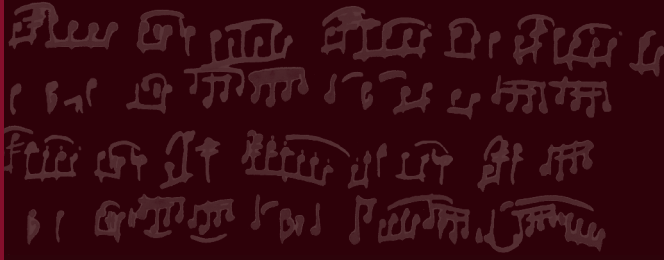




Grundlagenbibliothek zur Musikwissenschaft

Basic Library for Musicology

Herausgegeben von / Edited by Herbert Schneider



PAUL BEKKER

DAS
DEUTSCHE
MUSIKLEBEN

Mit einer Einleitung
zum E-Book von
Andreas Eichhorn

Paul Bekker

Das deutsche Musikleben

Mit einer Einleitung zum E-Book
von Andreas Eichhorn



Olms

Hildesheim · Zürich · New York

2013

Das E-Book beruht auf:
Paul Bekker. Das deutsche Musikleben.
Berlin 1916. VII/336 S.

Der Digitalisierung liegt das Exemplar der Universitäts-
bibliothek Bremen zugrunde. Sign: ay 4725.

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.imageWare.de, Bonn
www.olms.de
ISBN 978-3-487-42107-0

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
Das deutsche Musikleben
Berlin: Schuster & Loeffler 1916

Im Vorwort seines Buches *Das deutsche Musikleben* klärt Bekker den Leser gleich zu Beginn über den Kontext der Entstehung auf: „Die vorliegende Schrift ist ‚draußen‘ entstanden.“¹ Diese Mitteilung war ihm wichtig, denn für Bekkers eigene Entwicklung waren die Jahre im Krieg produktiv. Er hat in dieser Zeit auch weiterhin im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* publiziert. Nach eigener Aussage haben ihm die kriegsbedingte Distanz zum kulturellen Leben Deutschlands und die „Erfahrungen der Kriegsjahre“ erst die für sein „Vorhaben erforderliche Freiheit des Blickes“

¹ Bekker 1916, 9.

finden lassen.² Bekker schrieb das Manuskript während des Ersten Weltkrieges im Frühjahr 1916 innerhalb eines Zeitraums von nur einem Monat nieder (März/April 1916). Er befand sich zu dieser Zeit mit seinem Regiment in Jeandelize (Frankreich), etwa 30 km östlich von Verdun. Bekker stand im engen Austausch mit seinem Berliner Freund Werner Wolffheim, dem er Teile seines Manuskriptes sukzessive zur Begutachtung vorlegte, und anderen befreundeten Journalisten in Frankfurt (Artur Bogen, Robert Drill). Noch im gleichen Jahr, im November 1916, konnte das Buch im Berliner Verlag Schuster & Loeffler erscheinen, der bereits Bekkers *Beethoven* (1911) verlegt hatte.

Nach Bekkers eigener Aussage fühlte er sich von der von Martin Buber herausgegebenen sozialwissenschaftlichen Schriftenreihe *Die Gesellschaft*, angeregt die zwischen 1906 und 1912 in 36 Bänden erschien, eine entsprechende Abhandlung über Musik zu schreiben. Ihm geht es in seiner Schrift darum, in einer als krisenhaft empfundenen kulturellen Umbruchsituation die Musikkultur seiner Zeit einer kritischen Begutachtung zu unterziehen und davon ausgehend einen möglichen „Soll-Zustand“ zu entwerfen. Gleichwohl wehrt er sich dagegen, sein Buch etwa als praktischen „Ratgeber für die Gestaltung des deutschen Musiklebens“³ aufzufassen. Für Leo Kestenberg, der von 1920 bis 1932 Musikreferent in Preußischen Kultusministerium war und in dieser Funktion wichtige kulturpolitische Reformen anstieß, sollte Bekkers *Musikleben* wenige Jahre später wichtiges Anregungspotential bieten.

² Bekker 1916, 9.

³ Bekker 1916, 10.

