

doch später hat er sich dem Schauspiel gewidmet. In der Zeit von 1918 bis 1922 war er der Leiter des „Boljšoj Theater Studios“ in Moskau und hat auch einige der hervorragendsten russischen Opern inszeniert und Regie geführt. Seine im Studio gehaltenen Vorträge wurden nach seinem Tode veröffentlicht. (s. „The System and Methods of Creative Art“, in dem Buch „Stanislavsky on the Art of the Stage“, transl. with an introductory essay on Stanislavsky's System by D. Magarshack, London, o. J.).

- 4 Vgl. M. Pekelis, „Mussorgskij - pisatelj - dramaturg“, Sovjetskaja muzika 6, 1967, 92-103; auf Seite 103 spricht der Verfasser über die Merkmale verschiedener gesellschaftlicher Schichten in der Oper „Boris Godunow“, die in der Sprache des Volkes, in alter Schrift- und Kirchensprache vorkommen.
- 5 Vgl. z. B. G. Abraham, „The Mediterranean Element in 'Boris Godunow'“, Slavonic and Romantic Music, London 1968, 193-194.
- 6 K. Stanišlavsky, „The System and Methods of Creative Art“, op. cit., 170.

Karol Musiol

AUGUST KAHLERT UND BEETHOVEN.

EIN BEITRAG ZUR ÄSTHETIK UND MUSIKKRITIK DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die ästhetischen Arbeiten des Breslauer Dichters, Schriftstellers und Philosophen Karl August Timotheus Kahlert (1807-1864), des Davidsbündlers und langjährigen Mitarbeiters Robert Schumanns, stellen einen nicht unbedeutenden Beitrag zur spätromantischen Nachahmungsästhetik dar. Die Analyse seiner zahlreichen publizistischen Schriften, Musikkritiken und ästhetischen Abhandlungen zeigt ihn als Repräsentanten einer zwar schwärmerischen, jedoch gemäßigten romantischen Kunstauffassung, die nicht alle Einwirkungen der Tonkunst positiv wertet¹. In den allgemeinen ästhetischen, sowie die Tonkunst betreffenden Ansichten Kahlerts läßt sich u. a. der Einfluß seines großen Lehrers Hegel konstatieren. Einige Arbeiten des schlesischen Philosophen haben wesentliche Bedeutung für die Kenntnis der Rezeption der Klassiker und Romantiker im osteuropäischen Raum. Seine Anschauungen bringt er, wie auch andere bedeutende Zeitgenossen, sowohl in prosaischer Form in Rezensionen, Abhandlungen und Essays, als auch in Novellen und lyrischen Gedichten zum Ausdruck. Besonders aufschlußreich sind seine Arbeiten im Hinblick auf eine ästhetische und ethische Wertung der Werke W. A. Mozarts, Ludwig Spohrs und Frédéric Chopins².

In einem besonderen zusammenfassenden Aufsatz in dem Sammelband unter dem Titel „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers“³ hat Kahlert den Umbruch in der Musik Beethovens klargelegt. Er erkennt in dieser den Konflikt zwischen dem klassischen und romantischen Weltbild, den er vom Standpunkt der neuromantischen Ästhetik interpretiert, und bezeichnet Beethoven als einen alles umfassenden, „aller Mittel mächtigen Riesengenius“, dessen Einzigartigkeit und Originalität in allen wesentlichen Elementen des Tonkunstwerkes, sowohl im Melos, der Harmonie und dem Rhythmus, als auch in der Instrumentation zu finden ist. Obwohl nach Kahlerts Meinung Beethoven seine klassischen Vorläufer in mancher Hinsicht zu überragen scheint, glaubt er ihn jedoch nicht als nachahmenswertes Muster empfehlen zu dürfen. In fast allen musikästhetischen Abhandlungen und Kritiken Kahlerts machen sich realistische Tendenzen bemerkbar, die in den fünfziger Jahren deutlich anwachsen, und

ihren Autor als einen Vertreter gemäßigter, spätromantischer und jungdeutscher Kunstinterpretation erscheinen lassen. Entschieden wendet er sich schon 1839 gegen den „bodenlosen Idealismus“ der Frühromantik auf dem Gebiet der Musikästhetik⁴ und anerkennt den konkretisierenden Einfluß der Hegelschen Lehre auf die Entwicklung dieser Wissenschaft.

