



Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft
Basic Library for Musicology

Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider



PAUL BEKKER

NEUE MUSIK

AUS:
TRIBÜNE DER KUNST
UND ZEIT VI
1919

Mit einer Einleitung
zum E-Book von
Andreas Eichhorn

Paul Bekker

Neue Musik

Zweite Auflage

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Andreas Eichhorn



Olms

Hildesheim · Zürich · New York

2013

Das E-Book beruht auf:
Paul Bekker. Neue Musik. 2. Auflage Berlin 1919. 83 S.
Ursprünglich erschienen in:
Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung.
Herausgegeben von Kasimir Edschmid, Bd. 6

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern,
Schwerin, zugrunde. Sign: Af II 115°.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2013
Digitalisiert von www.  .de, Bonn
www.olms.de
ISBN 978-3-487-42103-2

OLMS ONLINE MUSIK

Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft
Basic Library for Musicology
Herausgegeben von / Edited by
Herbert Schneider

Einleitung zum E-Book
von
Andreas Eichhorn

Paul Bekker
Neue Musik
(Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. 6,
hrsg. von Kasimir Edschmid),
Berlin: Erich Reiß Verlag 1919

Bekkers Broschüre *Neue Musik* erschien im Jahre 1919 in der von dem expressionistischen Schriftsteller und Publizisten Kasimir Edschmid herausgegebenen Reihe *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung* als sechster Band. Im Bewusstsein, dass sich in der zeitgenössischen Kunst die aktuelle kulturelle Umbruchsituation widerspiegelt, war es Ziel des Herausgebers, in einzelnen, den unterschiedlichen Künsten gewidmeten Bänden deren aktuellen Standort ein-

zukreisen und somit zu einer „kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit“ zu gelangen.¹ Dass Bekkers Beitrag zur Musik mit dem Adjektiv „neu“ versehen ist, überrascht nicht. Denn wie die anderen Titel der einzelnen Reihenbände zeigen, ist dieser Begriff für die Reihe insgesamt charakteristisch. Ging es doch darum, eben dieses „Neue“ in den Künsten in Abgrenzung von der Vergangenheit zu bestimmen: „Dringlicher erscheint es heute [...], den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will – keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen – nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen [...], sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren [...]“.² So schrieben beispielsweise der Kunsthistoriker Walter Müller-Wulckow über *Neue Architektur* (Bd. 4), der Publizist Max Krell über *Neue Prosa*, der Publizist Willi Wolfradt über *Die neue Plastik* und der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub über *Die neue deutsche Graphik*. Der Begriff des „Neuen“ lag nach 1917 also gleichsam in der Luft und wurde auf alle Künste übertragen.

Die Begriffsverbindung „neue Musik“ war also keinesfalls originell, noch stammte sie von Bekker. Angeregt von einer Ausstellung der Frankfurter Vereinigung für Neue Kunst, die unter dem Titel *Neue Kunst* vom 23. Mai bis 15. Juni 1917 im Frankfurter Kunst-Verein stattfand, verfasste Bekker das Feuilleton „Musikalische Neuzeit“, das in der *Frankfurter Zeitung* am 29. Juli 1917 erschien. Als Bekker wenig später, am 21. August 1917, von Hermann Helbing,

¹ Bekker 1919, Nachwort von K. Edschmid.

² Bekker 1919a. Nachwort K. Edschmid.

Leiter der Frankfurter Sortimentsbuchhandlung Joseph Baer & Co, gebeten wurde, im Rahmen einer geplanten Vortragsreihe einen Vortrag zur Musik der Gegenwart zu halten, schlug er das Thema „Musik der Neuzeit“ vor,³ verwendete also den Begriff „neue Musik“ zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Als Termin für den Vortrag war der 9. Januar 1918 vorgesehen. Da aber die Vortragsreihe nicht realisiert wurde, hat Bekker keinen Vortrag zu diesem Thema gehalten. Ende des Jahres 1917 war er daher nicht mit dem Thema „Neue Musik“ beschäftigt, sondern arbeitete an einem anschließend auch publizierten Vortrag zum Thema *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*,⁴ den er am 10. Januar 1918 in der Vereinigung für neue Kunst in Frankfurt hielt. Es ist somit unwahrscheinlich, dass Bekkers Schrift *Neue Musik* auf einem Vortragstext beruht. Vielmehr ist anzunehmen, dass Bekker den Text von Anbeginn als Buchpublikation konzipierte, deren sprachliche Gestaltung jedoch durchaus Züge eines Vortrages trägt.