Was Bekkers Buch über seine Bedeutung als kulturkritisches Zeitdokument hinaus auch noch heute aus musikästhetischer Perspektive bemerkenswert macht, ist der theoretische Ansatz, den er für seine Darstellung entwickelt. Das Buch kann, wie Carl Dahlhaus es formulierte, als Entwurf einer „verstehenden Musiksoziologie“ angesehen werden.⁴ Damit gehört Bekker zu den Begründern der deutschsprachigen Musiksoziologie. Als theoretisches Fundament fungiert das den nachfolgenden drei Teilen „Die Gesellschaft“, „Der Musiker“, „Die Kritik“ vorangestellte Basiskapitel „Die Form“, in dem Bekker erstmals einen rezeptionsästhetisch basierten Formbegriff entwickelt:⁵ „Da nun in Wirklichkeit eine ‚objektive‘ Art der Anschauung gar nicht möglich ist, halte ich den Begriff der absoluten Form für ein Phantasma u. begreife als Form die jedesmalige Erscheinung, die sich naturgemäß unausgesetzt ändert: Die Form existiert also nicht außer mir, sondern in mir, durch mich“, schreibt Bekker am 31. Juli 1916 an Werner Wolffheim.⁶

Bekkers Formbegriff weicht von den damals geläufigen Vorstellungen von musikalischer Form ab. Er distanziert sich von dem üblichen Formbegriff, wonach die Form eines Musikwerkes ein für alle Mal feststehe. Form sieht er als Resultat einer Wechselwirkung zwischen einem invariablen und einem variablen Teilmoment. Das Klangbild eines Werkes, wie es vom Komponisten in den Noten fixiert ist, bezeichnet er nicht, wie üblich als Form, sondern als „Materie“, der allerdings bestimmte, invariable Gestaltungsgesetze innewohnen. Zur Form wird diese „Materie“

⁴ Dahlhaus 1918, 204.

⁵ Baur 1998, 38ff.

⁶ Eichhorn 2002, 176.

aber erst durch die wahrnehmende Umwelt, deren Wahrnehmungsweise dem geschichtlichen Wandel unterworfen ist. Die eigentliche Formung des Werkes, seine Formwerdung, vollzieht sich im Prozess einer vergegenwärtigenden Wahrnehmung durch den Hörer: „Der hergebrachte Begriff der Form ist demnach eine aus dem Klangbild gewonnene Ableitung. Das Klangbild, wie es vom Musiker im Notenbild festgelegt ist, wird als das fertige Kunstwerk angesehen. Aus der näheren Bestimmung der Gesetze seines Aufbaues ergibt sich die Bestimmung der Form. Diese aus dem Klangbilde gewonnene Ableitung des Formbegriffs läßt eines außer acht: daß nämlich das Klangbild für sich allein genommen nur Materie ist, geordnet nach scheinbar innerorganischen Gesetzen. Form wird Materie erst, indem sie wahrgenommen wird. Die Form ist also nicht Materie schlechthin: sie ist wahrgenommene Materie. Die Wahrnehmung geschieht durch die Umwelt. Ihrer bedarf die Materie, um Form zu werden. Indem die Materie durch die Umwelt wahrgenommen wird, indem Umwelt und Materie Beziehungen zueinander aufnehmen, entsteht die Form.“⁷

Bekkers Formbegriff impliziert insofern die sachliche Entscheidung für eine strikte Rezeptionsästhetik, als sie eine Grundthese der späteren Rezeptionsästhetik vorwegnimmt, nämlich, dass sich der Sinn eines Werkes erst in den wechselnden Aneignungen konstituiert.⁸ Bekker kommt es darauf an, und darauf gründen seine anschließenden kulturkritischen Ausführungen, dass die musikalische Form nicht a priori feststeht, sondern der Mitarbeit von Seiten der Umwelt bzw. der Nachwelt bedarf, und zwar in

⁷ Bekker 1916, 16f.