Wie schon Walter Serauky in seiner grundlegenden Arbeit über die Nachahmungsästhetik feststellt⁵, kommt Kahlerts „Ästhetik“ aus dem Jahre 1846⁶ eine besondere Bedeutung zu, da ihr Verfasser sich nicht nur mit seinen Vorgängern kritisch auseinandersetzt, sondern sich gleichfalls Hegel gegenüber „in Oppositionsstellung befindet“. Wenn nun Kahlert die Möglichkeit einer Nachahmung der Natur durch die Musik in Zweifel stellt und den Ton einzig und allein als subjektives „Symbol des Gefühlsausdrucks“ bezeichnet, geht er über die Anschauungen traditioneller Nachahmungsästhetik hinaus.

Das Neue im Stil und der Kompositionstechnik Beethovens wird von Kahlert auf das Außergewöhnliche und Besondere in dessen künstlerischer Individualität zurückgeführt. Auch das Bizarre sieht er in des Meisters Persönlichkeit begründet. In allen seinen ästhetischen Erörterungen geht Kahlert vom dialektischen Grundsatz der Kunstbetrachtung aus: Er wertet die einzelnen Perioden und Schöpfer vom Standpunkt der historischen Entwicklung der Tonkunst. Dabei vertritt er die fortschrittliche Ansicht von der Gleichwertigkeit aller Epochen innerhalb der europäischen Kunstgeschichte. Er unterstreicht zusätzlich die Bedeutung der nationalen Leistungen für die Entwicklung der Musik. In der Gegensätzlichkeit der Stile sieht er nicht nur die Ergänzung einer Richtung durch die andere, sondern gleichfalls ein notwendiges Hauptelement jeglicher Kunstentwicklung überhaupt⁷. Als vergleichendes Beispiel werden die „plastischen Umrisse und der einheitliche Charakter der g-moll-Sinfonie von Mozart“ und „die phantastische Mannigfaltigkeit und der wechselnde gewaltige Ausdruck“ der „Eroica“ angeführt und daraus die unaufhaltsame Entwicklung der Tonkunst abgeleitet⁸.

Die Musik Beethovens ist nach Kahlerts Ansicht aus den Stürmen des 19. Jahrhunderts erwachsen. Nur im Rahmen ihrer Zeitverbundenheit kann ihre geschichtliche Bedeutung interpretiert werden⁹. Im Humor, der der Meisterschaft in der Anwendung des Kontrastes entspringt, sieht Kahlert einen Grundzug Beethovenscher Kunst: „... er wurzelt im Kontrast des Scherzes zur Andacht, der Kindlichkeit zur Erhabenheit, der aufjauchenden Freude zum tiefsten Schmerz ...“¹⁰. In den ungewöhnlichen Elementen Beethovenscher Kunst sieht der Kritiker den Ausdruck eines neuen ästhetischen und ethischen Weltbildes. Ferner erkennt Kahlert in Beethoven den progressiven, in die Zukunft weisenden Tonschöpfer, der am weitesten über die Formen hinausgegangen ist, ohne sie selbst zu zerstören: „... Alle Bande zu lösen, ohne die entfesselten Massen zum Chaos zusammenstürzen zu lassen, das war Beethovens Werk ...“¹¹. Für den Dichter und Philosophen Kahlert ist Beethoven der romantische Künstler par excellence, wobei er das Romantische in einem universellen, modernen Sinne auffaßt¹². Er bezeichnet Beethoven ferner als den ersten unabhängigen, großen germanischen Tonschöpfer seit Bach, durch den sich das germanische Element emanzipiert hat. Diese Befreiung darf jedoch nicht in einer Absonderung ausarten, da auch auf dem Gebiet des Nationalen nur dank der miteinander ringenden Gegensätze eine positive Entwicklung der Kunst möglich wird. Die nationalen Richtungen, sowie das Objektive und Subjektive in diesen wirken regenerierend und können ohne einander nicht auskommen. Auch die germanischen Elemente im Tonkunstwerk Beethovens sind durch die romanischen mitentwickelt worden. Aus den Gegensätzen italienischer und deutscher Kunstideale, aus den Konflikten zwischen sinnlicher und ideeller Musikauffassung

ist die neue Tonwelt des großen Wiener Klassikers hervorgegangen ¹³.

