

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1986)

Heft: 8

Artikel: Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz = Johanna Kinkel et son article sur Chopin

Autor: Weissweiler, Eva

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927309>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz

Johanna Kinkel
et son article sur Chopin

Zu Johanna Kinkel und ihrem Chopin-Aufsatz
Johanna Kinkel (1810-1858) war nicht nur eine erfolgreiche Liederkomponistin und eine der ersten Dirigentinnen der Geschichte, sie verfasste auch bedeutende Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Musik, zu musikpädagogischen und -politischen Fragen. In ihrem umfangreichen, noch nie vollständig publizierten Chopin-Aufsatz sind Gedanken vorweggenommen, die erst im 20. Jahrhundert zur Entfaltung kamen. So fasst sie Musikgeschichte als Geschichte des musikalischen Stoffes, dessen Grenzen im Laufe der Jahrhunderte ständig erweitert würden – eine Auffassung, die an Adornos Materialbegriff denken lässt. Sie sieht Chopin als Avantgardisten, der – dem banalen Zeitgeist widerstrebend – die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten besonders im Bereich der Harmonik entscheidend erweitert hat. Seine Innovationen betrachtet sie als Stufen eines historischen Prozesses, der schliesslich auch unser Tonsystem mit seinen plumpen Ganz- und Halbtönen sprengen würde.

Johanna Kinkel et son article sur Chopin
Johanna Kinkel (1810-1858) composa non seulement avec talent de nombreux Lieder et fut l'une des premières femmes de l'histoire à diriger un orchestre, mais elle apporta aussi par ses écrits une importante contribution à l'histoire et à l'esthétique de la musique, ainsi qu'aux questions de pédagogie musicale et de politique. Dans son volumineux article sur Chopin qui n'a jusqu'à présent jamais été publié intégralement, on trouve des réflexions prophétiques qui ne se développeront qu'au XX^e siècle. C'est ainsi qu'elle conçoit l'histoire de la musique comme une histoire du matériau musical, dont les limites ne cessent de s'étendre au cours des siècles – une conception qui évoque le concept du matériau d'Adorno. Elle considère Chopin comme un avant-gardiste, qui – en contradiction avec les idées dominantes banales de son époque – élargit de façon décisive les possibilités expressives de la musique, en particulier sur le plan harmonique. Pour elle, les innovations de Chopin sont une étape d'un processus historique, qui devrait finalement faire exploser notre système tonal avec son principe sommaire de tons et demis-tons.

Von Eva Weissweiler

Johanna Kinkels 1855 entstandener Aufsatz über Chopin ist eine der ersten theoretischen Würdigungen seiner Klaviermusik überhaupt. Zwar sind die Rezensionen Schumanns und die Monographie Liszts früher entstanden. Aber Schumann hatte nicht die Absicht, «theoretisch einzudringen»¹; Liszt schrieb eine mehr persönliche Charakteristik, die er mit sehr allgemeinen analytischen Überlegungen und Impressionen aus dem polnischen Volksleben durchsetzte². Die konservative Musikkritik schliesslich, vertreten durch «Päpste» wie Gottfried Wilhelm Fink und Ludwig Rellstab, kann erst recht nicht inspirierend gewirkt haben, da sie Chopin kategorisch verdammt. Sie monierte die angebliche Unspielbarkeit der weitgriffigen Akkorde und die Vorliebe für frei eintretende Dissonanzen, die mit der schulmässigen Harmonielehre nicht zu vereinbaren war. Schon in den 1852 bei Cotta erschienenen «Acht Briefe(n) an eine Freundin über Klavierunterricht» hatte Johanna Kinkel Chopins Dissonanzbehandlung verteidigt. Nach dem Erscheinen dieser Schrift, die in dem Aufruf «Emanzipiert die Vierteltöne, so habt ihr eine neue Tonwelt!» gipfelte, ging eine Welle der Empörung durch das musikalische Deutschland. Wilhelm Heinrich Riehl, seines Zeichens Staatswissenschaftler,

Musikpublizist und Frauenfeind, denunzierte die unbequeme Kollegin als Apologetin einer «Katzenmusik»³. Wer war diese unbeirrt kämpfende Frau, deren Namen heute kaum jemand mehr kennt, die aber noch 1860 als Musiktheoretikerin zitiert wurde?