⁸ Dahlhaus 1981, 205.

doppelter Hinsicht: sie muss klanglich dargestellt und wahrgenommen werden. Das Gelingen dieses wahrnehmungsabhängigen Formbildungsprozesses ist aber an die Bedingung geknüpft, dass der Wahrnehmungsmodus ein aktiver, ein „tätiger“ ist. Bekker grenzt sie – in deutlicher Distanzierung von Schopenhauer – vom kulinarischen oder dem kontemplativ-selbstversunkenen Hören ab: „Wahrnehmen ist nicht nur objektiv genießendes Anschauen der Materie. Es ist auch nicht widerstandsloses Erleiden. Wahrnehmen heißt Beziehungen aufnehmen, tätig werden. Indem die Umwelt die Materie durch Wahrnehmung Form werden läßt, fügt sie dem Schaffensergebnis des Musikers ein neues Element hinzu: ihre Wahrnehmungstätigkeit. Mit dieser Tätigkeit der Umwelt gewinnt eine vom Musiker unabhängige Kraft selbständigen Anteil an der Form. Zwei verschiedene Schaffenskräfte treten in aktive Beziehungen zueinander; die des Musikers und die der Umwelt, die sie wahrnimmt.“⁹

Der Willkür einer solchermaßen formenden Rezeption sind indessen Grenzen gesetzt. Bekker war keinesfalls so naiv anzunehmen, dass das Werk der Rezeption beliebig preisgegeben sei. Vielmehr definierte er drei „Umweltförderungen“, bzw. „Wahrnehmungsbedingungen“, die jeder Komposition eingeschrieben seien, und die von der Rezeption erfüllt sein müssen, damit es adäquat zur Anschauung kommen kann: Jedes Werk ist erstens im Hinblick auf einen bestimmten Raum entworfen, zweitens auf die den Raum ausfüllende Hörerschaft in ihrer numerischen Qualität und drittens mit ihren wahrnehmungspsychologischen Voraussetzungen. Damit wird das Werk zu einem „soziologischen Klangsym-

⁹ Bekker 1916, 19.

bol“.¹⁰ Demnach ist ein musikalisches Werk im Hinblick auf einen bestimmten gesellschaftlichen Wahrnehmungshorizont entworfen, den es seinerseits benötigt, um Gestalt anzunehmen, d. h. Form zu werden. Mit anderen Worten: In der Form eines Werkes ist der Hörer implizit mitgedacht. Diesen gleichsam in den Notentext hineinkomponierten Hörer stellte sich Bekker indes nicht als Einzelwesen vor, sondern als Kollektiv, als geschichtlich bestimmte „Gesellschaft“, deren Wahrnehmungshorizont das Werk gleichsam zur Anschauung bringt, also „formt“.

Gemeint ist damit folgendes: Die Durchdringung von musikalischer Produktion und Rezeption ist soziologisch determiniert. Das Werk ist mit dem gesellschaftlichen Kontext eng verflochten: Die Gesellschaft bietet die soziologischen Rahmenbedingungen für die Werkentstehung (Komposition) und ermöglicht durch ihren Wahrnehmungshorizont die eigentliche ‚Formwerdung‘ der Komposition (Rezeption). Dieser Wahrnehmungsprozess wirkt aber auch formbildend auf den Hörer zurück: Falls der Wahrnehmungsprozess ein schöpferischer ist – und nur dann ist er gelungen – erfährt sich die Hörschaft auf ästhetischem Wege als Kulturgemeinde, das Werk kann sich in seinem gesellschaftsbildenden Potential bewähren.

Im Kontext der drei musikkulturellen Agenten ‚Gesellschaft‘, ‚Musik‘ und ‚Kritik‘, die Bekker in seinem Buch einer kulturkritischen Betrachtung unterzieht, bildet die Kritik eine Art Meta-Instanz, indem sie die jeweiligen aktuellen geschichtlich-sozialen Formbildungsprozesse zur Anschauung bringt. Bekker definiert Kritik als das „erkennende Prinzip“,¹¹ das zwischen Musiker und

¹⁰ Bekker 1916, 24; Eichhorn 2002, 178.

¹¹ Bekker 1916, 244.