Mit seinen ästhetischen Anschauungen macht uns Kahlert gleichfalls in einer Reihe von Novellen bekannt, in denen er formal E. T. A. Hoffmann und die polemischen Gespräche Eusebius' und Florestans nachahmt. Auch in seinen belletristischen Werken legt er wiederholt Zeugnis ab von seinem Verhältnis zur Kunst Beethovens. In der Novelle „Die Dilettanten“ unterstreicht er wiederum das Individuelle, Subjektive, Innerliche der Musik dieses Komponisten ¹⁴, sowie deren Reichtum an Melodie und melodischem Rhythmus. Beethovens Motive verbinden sich organisch miteinander und sind nicht herauszulösen aus dem Gesamtwerk, in dem es keine leere Spree gibt ¹⁵.

Im weiteren Verlauf der Diskussion beweist der Verfasser die Bedeutung der Instrumentalmusik in der Oper „Fidelio“ ¹⁶, deren Singstimmen durch die sinfonische Behandlung des Orchesters nirgends „durch willkürliche Instrumentaleffekte“ am eigenen Ausdruck geschmälert werden. Der Vokalpart erfährt vielmehr eine Stärkung in seiner dramatischen Ausdruckskraft. Das „Fidelio“-Quartett wird als besonderes Beispiel des Zusammenwirkens von Instrumental- und Gesangstimmen hervorgehoben. Auch konstatiert Kahlert neue musikdramatische Tendenzen in Beethovens einzigem Bühnenwerk ¹⁷. Im Instrumentalen dieser Oper liegt des Autors Meinung nach die Charakteristik der Leidenschaft, der Stimmung und Situation des Ganzen. Aus den korrelativen Ergänzungen erwächst ein „vollendetes, völlig abgeschlossenes Musikstück . . .“, welches hier als ideales Beispiel eines gegenseitigen Durchdringens von Form und Geist hervorgehoben wird ¹⁸.

Der Lyriker August Kahlert ist u. a. der Verfasser einer Reihe von musikalischen Gedichten, die den hohen ethischen und ästhetischen Wert der Tonkunst allgemein besingen oder auch das Verhältnis des Dichters zu bestimmten Komponisten widerspiegeln ¹⁹. Diese Poesie atmet den Geist romantischer, schwärmerischer Ästhetik, die der Tonkunst den tiefgreifendsten Einfluß auf die Psyche des Menschen zuerkennt. Der Tonkunst bleibt es vorbehalten, den Menschen von seinen Herzensqualen zu befreien, seinen Geist zu beflügeln und sein Gefühl zu erquickern. Beethovens Werk findet Kahlert in dieser Hinsicht besonders wirksam, was aus der letzten Strophe eines seiner Gedichte mit dem Titel „Der Zauberschlüssel“ hervorgeht ²⁰:

„Und die verschlossnen Güter,
Du gabst sie wieder mir,
Des Zauberschlüssels Hüter,
Beethoven, Dank sei Dir!“

Anmerkungen

- 1 A. Kahlert, „Das Konzertwesen der Gegenwart“, NZM 9, 1842, 110.
- 2 K. Musiol, „August Kahlert und Chopin“ (in Vorb.).
- 3 Breslau 1832, 165-167.
- 4 A. Kahlert, „Gegenwart und Zukunft der Tonkunst“, Die Jahreszeiten, Leipzig 1839, 234-235.
- 5 W. Serauky, „Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850“, Münster i. W. 1929, 347-348.
- 6 A. Kahlert, „System der Ästhetik“, Leipzig 1846.
- 7 A. Kahlert, „Die Klassiker und die Romantiker in der Musik“, Deutsches Museum 10, 1860, 18.
- 8 A. a. O., 18.
- 9 A. a. O., 18-19.