Zur Biographie

Sie stammte aus einem Lehrerhaushalt in Bonn und ertrotzte sich gegen den erbitterten Widerstand ihrer Mutter Klavier- und Kompositionsunterricht bei Franz Anton Ries, dem ersten Lehrer Beethovens. Sie heiratete früh, liess sich wieder scheiden, zog nach Berlin zu Bettina von Arnim, schlug sich mit Stundengeben und der Komposition publikumswirksamer Klavierlieder durch. Ihre Liederhefte, unter dem geschlechtsneutralen Namen «J. Mathieux» von so prominenten Verlegern wie Trautwein und Bote und Bock publiziert, waren beinahe ebenso populär wie die von Mendelssohn und erschienen noch in den 1850er Jahren in England als Raubdrucke⁴. Nach Bonn zurückgekehrt, gründete sie einen eigenen Musikverein, mit dem sie Oratorien und Opern von Bach bis Marschner aufführte. Ihre öffentlichen Konzerte wurden selbst von den Spitzen der Aristokratie gern besucht⁵. Johanna Kinkel war damit vielleicht die erste Frau in der

deutschen Musikgeschichte, der der Einbruch in das Männerreservat «Dirigieren» beinahe selbstverständlich gelang.

In der Ehe mit dem Dichter Gottfried Kinkel wurden die öffentlichen Auftritte mehr und mehr reduziert. Sie bekam schnell hintereinander vier Kinder, musste durch Stundengehen Geld verdienen, um die dichterischen Arbeiten ihres Mannes und den grossen Haushalt finanzieren zu können. Trotzdem verfasste sie in dieser Zeit einen Leitfaden für die musikalische Früherziehung⁶, der trotz seiner politischen «Bedenklichkeit» — er enthielt zum Beispiel ein Kinderlied «Von der Bürgerwache» — an vielen Schulen Deutschlands eingeführt wurde.

Gottfried Kinkel wurde 1849 als Revolutionär verhaftet, seine Frau stand ohne Geldmittel mit den Kindern alleine da. Von den Demokraten vergöttert, von den Königstreuen gehasst, begann für sie eine Zeit, in der sie täglich um das Leben ihres Mannes fürchten musste. In der bedrückenden Enge des Elternhauses redigierte sie seine politische Zeitung und die zweite Auflage seiner Gedichte. Nicht nur aus Zeitmangel trat die Musik jetzt in den Hintergrund. Es schien ihr, als habe sie kein Recht, ihre Kraft in etwas so «Unpolitisches» zu investieren.

1851 gelang Gottfried Kinkel die Flucht. Die ganze Familie ging nach London ins Exil, wo Johanna sich eine zweite Karriere als Musikpädagogin aufbaute. An den Abenden hielt sie Vorträge über Akustik, Musikästhetik, Vor- und Frühgeschichte der Musik. Tagsüber bewirtete sie die Emigranten, denen Kinkel sein Haus gastfrei öffnete. Ihr Optimismus und ihre Vitalität, neben einer immer wieder hervorbrechenden depressiven Veranlagung Grundzüge ihres Charakters, wurden in diesen Exiljahren gebrochen. Die Arbeitsbelastung war zu gross. Sie wurde krank und damit unattraktiv für den um einige Jahre jüngeren weichlich-schönen Gottfried. Im November 1858 kam sie bei einem mysteriösen Fenstersturz ums Leben.