Gesellschaft vermittelt und den Konnex herstellt. Damit weist er der Kritik innerhalb der Musikkultur eine zentrale Position zu. Den musikkulturellen Auftrag der Kritik sieht Bekker dreifach bestimmt: Kritik soll verdeutlichen, „was Form bilden heißt und erfordert“;¹² sie soll darüber hinaus die jeweils aktuelle gesellschaftliche Entwicklung verfolgen und darauf hinwirken, „daß Musiker und Gesellschaft den Zusammenhang mit ihrer Zeit wahren“ und gemeinsam an einer „Zeitkunst“ arbeiten; und drittens kommt Kritik die Aufgabe zu, die Form im Wandel der Zeiten zu beschreiben. Dabei verfährt sie, da sie dies vom Standpunkt der Gegenwart aus tut, selektierend, indem sie entscheidet, welche Werke der Vergangenheit und der Gegenwart „lebensfähig“ sind und „was verbraucht ist“. Kritik umfasst demnach drei Aspekte: Theoriebildung, Kulturanalyse, Kulturkritik. (Die traditionelle Domäne der Aufführungskritik hält Bekker für marginal, sie spielt auch in seiner eigenen kritischen Praxis eine nur untergeordnete Rolle.)

In Bekkers Schrift *Das deutsche Musikleben* verbinden sich Theorie und ihre Anwendung. Denn Bekker entwickelt und verwendet seinen Formbegriff in kulturkritischer Absicht, indem er den kulturellen Zustand seiner Gegenwart einer kritischen Revision unterzieht. Er kommt zu dem Ergebnis, dass alle bisherigen tragenden Gesellschaftskräfte – er nennt Kirche, Adel, Hof und Bürgergesellschaften – ihre kulturstiftende Macht eingebüßt hätten. Den kulturellen Zustand seiner Zeit beschreibt er als Phase einer gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit, als eine „Endzeit“, die zu einer entsprechenden Stagnation der künstlerischen Produktion geführt habe. Er konstatiert eine Entfremdung zwischen Kunst

¹² Bekker 1916, 243.

und Leben, die sich exemplarisch an der immer mehr vertiefenden Kluft zwischen musikalischer Hoch- und Unterhaltungskultur festmachen lasse. Dieser Gegenwartssituation der ideellen Zersplitterung hält er als Zukunftsvision eine neue nationale (und demokratische) Kulturgemeinschaft entgegen, als deren Träger Staat und Städte fungieren. In ihnen erblickte er die künftigen zeitgemäßen gesellschaftlich-politischen Kräfte, von denen auch in kultureller Hinsicht die maßgeblichen Impulse auszugehen hätten. Damit hat sich Bekker auf dem Gebiet der Kultur als Visionär der künftigen Weimarer Republik erwiesen.

Rückblickend hat Paul Bekker 1929 in seinem Artikel „Der Musiklehrer von heute in der öffentlichen Kritik“ seine Gedanken von 1916 „einer kurzen Selbstprüfung“ unterzogen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass manches von dem damals „aus dem Dunkel der Kriegsstimmung heraus“ Gesagten „sich als allzu phantastisch“, manches sich als falsch erwiesen habe. Als „richtig und richtungsgebend“ bezeichnete Bekker jedoch seine Überzeugung von der Notwendigkeit eines staatlich organisierten, subventionierten und beaufsichtigten Musikwesens.¹³ Damit spielt er auf die zentrale musikpolitische Persönlichkeit der Weimarer Republik an: auf Leo Kestenberg.

Es ist wenig bekannt, dass Bekker bis zu seinem frühen Tod 1937 nicht nur mit Kestenberg persönlich eng verbunden war, sondern dass er selbst ein maßgeblicher programmatischer Vordenker und publizistischer Begleiter der Kestenbergischen Kulturpolitik war.¹⁴ Wenn Kestenberg in seiner Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* (1921) beklagte, dass „nur wenige Kritiker [...] in der

¹³ Bekker 1929, 658.

¹⁴ Eichhorn 2003.