- 10 A. a. O. , 19.
- 11 A. Kahlert, „Über die Bedeutung des Romantischen in der Musik“ , Tonleben und vermischte Aufsätze. Beiträge zur Ästhetik der Tonkunst, Breslau 1838, 207-209.
- 12 A. a. O. , 210.
- 13 A. Kahlert, „Gegenwart und Zukunft der Tonkunst“ , op. cit. , 244-245.
- 14 A. Kahlert, „Die Dilettanten“ , Gesellschafter 122, 1833, 166.
- 15 A. a. O. , 171.
- 16 A. a. O. , 175.
- 17 A. a. O. , 175-176.
- 18 A. a. O. , 176-177.
- 19 A. Kahlert, „Gedichte“ , Breslau 1864.
- 20 A. a. O. , 46.

Klaus Wolfgang Niemöller

DIE MUSIKALISCHE FESTSCHRIFT FÜR DEN DIREKTOR DER PRAGER
HOFKAPELLE KAISER RUDOLFS II. 1602

Für den Musikhistoriker ist es selbstverständlich geworden, musikalische Werke älterer Epochen nicht nur vom rein satztechnischen Standpunkt zu betrachten. Neben der Aufführungspraxis werden mehr und mehr auch die vielschichtigen Aspekte wesentlich, die seinen Lebensbezug ausmachen. Das Werk, von dem hier die Rede sein soll, ist so gesehen in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Es ist ein Sammeldruck, der nur noch als Unicum erhalten ist, die Tenorstimme in Wolfenbüttel, die anderen Stimmen bis auf den verlorenen Discantus in Regensburg. Erscheinungsort und -jahr sind nicht genannt. Eine Datierung ergibt sich im Zusammenhang der Fragen, die das ganze Werk betreffen. Sie konzentrieren sich auf drei Punkte: 1. trägt das Sammelwerk vom Inhalt her einen merkwürdigen, fast singulären Charakter, 2. rückt durch dieses Werk eine wichtige Musikerpersönlichkeit und ihre eigentlich unerforschte Amtsfunktion ins Licht, und 3. werden durch die mit Kompositionen beteiligten Musiker bestimmte Musikergruppen sowie weitreichende musikalische Beziehungen erkennbar.

1. Der Titel des Werkes lautet: „*ODAE/SVAVISSIMAE/IN/Gratiam et Honorem/Admodum/Reuerendi ac Illustris Domini/D. Iacobi Chimarraei Rure-/mundani S. (acrae) C. (aesareae) M. (aiestatis) supremi/Elemosynarij/A/Diuersis excellentissimis/Musicis partim V partim VI vocibus/decantatae*“ . Der Inhalt besteht aus 38 lateinischen Motetten, die von insgesamt 23 Komponisten stammen. Alle Stücke sind Jacob Chimarraeus gewidmet. Das geht auch aus den Texten hervor, in denen sein Name häufig genannt ist, z. T. verbunden mit dem Hinweis auf seinen Namenspatron, den Hl. Jacobus, oder auf sein Amt und seine Würden hingewiesen wird. Der überwiegende Teil der Motetten hat aber als Textgrundlage eine Kommentierung des Wahlspruches von Chimarraeus. Das Symbolum ist als Kanon auch oben auf dem Titelblatt vorangestellt: „*Domat omnia virtus*“ . Das Singuläre dieses Sammelwerkes besteht jedoch nicht im Charakter der „*Symbola*“-Kompositionen, wenn diese auch nach C. Othmairs „*Symbola*“ von 1547 in dieser Anzahl nicht mehr vorkommen, sondern im Charakter des Gesamtwerks. Die Tatsache, daß alle von Philipp Schöndorf zusammengestellten Kompositionen persönlich auf den zu Ehrenden bezogen sind, macht die „*Odae suavissimae*“ zu einer musikalischen Festschrift, die höchstwahrscheinlich zu seinem