Schriften

Ausser den erwähnten musikpädagogischen Schriften schrieb Johanna Kinkel eine Novelle mit dem Titel «Musikalische Orthodoxie»⁷, die, obwohl nicht im strengen Sinn autobiographisch, die Wandlung ihres musikästhetischen Standpunktes literarisch thematisiert. Hauptgestalt ist die in der Musik Bachs und Beethovens befangene Klavierlehrerin Ida. Die Bravourstücke von Thalberg, Herz und Moscheles sind ihr nicht nur als modischer Flitter zuwider, sie repräsentieren auch eine Welt des Luxus und der Etikette, zu der sie, die «Hässliche», Introvertierte, keinen Zugang hat. In einem psychisch schmerzhaften Prozess gelingt es ihr, sich von der Musik der Vergangenheit so weit zu emanzipieren, dass sie auch zeitgenössische Komponisten vorurteilsfrei zu hören imstande ist.

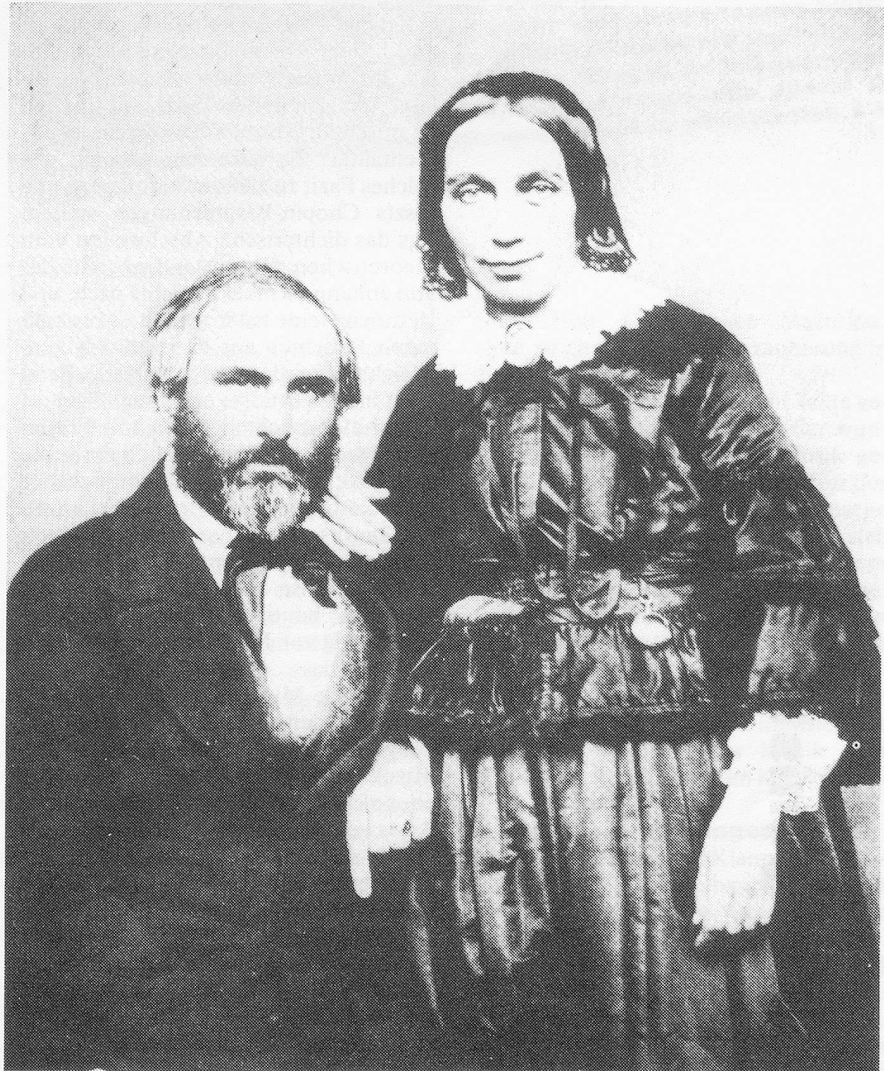
In den Revolutionsjahren 1848/49 widmet sich Johanna Kinkel dem Genre der politischen Musikkritik. Sie attackiert die Zensur auf der Opernbühne und die gesellschaftliche Erstarrung des höfischen Musiklebens, schiebt, um die Zensurbehörden zu verhöhnen, Repertoirestücke wie der «Zauberflöte» revolutionäre Bedeutung unter⁸.