Kunstabstrachtung ein Mitschaffen und Mitarbeiten an der Musikentwicklung“ sähen,¹⁵ so traf auf Bekker dieser Vorwurf gewiss nicht zu. Die Rolle als kulturpolitischer Berater zwischen 1918 und 1925 hat Kestenberg Bekker selbst zugewiesen. Die Briefe Kestenbergs an Bekker bringen das deutlich zum Ausdruck. Im Juli 1920 versicherte er ihm, dass man sein Buch im Ministerium „stets zu Rate“ zöge.¹⁶ Noch deutlicher wird Kestenberg zehn Jahre später, indem er sich sogar als „Vollstrecker“ von Bekkers Ideen bezeichnet.¹⁷ Ein Jahr zuvor erwähnt er Bekkers Buch sogar explizit: „Gerade auf organisatorischem Gebiet herrscht ein völliger Mangel an überlegenen Köpfen. Nach Ihrem ‚Deutschen Musikleben‘ ist eigentlich nichts mehr erschienen, was ernst genommen werden kann und Sie haben in diesem Buch so viele fruchtbare Anregungen entwickelt, daß alle mit diesen Problemen in Verbindung stehenden Kräfte einen gewissen Anspruch darauf machen, daß Sie diese einmal begonnene Arbeit auch fortsetzen.“¹⁸ Dieser Briefausschnitt verdeutlicht im Übrigen, dass Kestenbergs Position ab 1929 – angesichts von rapide sich verschlechternden wirtschaftlichen Zuständen – zunehmend isoliert und instabil war und er verzweifelt den Horizont nach geistesverwandten Verbündeten absuchte. In dieser kritischen Lage versuchte Kestenberg, Paul Bekker, der sich mit Übernahme der Intendantenposten an den Preußischen Staatstheatern in Kassel und Wiesbaden von der Publizistik verabschiedet hatte, für die kulturpolitische Arbeit zurückzugewinnen. Die Bedeutung, die

¹⁵ Kestenberg 1921, 101f.

¹⁶ Bekker 1920.

¹⁷ Brief vom 14. August 1930, in: Kestenberg 2011, 111.

¹⁸ Brief vom 19. September 1929, in: Kestenberg 2011, 89.

Kestenberg Bekkers *Musikleben* beimaß, ist auch daran abzulesen, dass es in den Literaturverzeichnissen seiner frühen Schrift *Musikerziehung und Musikpflege* (1921) und des 1931 erschienenen *Jahrbuches der deutschen Musikorganisation* zu finden ist. Hingewiesen sei an dieser Stelle schließlich noch darauf, dass Bekkers wenig später erschienene Broschüre *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (1918) insofern in engem Zusammenhang mit seiner Schrift *Das deutsche Musikleben* steht, als er hierin versucht, die Gattungsgeschichte der Symphonie aus soziologischer Perspektive zu konstruieren. Nicht individuelle Werke werden betrachtet, sondern Bekker geht es um das Wesen der Gattung Sinfonie. Bezugspunkt seiner Überlegungen bildet die Sinfonik Beethovens, in die die Idealvorstellung einer bestimmten Hörschaft, nämlich die Idee einer aufklärerisch-demokratischen Gesellschaft, gleichsam einkomponiert sei. Die Sinfonie sei aber nicht nur von einem Gesellschaftsbild geprägt, sondern sie wirke wiederum auf das hörende Publikum zurück: Beim Hören dieser Musik werde das Publikum im Sinn des einkomponierten weltanschaulichen Gehaltes zur Einheit formiert: „Die Idealvorstellung von Hörschaft, für die Beethoven schrieb und aus der er die Möglichkeit für die Kraft und den Schwung seiner Gedanken schöpfte, war eine Weiterbildung der gewaltigen demokratischen Bewegung, die von der französischen Revolution bis zu den deutschen Freiheitskriegen führte. Eine Weiterbildung, wie sie sich aus dem Geiste Beethovens darstellte. Wir empfinden sie jedesmal von neuem, wenn wir die befreiende und erhebende Macht einer Beethovenschen Sinfonie an uns selbst erleben, denn in solchen Augenblicken werden wir selbst zu dem von Beethoven

komponieren Publikum, zu der Gemeinschaft, mit der er spricht.¹⁹

Bedenkt man, dass diese Zeilen in einem historischen Moment formuliert wurden, als der Sieg der westlichen Demokratien über das kaiserliche Deutschland unmittelbar bevorstand, wird die politische Brisanz von Bekkers These deutlich.

Hinweis:

Eine ausführliche Biografie über Paul Bekker finden Sie in dem E-Book unserer Reihe OLMS ONLINE MUSIK – Grundlagentexte zur Musikwissenschaft: Bekker, *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*.

