dem fortgesetzt sich erneuernden und verjüngenden Leben der Kunst leider in der überwiegenden Mehrzahl ihre Mumifizierung, der lebendigen Künstler-Tradition gegenüber ein blosses Scheinleben führendes nüchternes Schriftthum, den steifen Akademismus der Kunst, kurz — wenn wir dem Begriffe recht klar auf den Grund blicken —

ein antiquarisches Element. So ist es denn auch von je und je mit dem Fortschritt der Kunst, mit einem kräftigen, gemeinsamen Fortgehen zugleich mit den Kunstbewegungen und -Bestrebungen der Zeit an unseren sowohl staatlichen wie städtischen Anstalten dieser Art ziemlich übel bestellt gewesen. Eine Richtung von „Oekonomisten“ ging und geht von ihnen aus, „welche den Haushalt der Kunst bewachen, wie sie ihn eben vorgefunden haben, und denen die Kunst weniger ein üppig grünendes, treibendes Feld als vielmehr ein Speicher voll getrockneter Früchte ist.“ (Marx.) Mit Recht sagte Franz Liszt einmal: „Die Lehre glaubte genug zu thun, wenn sie konservierte, vergass aber, dass sie diejenigen zur Missachtung der alten Meisterwerke reizte, denen sie diese als Schlagbaum, als unumgängliche Muster zu blinder Nachahmung, kurz als Bretter hinstellte, mit denen die Welt vernagelt ist.“ Und mit mindestens gleicher Berechtigung konnte Wagner in dem Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule sogar einmal die Behauptung aussprechen, dass sich — gleichsam wie *lucus a non lucendo* — die Bezeichnung „Konservatorium“ eigentlich wohl von dem Nicht-Bewahren der klassischen Meisterwerke herschreibe: „In unseren deutschen Schulen — so schreibt er dort — ist ein klassischer Styl nicht zu erhalten und nicht zu pflegen, weil er in unseren öffentlichen Kunst-Instituten vollkommen unbekannt oder in ihnen unvertreten ist. . . . Deutlich erkennen, woran es uns fehlt, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsere grossen Meister selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt werden.“

Angesichts solcher heute noch nicht aufgehobener Thatsachen einer mehr oder minder antiquarischen Tendenz bei den meisten unserer bisherigen Konservatorien werden wir also an ein Institut, welches der echten und wahren, der lebendigen, nicht der zu Formeln erstarrten, Kunstpflege genügen will, die Forderung stellen dürfen, dass es einen Januskopf zur Schau trage, d. h. eben ein Haupt mit doppeltem Gesichte, von welchem das eine nach rückwärts gewendet die unvergleichlich grosse und ehrwürdige Vergangenheit zwar fest im Auge zu behalten, das andere nach vorwärts schauend aber die verheissungsvolle Zukunft schon jetzt vorweg zu nehmen hätte, beides — Vergangenheit und Zukunft — aber wieder in dem Einen Haupte, dem gemeinsamen Vereinigungspunkte: Gegenwart verknüpfend. Schon Marx, dem die Konservatoriumsfrage viele gar bedeutende und wichtige Anregungen verdankt, hat darauf aufmerksam gemacht, wie diese Anstalten, indem sie Lehrer der Jugend erziehen, welche ihrerseits wieder der Träger der zukünftigen Kunstbewegung werden soll, dieser Zukunft der Kunst selbst doch auch Rechnung tragen müssten; und auch unser Meister Franz Liszt vertritt ja in seinen Schriften ganz und gar diesen ebenso weitherzigen wie hochsinnigen Standpunkt. Ob freilich dieses Ziel auf dem Wege einer Uebertragung des Privatdozententums der Universitäten auch auf die musikalischen Hoch-Schulen sich erreichen liesse (wie sie von Dr. Ed. Krüger bereits im Jahre 1847 vorgeschlagen, später in den 70er Jahren von Dr. Wilh. Langhans in Berlin wiederholt aufgegriffen worden war): Das ist wieder eine andere Frage, welche ich hier nicht ohne Weiteres zu entscheiden wage. Immerhin darf schon gleich bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass bewusste Idee gar nicht einmal so schlecht und unpraktisch wäre. Denn, wie schon deren intellektueller Urheber, Krüger selbst, es betont (es ist nicht ohne Werth, seine Worte hierüber zu vernehmen): „Eine gewisse Stabilität geziemt allerdings der Schule. Dem waltenden Geiste derselben muss überlassen werden, wie weit diese ohne Gefahr für die lebendige Entwicklung darf bewahrt bleiben. Günstig würde in dieser Hinsicht

wirken, wenn einzelnen besonders begabten unter den jüngeren Künstlern in der Weise akademischer Privatdozenten erlaubt wäre, Vorträge über gewisse Gegenstände zu halten; so würde sich die Bewegung, die der Zeit angehört, mit der Ruhe, welche die Schule fordert, glücklich vereinigen lassen. . . . Darum wünschen wir neben der Strenge des akademischen Kurses auch die echte akademische Freiheit.“ So viel genüge einstweilen!