Aus der englischen Zeit sind einige Vortragsmanuskripte überliefert: «Notizen zur Ästhetik der Musik», «Harmonie», «Skizzen für eine Geschichte der Musik», «Felix Mendelssohn» und «Beethovens früheste Klaviersonaten»⁹. Bemerkenswert scheint mir darin vor allem ihre Auffassung von «Musik-

Musik» geprägt hat: In jeglichem «musikalischen Material» stecke «die gesamte musikalische Geschichte, schliesslich die ganze Gesellschaft», heisst es bei ihm¹¹. Eine solche Paralleltät gibt zu denken. Der «musikalische Stoff», die «Emanzipation der Viertel-töne», der «Dissonanz»: Johanna Kinkel hat einige Begriffe formuliert, die später Adorno, Schönberg, Haba und Bartók zugeschrieben wurden.

Zum Inhalt

Der originale Chopin-Aufsatz hat die Länge eines ganzen Buches. Bei dem folgenden Text handelt es sich um einen Extrakt aus der umfangreichen Hand-



Johanna und Gottfried Kinkel in London (um 1855)

geschichte»: Nicht das Werk einzelner Personen ist für sie interessant, sondern «die Entwicklung des musikalischen Stoffes, der Akkorde und Intervalle, aus denen die Musik gemacht ist»¹⁰. Diese Entwicklung verfolgt sie dann auch sehr konsequent, von den Intervallberechnungen des Pythagoras über die Konsonanztheorien des Mittelalters bis hin zu der bei Chopin sich andeutenden Sprengung des diatonischen Systems.

Es ist wohl nicht übertrieben, Johanna Kinkels Wort vom «musikalischen Stoff» als Vorwegnahme des «Material»-Begriffs zu bezeichnen, wie ihn Adorno in der «Philosophie der Neuen

schrift»¹². Darum seien in einer kurzen Inhaltsangabe die einzelnen Etappen seiner Argumentation zusammengefasst.

Der analytische Teil beginnt mit einer Besprechung der «Walzer», der «am leichtesten verständlichen Form Chopinscher Musik», an deren Beispiel Johanna Kinkel auf die Besonderheiten seiner Bassbehandlung eingeht. Ihre Formulierung von der «Melodie des Basses» klingt wieder wie ein vorweggenommenes Zitat aus der Theorie der zweiten Wiener Schule. Schönberg, der einmal zu Eduard Steuermann gesagt hat, «bei gutem Kontrapunkt vergesse man eigentlich die Harmonik», hat

Johanna Kinkel: Friedrich Chopin als Komponist

Johanna Kinkel:
Frédéric Chopin compositeur

in seinem ersten Streichquartett den begleitenden Bass zum Kontrapunkt und selbständigen Thema verdichtet. Adorno kommentiert diesen Vorgang: «Je mehr (...) der harmonische Verlauf, anstelle eines blossen leitton- und dominanthaften Gleitens, sich zum energischen Fortschreiten voneinander unterschiedener (...) Stufen gefestigt hatte, um so mehr gewannen die Fundamentstimmungen – schlicht gesagt der Bass – eine gewisse Selbständigkeit, Ausgeprägtheit, den Zug von «Melodie».»¹³