Literatur

Theodor W. Adorno (1982), „Impromptus. Ad vocem Hindemith“, in: Ders., *Gesammelte Schriften 17. Musikalische Schriften Bd. 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 210-246 (243)

Baur, Vera (1998), *Paul Bekker. Eine Untersuchung seiner Schriften zur Musik*. Aachen: Rimbaud

¹⁹ Bekker 1918, 16.

Bekker, Paul (1918), *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler

Bekker (1919), *Kunst und Revolution. Flugschriften der Frankfurter Zeitung. Zur deutschen Revolution, Bd. 5*. Frankfurt am Main: Frankfurter Societätsdruckerei

Bekker (1920), Brief an Leo Kestenberg vom 5. Juli (Yale Music Library, New Haven)

Bekker (1929), „Der Musiklehrer von heute in der öffentlichen Kritik“, in: *Deutsche Tonkünstler-Zeitung.*, 27. Jg. Nr. 508, H. 19, 5. Oktober 1929, S. 659

Dahlhaus, Carl (1981), *Paul Bekker. Das deutsche Musikleben*, in: Funkkolleg Musik Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer, S. 204 – 206

Eichhorn, Andreas (2002), *Paul Bekker – Facetten eines kritischen Geistes*. Hil-desheim/Zürich/New York: Olms

Eichhorn, Andreas (2003), „Magister, Magister – laßt Euch Eure Zöpfe stutzen. Paul Bekker als Visionär einer republikanischen Musikpädagogik“, in: *Musikpädagogik als Aufgabe. Festschrift zum 65. Geburtstag von Siegmund Helms*. Hg. von Matthias Kruse und Reinhard Schneider. Kassel: Bosse, S. 31–54

Kestenberg, Leo (1921), *Musikerziehung und Musikpflege*. Leipzig: Quelle & Meyer.

Kestenberg, Leo (2011), *Briefe an und von Paul Bekker* (= Gesammelte Schriften Bd. 3.2), hg. von Dietmar Schenk. Freiburg: Rombach

Paul Bekker

Das
deutsche
Musikleben

Erstes bis drittes Tausend

Schuster & Loeffler in Berlin 1916

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1916 by Schuster & Loeffler in Berlin

Druck von C. Haberland in Leipzig-R.

Meinem lieben Freunde
Werner Wolffheim
zugeeignet

Inhalt

	Seite
Vorwort	9
Einführung: Die Form	15
Erster Teil: Die Gesellschaft	33
Die gesellschaftlichen Gestaltungskräfte	35
Das Unterrichtswesen	53
Schulunterricht	53
Privatunterricht	60
Das Theaterwesen	73
Hoftheater	75
Stadttheater	85
Volkstheater	94
Das Konzertwesen	101
Konzertgesellschaften und Unternehmer	101
Chorvereine	111
Die Raumgestaltung	123
Zweiter Teil: Der Musiker	139
Musiker und Gesellschaft	141
Persönliche Stellung	141
Wirtschaftliche Stellung	149
Die Erziehung	161
Hochschulen	163
Musiklehre	169
Musikwissenschaft	172
Erziehungsziele	175
Die Organisation	179
Parteiwesen	180
Verbandswesen	191
Der Zwischenhandel	200
Agenturwesen	200
Die Selbstverwaltung	215
Verlagswesen	225
Der Musiker als Bildner	234

	Seite
Dritter Teil: Die Kritik	241
Die Erkennung der Form	243
Aufgaben der Kritik	243
Die Fachpresse	246
Die Verbandspresse	256
Die Tagespresse	262
Die Bestimmung der Form	274
Die ideelle Form	274
Die Gestaltungskräfte	274
Die Monumentalform	282
Die Kammerform	286
Die praktische Form	290
Die Saison	290
Das Konzert	295
Das Programm	302
Die kritische Wertung	307
Die Wandlung der Form	310
Form und Materie	311
Der Gegenwartsbegriff	314
Die gesellschaftliche Erneuerung	320
Kritik und Gesellschaft	333

V o r w o r t

Die vorliegende Schrift ist „draußen“ entstanden. Es erscheint mir nicht überflüssig, dies hier zu erwähnen. Die von normalen Schaffensbedingungen einigermaßen abweichenden Umstände, unter denen die Arbeit zustande kam, haben auf ihren Inhalt und Charakter wesentlichen Einfluß geübt, eigentlich — so seltsam dies klingen mag — ihr Entstehen überhaupt erst ermöglicht. Geplant war sie schon seit langem. Aber erst die Erfahrungen der Kriegsjahre ließen mich den inneren Ausgangspunkt finden, und erst die weite Entfernung sowie die persönliche Loslösung aus dem gegenwärtigen Betriebe gaben mir die für mein Vorhaben erforderliche Freiheit des Blickes.