Wenig später schlug Adolf Neumann, Lektor bei der Frankfurter Verlagsbuchhandlung Rütten und Loenig, für Bekkers Feuilleton „Musik der Neuzeit“ den alternativen Titel „Neue Musik“ vor. Damit war die Begriffsverbindung geschaffen, die Bekker ab sofort für seine künftigen Publikationen zu diesem Thema übernahm. Auch wenn Bekker den Begriff „Neue Musik“ keineswegs geprägt hat, so ist doch seine Publikation die erste die diesen Titel trägt.⁵ Außerdem hat Bekkers Schrift, die bis 1920 immerhin fünf Auflagen

³ Eichhorn 2002, 436.

⁴ Bekker 1918a.

⁵ Blumröder 1980, 3.

erlebte, wesentlich zur Verbreitung und terminologischen Verfestigung dieses Terminus beigetragen.⁶ Seinen Essay „Neue Musik“ von 1919 nahm Bekker in den gleichnamigen, dritten Band seiner *Gesammelten Schriften* von 1923 auf,⁷ allerdings in stark überarbeiteter Fassung. Eliminiert hat er vor allem die einleitenden kulturkritischen Passagen, in denen er den öffentlichen Musikbetrieb in allen seinen Facetten als rückständig, reaktionär und als dem Alten verhaftet geißelt.⁸ Gemildert hat Bekker, der zehn Jahre zuvor Richard Strauss noch als maßgeblichen Kopf der musikalischen Moderne gefeiert hatte, darüber hinaus seine Invektive gegen diesen Komponisten. Dies sei an einer exemplarischen Gegenüberstellung gezeigt. In der Fassung von 1919 akzentuierte Bekker noch Strauss' musikalpolitische Rolle und beschreibt ihn als Musiker, der nach einem Machtmonopol strebe und künstlerisch auf „Bourgeois-Instinkte“ spekuliere: „Stellt eine Erscheinung wie Richard Strauß nicht das künstlerische Gegenstück dar zu dem, was wir im heutigen Wirtschaftsleben Industrialismus und Kapitalismus nennen? [Ich spreche hier nicht etwa von der Art seines geschäftlichen Gebarens, von seinem Streben, alle äußeren Mittel der praktischen Beeinflussung unseres Musikbetriebes in seine Hände zu bekommen – wie etwa jetzt die Leitung der Berliner und Wiener Oper zugleich zu führen und sich so die persönliche Vorherrschaft im deutschen Musikbetrieb zu sichern.] Ich spreche hier hauptsächlich von der Art seines künstlerischen Gehabes, wie es in seinem neuesten Schaffen zutage tritt, das doch

⁶ Blumröder 1980, 1, 3.

⁷ Bekker 1923, 85–118.

⁸ Bekker 1919, 9–15; Eichhorn 2002, 760–769.

nicht anderes ist als [eine Spekulation auf Bourgeois-Instinkte,] ein Spielen und Kokettieren mit Fortschrittsallüren, hinter denen [bei genauem Zusehen nichts anderes steckt, als eine sehr geschickt und blendend aufgeputzte, an sich aber äußerst dürftige und schwache Altmeisterlichkeit, eine posierende Kühnheit und geheuchelte Modernität, die sich ungeheuer revolutionär gebärdet und dabei ihrer Gesinnung und ihrem Charakter nach genau so reaktionär ist,] <sich eine sehr geschickt und blendend aufgeputzte Altmeisterlichkeit verbirgt, der Gesinnung und dem Charakter nach ebenso reaktionär> wie das ehrlich philiströse Akademikertum.“⁹

Bekkers Überarbeitung lässt zweifellos die Absicht erkennen, die spätere Fassung von den zeitbedingt-ephemerer ‚linkskämpferischen‘ Tönen zu entlasten (Bekker war übrigens nie Mitglied einer Partei) und damit stärker sein eigentliches Vorhaben zu fokussieren, nämlich „eine knappe Übersicht zu geben über das, was an Neuerungsbestrebungen in der Musik während der letzten Jahre erkennbar geworden ist“, um dann „festzustellen, ob all diesen verschiedenartigen Versuchen irgendeine gemeinsame Grundrichtung eigen ist und wohin diese, falls sie zu erkennen ist, zielt.“¹⁰

In der genannten Schrift „Neue Musik“ (1919) versucht Bekker, die musikalische Wirklichkeit mittels einer Typologie zu systematisieren und auf diese Weise erstmals das Phänomen einer neuen Musik greifbar zu machen: „Die

⁹ Bekker 1919, 34–36. Die eckig eingeklammerten Passagen hat Bekker in der Fassung von 1923 eliminiert, den Abschnitt in spitzen Klammern ergänzt.