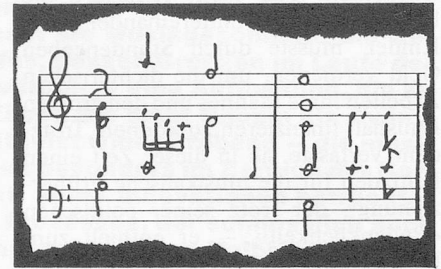
Die Besprechung einzelner Walzernummern verknüpft Johanna Kinkel mit erfundenen Szenen, in denen sie die Musik assoziativ beschreibt: Da ist der Tanzboden im ungarischen Wald, der plötzliche Überfall feindlicher Krieger, und immer wieder die Nixe, die heimlich ihr Wasser- und Geisterreich verlässt, um sich in den Tanz der Irdischen zu mischen. Also doch weibliche Sentimentalität? Es wäre sehr voreilig, ein solches Fazit zu ziehen. Schumanns und Liszts Chopin-Besprechungen stehen, was das dichterische Abschweifen vom theoretischen Gegenstand angeht, der von Johanna Kinkel in nichts nach, und Heinrich Heine hat in seinen «Musikalischen Berichten aus Paris» das Nixen-Gleichnis geradezu vorgegeben: «Er ist nicht bloss Virtuose, er ist auch Poet... Manchmal möcht' ich ihn mit Fragen unterbrechen: Und wie geht's der schönen Nixe, die ihren silbernen Schleier so kokett um die grünen Locken zu binden wusste?»

Die im Original wesentlich ausführlicheren Hinweise an den Interpreten kommen heutigen Lesern vielleicht überflüssig vor. Man darf aber nicht vergessen, dass Chopin die damalige Avantgarde-Musik repräsentierte und dass es an dem Ernst und der Überzeugungskraft des Pianisten lag, ob diese Musik vom Hörer verstanden wurde oder nicht.

An zweiter Stelle bespricht Johanna Kinkel die Nocturnes und eine Auswahl gängiger Kritikereinwände dagegen. Dabei entkräftet sie den Vorwurf unerträglicher Dissonanzhäufung durch einen Exkurs in die Geschichte der Intervalle und Hörgewohnheiten. Die Terz, «das einzige Intervall, das wir in einem zweistimmigen Gesang als vollkommen konsonierend empfinden würden», war, solange das pythagoreische System mit seinen unbefriedigenden Zahlenverhältnissen (64:81 statt 4:5 für die grosse Terz) vorherrschte, als «schreiende Dissonanz» verpönt. Erst die Einführung des mitteltönigen Systems, das die kleine und grosse Terz in den Verhältnissen 5:6 und 4:5 intonierbar machte, brachte eine allmähliche Anerkennung als Konsonanz mit sich.

Den dissonierenden Vorhalt, «ohne den wir eine Musik völlig salzlos finden», habe bis zum 14. Jahrhundert «noch keines Menschen Ohr gehört». Wiederum seien Menschenalter vergangen, ehe einzelne Komponisten es aus Unwissenheit oder Kühnheit gewagt hätten, Dissonanzen *frei* eintreten zu

lassen. Johanna Kinkel nennt als Beispiel Claudio Monteverdi. Sie spielt wohl auf dessen berühmtes Madrigal «Cruda Amarilli» an, in dem die kleine Septime und die grosse None frei eingesetzt und fortgeführt werden (*Beispiel*).



In jeder Modifikation der «sieben ursprünglichen Intervalle» sieht Johanna Kinkel «eine ungeheure Stoffbereicherung, mit der man sofort ein unschätzbare Ausdrucksmittel gewinnt». Ein solcher «Meisterstreich» sei Beethoven durch die Veränderung der None im ersten Terzett des «Fidelio» gelungen. Marzelline singt: «O süsse Tränen!», Leonore: «O bittere Tränen!» Von Takt zu Takt verändert sich, je nachdem *wer* singt, nur die None (gross bzw. klein), und jedesmal fühle man sich «versetzt in die freudenerhobene Stimmung der einen oder in die schmerzzerzerrissene der anderen Seele».