Während einer nun mehr als zweijährigen Abwesenheit von der Heimat fand ich Gelegenheit, frei vom einengenden Zwange der Tageskritik und nicht auf die Beobachtung vorwiegend eines Ortes angewiesen, die Regungen des deutschen Musiklebens als Unbeteiligter zu verfolgen. Ich versuchte, mir Rechenschaft zu geben über Sinn und Bedeutung dieses Musiklebens, den Wert seiner Erscheinungen zu messen an dem, was das neue Leben der Zeit uns brachte und lehrte. Ich wollte Klarheit gewinnen über die organischen Ursachen mancher Schäden, die vor mir schon anderen aufgefallen, meist aber nur als Einzelschäden, außerhalb des Zusammen-

hanges mit dem Ganzen betrachtet worden waren. Ich bemühte mich nun, dieses Musikleben, das sich in so mannigfaltigen Erscheinungen darstellt, mit all seinen Vorzügen und Schäden als *G a n z e s* zu erfassen, seine kulturelle Verankerung festzustellen, um aus dieser Erkenntnis des Ganzen den Maßstab zu gewinnen für die Beurteilung der Einzelercheinungen und ihrer Entwicklungsbedingungen.

Diesen Maßstab fand ich in dem Begriffe der *F o r m* als des gemeinsamen Erzeugnisses von Gesellschaft, Musiker und Kritik. Mit der Aufstellung des *s o z i o l o g i s c h e n* Formbegriffs — wie er in der Einführung kurz dargelegt wird — war die Grundlage und das bewegende Prinzip für die Behandlung des gesamten Thementplexes gefunden. Der Inhalt der nachfolgenden drei Hauptteile des Buches ergab sich ohne weiteres aus der praktischen Anwendung und Durchführung des Grundgedankens.

Nun bin ich mir bewußt, die in der vorliegenden Arbeit behandelten Fragen unseres Musiklebens keineswegs durchaus einwandfrei gelöst, vielleicht auch manche wichtig scheinende übergangen zu haben. Auf Unanfechtbarkeit und absolute Vollständigkeit aber kam es hier letzten Endes nicht an. Wer das Buch vorurteilsfrei liest, wird erkennen, daß es nicht gedacht ist als „praktischer Ratgeber für die Gestaltung des deutschen Musiklebens“. Die Zeit für eine solche Arbeit ist noch nicht da. Zunächst kommt es darauf an, Verständnis zu wecken für die *i d e e l l e n* *G r u n d =*
l a g e n. Erst wenn man sie ihrer Bedeutung gemäß

erfaßt hat, kann dann von ihnen aus die praktische Neugestaltung erfolgen. Über die Einzelheiten dieser Neugestaltung wird es selbstverständlich verschiedene Meinungen geben. Ich bilde mir nicht ein, daß die von mir angegebenen Wege die einzigen seien, die zum Ziele führen. Für ungangbar halte ich keinen von ihnen, aber im Zusammenhange mit dem Grundgedanken bedeuten sie nur Möglichkeiten zu seiner Verwirklichung. Findet ein anderer, was ich nicht bezweifle, auch noch andere, vielleicht zweckmäßigere Möglichkeiten, so liegt mir nichts daran, die von mir angedeuteten abgelehnt zu sehen. Nicht auf die Anerkennung oder gar Verwirklichung dieser oder jener Einzelanregung kommt es an. Das einzig Wesentliche ist: wir müssen lernen, die genießerische Kunstauffassung durch eine tätige zu ersetzen. Die genießerische „Anschauung“ der musikalischen Form ist das Vermächtnis der Formalästhetik. Sie steht im engen Zusammenhange mit der Zeit, der sie entstammt. Ihr verdanken wir den Niedergang des deutschen Musiklebens bis zur jüngsten Vergangenheit. Die Lehre unserer Zeit ist, über den Genuß hinaus auch in der Kunst zur Tätigkeit zu gelangen und diese Tätigkeit um ihrer und unserer selbst, nicht um des erhofften Genusses willen zu üben. Dies ist der Grundgedanke der soziologischen Ästhetik. Seine Anwendung auf unser Verhältnis zur Musik habe ich in der vorliegenden Arbeit zu zeigen versucht.