Für jetzt wenden wir uns dem zweiten Vorwurfe zu, jenem tadelnden Hinweis auf die durch die Konservatorien drohende Gefahr einer Mechanisierung der Tonkunst infolge ihrer oft allzu einseitig auf das Technische abzielenden Gepflogenheiten. Um die hierbei in Betracht kommenden Fragen recht aus dem Kerne begreifen zu lernen, wird es sich empfehlen, uns zuvor über gewisse prinzipielle Voraussetzungen unserer Kunst ins Klare zu setzen; mit anderen Worten: wir haben zunächst einen kurzen Ausflug ins Gebiet der so sehr verehrten musikalischen Aesthetik zu unternehmen, um von dort aus erst die rechte Leuchtkraft zur Aufhellung unseres stellenweise so dunklen Gebietes zu gewinnen. Die neuere Musikphilosophie hat, angeregt durch Wagner, gegenüber einer Afterwissenschaft, welche sich in den 50er Jahren unter der anspruchsvollen Spitzmarke „Revision der Musikästhetik“ gar sehr breit machte, neuerdings wieder mit Erfolg den Satz aufgestellt, dass die Musik nicht „tönend bewegte Form“ sondern „Ausdruck“, bewegte „Aeußerung eines drangvollen Inneren“ sei — welche Wahrheit genau genommen schon seit den 30er Jahren der musikalischen Wissenschaft gewonnen, aber durch jene formalistische Erklärung des Wesens der Tonkunst vorübergehend wieder verschüttet worden war. Fr. von Hausegger in Graz hat das unbestrittene Verdienst, in seiner 1884 in den „Bayr. Blättern“ erschienenen, später in Broschürenform (bei Konegen in Wien) wiederholt aufgelegten Monographie: „Die Musik als Ausdruck“ diesen Gedanken wieder energischer hervorgekehrt, ihn weiter ausgebaut, und somit jene alte Wahrheit unserer Wissenschaft dauernd wiedergewonnen zu haben. Nur noch auf einige Konsequenzen aus dieser Lehre möchte ich die Aufmerksamkeit hiermit hinlenken — Folgerungen, die für das Gebiet der musikalischen Erziehung gerade von einschneidender Bedeutung werden müssen. Ist nämlich das eigenste Wesen der Musik Ausdruck, also Entäußerung eines Innenlebens, so kann es nicht zugleich auch leeres, inhaltloses Formengetändel sein; ist die Tonkunst Seelen-Sprache in Tönen, so ist sie nicht tönendes Arabesken-Spiel, oder aber, wo sie solches ist, kann, dies vielleicht zwar eine Abart, eine besondere nebensächliche Seite von ihr aber füglich noch nicht ihre eigentlichste Kraft, die wahre Höhe und spezifische Eigenthümlichkeit dieser Kunst als Kunst bedeuten. Der hiermit gemeinte Gegensatz tritt in unserer Kunst ja schon in dem Unterschiede zwischen „Vokal- und Instrumentalmusik“ hervor, insofern die letztere wenigstens leichter dem ange deuteten Extrem verfällt, und dies erst von ihr aus auch in die Vokalmusik eindringt. Wir wollen damit durchaus nicht etwa jener Einseitigkeit das Wort geredet haben, die in ihrem Hauptvertreter (dem vor einigen Jahren zu Berlin verstorbenen Ed. Groll) eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, und welche in dem haarsträubenden Satze gipfelt, dass im Grunde genommen alle Instrumentalmusik überhaupt nichtsnutzig, als eine Verirrung der wahren Musik anzusehen und demnach womöglich auch gänzlich zu verwerfen sei. Nur auf die Gefahr wollte ich hinweisen, welche bei einer allzu einseitigen Pflege der instrumentalen Musik eben darin liegt, dass die Instrumentalisten dieses Ursprungs ihrer Kunst aus dem Gesange, der Priorität der Kehle vor allen anderen Instrumenten, überhaupt des vokalen Elementes als der naturgemässen Grundlage der gesammten Tonkunst nur allzuleicht vergessen. Nicht die menschliche Stimme soll — wie