Felix Mendelssohn habe «in dem Gebiet der Intervalle keinen neuen Klang» gefunden; Chopin aber näherte sich mit seiner Chromatisierung der Tonsprache schon «der noch geheimnisvoll verschlossenen Pforte der Vierteltöne».

Die «Vierteltöne» – Johanna Kinkel machte sich mit dieser Vision zwar viele Feinde, knüpfte aber doch an Gedanken an, die ein Jahrhundert vor ihr schon einmal ausgesprochen worden waren. So hatte der Mathematiker Leonard Euler 1731 darüber spekuliert, «wie viel weiter man annoch in der Musik kommen könne (...) Denn wenn man über die 12 Töne, so sich in eine Octav befinden, mehr oder an deren Statt andre gebrauchen wollte, so würde man unendlich viel verschiedene Arten Music haben können»¹⁴.

Praktisch *verwendet* wurden Vierteltöne zum ersten Mal 1898, in einem Streichquartett von J. H. Foulds. Und was Bartók 1920 in der Zeitschrift «Melos» schrieb, klingt wieder wie verkürzte Johanna Kinkel: «Die Zeit der Weiterteilung des halben Tons (vielleicht ins Unendliche?) wird jedenfalls kommen, wenn auch nicht in unseren Tagen, sondern in Jahrzehnten und Jahrhunderten.»

Johanna Kinkel geht dann nacheinander auf die Impromptus, Balladen und Préludes ein. Bei der Besprechung der Etüden bemerkt sie, dass Chopin diese Gattung musikalisch emanzipiert habe. Czerny, Herz, Clementi: diese vielgespielten Etüdenmeister hätten keine Musik, sondern blosse Fingergymnastik, «musikalisch-moralische Seelenarznei», hervorgebracht. Sie glaube, «dass Musiker, welche ihre Ohren zum Studium dieser (...) Komponisten her-

vorgeben, daran gerade so verdummen müssen wie diejenigen Frauen, welche von der bildenden Kunst nur die abgezählten Kreuzstiche der Straminarbeit kennen».

Im Mittelpunkt der weiteren Besprechungen steht die Sonate b-moll, op. 35, deren «Trauermarsch» sie vollkommen anders wertet als Robert Schumann. Schumann bezeichnete den Satz schlicht als «abstossend» und hätte sich an seiner Stelle «ein Adagio etwa in Des» gewünscht¹⁵. Johanna Kinkel fühlt sich dagegen an die Totentänze Holbeins erinnert, «welche durch eine ähnliche Verknüpfung blühenden Lebens mit dem Hauch des letzten Schicksals den Beobachter mit ernstem Schauer ergreifen».

Kritik im Sinne von Nörgelei und Zensurvorschlägen erlaubt sie sich nicht, vielleicht, weil das Moment des Konkurrenzdenkens ihr ganz und gar fehlte. Chopin war für sie weder, wie für Schumann, Rivale noch, wie für Liszt, persönlicher Freund. Aus diesem neutralen Verhältnis entwickelt sie eine analytische Sachlichkeit, die trotz aller szenischen Einschübe Seltenheitswert in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts hat und das alte Vorurteil von der geschlechtsspezifischen Impotenz der Frau in musiktheoretischen Fragen radikal widerlegt.

Eva Weissweiler

¹ Robert Schumann: Ein Werk II. In: Allgemeine Musikalische Zeitung 1831.

² Franz Liszt: Friedrich Chopin. Übersetzt von La Mara, Leipzig 1880.

³ Wilhelm Heinrich Riehl: Hausmusik, Stuttgart/Augsburg 1855, Vorwort, S. XI: «Die Katzen haben (...) bereits das System der ganzen und halben Töne überwinden, sie haben jene bekannten Viertelöne bereits emanzipiert, die, wie Johanna Kinkel träumt, nach ihrer Erlösung seufzen, die Katzen sind bereits fortgeschritten zu jenen ganz neuen, unerhörten Modulationen, welche jene Schriftstellerin in den Mazurken des französischen Polen Chopin bereits gewissagt findet.»