Man wird vielleicht meiner Kritik des gegenwärt-

tigen Zustandes hier und da beistimmen, meine Folgerungen aber als zu weitgehend bezeichnen und sie mit dem Hinweis auf die „praktische Erfahrung“ und „Lebensklugheit“ als gutgemeinte, aber müßige Phantastereien ablehnen. Nun glaube ich selbst ein genügendes Maß von praktischer Erfahrung zu besitzen, um das im Sinne der „Lebensklugheit“ Gewagte meiner Vorschläge einzusehen. Ich glaube aber auch, daß wir nicht eher zu einer wahrhaften und wirksamen Neugestaltung unseres Musiklebens gelangen werden, ehe wir uns nicht von den Hemmungen dieser Art Klugheit und Erfahrung frei zu machen vermögen. Einzelreformen haben wenig Zweck, wenn nicht die Ursachen des bisherigen Zustandes beseitigt werden. Die Ursachen aber sind unsere *A n s c h a u u n g e n*. Es gilt also, auf diese Anschauungen selbst einzuwirken und zu dem Zwecke ein Bild des Musiklebens in seinem Soll-Zustande zu entwerfen — so wie es sich darstellen müßte, wenn es als Teil unseres Kulturlebens gelten will. Mit der Darstellung dieses Soll-Zustandes wird ein Vorbild gegeben, das, über alle Lehren der „Erfahrung“ und der „Klugheit“ hinaus, das Muster zeigt, an dem wir unsere Anschauungen bilden können. Ob wir dies tun wollen und zu was für praktischen Folgerungen wir dadurch gelangen — das ist die Frage, die hier aufgeworfen wird. Ihre Beantwortung hängt nicht ab von irgend welchen „praktischen“ Voraussetzungen, sondern einzig von unserm *W i l l e n* zur *K u l t u r*. Sofern er seines Zieles sicher ist, schafft er sich die praktischen Bedin-

gungen, denn nicht er ist ihr Wert, sondern sie sind das seinige.

Die Aufgabe der Kritik ist es, dieses Ziel zu weisen und die Wege zu ihm anzudeuten. Das will dieses Buch. Das übrige ist Sache der Gesellschaft und des Musikers.

I m F e l d e , September 1916

P a u l B e k k e r .

Einführung:

Die Form

Als musikalische Form bezeichnet man gemeinlich die Anordnung der musikalischen Themen und Motive: das Schema ihrer Verknüpfung und Entwicklung innerhalb eines Satzes, weiterhin die Art der Gruppierung der Sätze zu einem Ganzen, zusammenfassend die Gesamtheit der Darstellungsmittel. Man spricht von Variationen-, Rondo-, Fugenform, von einer Sonatenform im Hinblick sowohl auf die Anlage eines Satzes wie eines vollständigen Werkes, von der Form des Liedes, des Streichquartetts, der Sinfonie. Dies sind nur einige Beispiele, man kann die Anzahl beliebig vermehren — das Prinzip, auf Grund dessen der Begriff der Form ästhetisch erfaßt wird, bleibt stets das gleiche: die Bezeichnung des schematischen Aufbaues und der Darstellungsmittel.

Der hergebrachte Begriff der Form ist demnach eine aus dem Klangbilde gewonnene Ableitung. Das Klangbild, wie es vom Musiker im Notenbilde festgelegt ist, wird als das fertige Kunstwerk angesehen. Aus der näheren Bestimmung der Geseze seines Aufbaues ergibt sich die Bestimmung der Form.

Diese aus dem Klangbilde gewonnene Ableitung des Formbegriffes läßt eines außer acht: daß nämlich das Klangbild für sich allein genommen nur Materie ist, geordnet nach scheinbar innerorganischen Gesezen. Form wird die Materie erst, indem sie wahrgenommen wird. Die Form ist also nicht Materie schlechthin: sie ist wahrgenommene Materie.