¹⁰ Bekker 1919, 18f.

Frage bleibt: ist es der neuen Musik möglich, eine solche, alle individuellen Verschiedenheiten überbrückende formale Grundidee als Ausdruck ihres Willens zu prägen?¹¹

Ausgehend von der Charakterisierung der neuen Musik – Bekker verwendet das Wort „neu“ ausschließlich in Kleinschreibung – als eine kulturelle Erscheinung, die die Überlieferung der „klassisch romantischen Kunst“ als obsolet geworden ansieht und sich von ihr abgrenzt, entwirft er eine antithetische Stiltypologie, die er als Erkenntnisinstrument verwendet, um das Wesen des Neuen unabhängig von seiner Konkretisierung in Einzelwerken zu erfassen. Man könnte also sagen, dass Bekker im Ansatz phänomenologisch vorgeht. Die Pole seiner Typologie bildet das Gegensatzpaar „linear“ (Bekker spricht von „melodisch“) und „harmonisch“, in dem sich für ihn fundamental konträre Formen des „Musikempfindens“ manifestieren.¹² Das harmonische Denken ist für ihn ein überlebtes, nicht mehr zeitgemäßes Stilprinzip der klassisch-romantischen Zeit. Aus folgender Passage geht hervor, dass es Bekker dabei keineswegs um die Diskreditierung der klassisch-romantischen Musik ging: „Ich habe bis jetzt von der harmonischen Vorstellungs- und Empfindungsart in etwas oppositionellem Tone gesprochen, und ich möchte mich nun gegen den Vorwurf verwahren, als ob ich in ihr etwas Minderwertiges erblicke. Das harmonische Musikempfinden ist vielmehr eines der großartigsten Stilprinzipie gewesen, das die Musikgeschichte kennt. [...] Wenn ich hier gegen es spreche, so geschieht dies nicht, weil ich es als an sich unzureichend ablehne – dies wäre eine Torheit, gegen die man die gesam-

¹¹ Bekker 1919, 68.

¹² Bekker 1919, 53.

te Musik von Gluck bis Strauß und Pfitzner als Gegenbeispiel anführen könnte – sondern weil ich es als heute verbraucht ansehe, weil ich die Stilwende empfinde, an der wir heute stehen und an der wir uns klar werden müssen über die Richtung, in der wir nun zu marschieren haben, um an das uns vorschwebende neue Ziel zu gelangen.“¹³

Demgegenüber erkennt Bekker in der Tendenz zum linearen Denken, zur zunehmenden Befreiung der melodischen Entfaltung aus harmonischen Bindungen, ein Merkmal der neuen Musik: „Wir können zu einer Erneuerung der melodischen Gestaltungskraft nur gelangen, indem wir uns von der mehr und mehr zur konventionellen Formel erstarrten harmonisch melodischen Denkweise der Klassiker wieder frei machen und versuchen, zu einem neuen homophonen und daraus sich ergebenden polyphonen Stil zu gelangen, einem Stil, in dem die Tragkraft der einzelnen melodischen Linie wieder das zeugenden Element, der Zusammenklang aber das Erzeugte, die Folge ist.“¹⁴

Diese Tendenz zur Linearisierung des Tonsatzes sei aber keinesfalls ein Rückgriff auf die älteren Phasen der Musikgeschichte. Bekker verknüpft vielmehr eine für seine Zeit neu gedachte Analyse mit ästhetischen Postulaten, wenn er die „Aufgabe“ der neuen Musik folgendermaßen beschreibt: „Es gilt vielmehr einen neuen melodischen Stil zu finden, der an bildender Kraft dem der alten polyphonen Kunst gleich ist, ohne ihn nachzuahmen, der ihm also nur der Art, dem Prinzip verwandt ist und nun, innerlich angeregt durch den formalen Reichtum der polyphonen wie der harmonischen Kunst, eine neue Art formbildender Kraft aus sich

¹³ Bekker 1919, 53f.

¹⁴ Bekker 1919, 42f.