⁴ Vgl. dazu Brief Johanna Kinkels an ihren Vater, vom 21.6.1852 (Universitätsbibliothek Bonn, Kinkel-Nachlass, unveröffentlicht): «Ich habe (...) einen deutschen Musikladen in London ausfindig gemacht, wo ich Musik aus Deutschland bestellen kann. Dasselbst fand ich zu meiner Verwunderung eins meiner älteren Lieder in einer Sammlung wieder, die «Gems of German melodies» genannt war. Es war englisch übersetzt und einer wildfremden Lady gewidmet. Der Täter hatte bloss seine Anfangsbuchstaben dazu geschrieben. Der Verleger entschuldigte sich damit, dass deutsche Kompositionen in England *vogelfrei* wären und dass er jedes Jahr einen Reisenden nach Deutschland schickte, der die most fashionable melodies abschriebe und für einen Spottpreis englische Verse darunter mache.»

⁵ Vgl. dazu Brief Johanna Kinkels an Strodttmann, vom 26.4.1850 (Universitätsbibliothek Bonn, Kinkel-Nachlass, unveröffentlicht): Zu den Gästen gehörten u.a. die Prinzen von Holstein, der Erbprinz von Meiningen und ein Sohn des Prinzen Carl von Preussen.

⁶ Johanna Kinkel: Anleitung zum Singen. Übungen und Liedchen für Kinder von drei bis sieben Jahren, op. 20. Mainz, Antwerpen, Brüssel 1849.

⁷ Enthalten in der 1849 bei Cotta erschienenen gemeinschaftlichen Novellensammlung von Gottfried und Johanna Kinkel.

⁸ Vgl. besonders die Jahrgänge 1848/1849 der «Neuen Bonner Zeitung».

⁹ Sämtliche Vortragsmanuskripte im Kinkel-Nachlass der Universitätsbibliothek Bonn.

¹⁰ In: Skizzen für eine Geschichte der Musik.

¹¹ Theodor W. Adorno: Nervenpunkte der Neuen Musik, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 69.

¹² Ebenfalls im Kinkel-Nachlass der Universitätsbibliothek Bonn.

¹³ Adorno, Nervenpunkte, S. 71.

¹⁴ L. Euler an Johann I. Bernoulli (25.5.1731). Zit. nach: Martin Vogel: Die Lehre von den Tonbeziehungen, Bonn 1975, S. 359f.

¹⁵ Robert Schumann, Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 14f.

Friedrich Chopin als Komponist

Bei dem folgenden Text handelt es sich um ein Exzerpt, das Eva Weissweiler von dem 192 Seiten umfassenden Autograph von Johanna Kinkels Chopin-Aufsatz angefertigt hat. Der vollständige Text ist nie publiziert worden. Eine stark gekürzte und vereinfachte Fassung erschien 1903 in der «Bonner Zeitung» und der «Deutschen Revue». Unsere Version berücksichtigt vor allem die historisch-analytischen Passagen, verzichtet dafür weitgehend auf jene Abschnitte, in denen Johanna Kinkel Chopins Musik in poetisierende Bilder und Fabeln übersetzt. Um der leichteren Lesbarkeit willen wurden keine Weglassungszeichen eingefügt sowie Orthographie und Interpunktion heutiger Praxis angeglichen.

Fédéric Chopin compositeur
Ce texte est un extrait, rédigé par Eva Weissweiler, de l'article de 192 pages écrit par Johanna Kinkel sur Chopin. Le texte entier n'a jamais été publié. Une version fortement réduite et simplifiée avait paru en 1903 dans la «Bonner Zeitung» et dans la «Deutsche Revue». Notre version s'intéresse avant tout aux passages historiques et analytiques; elle néglige principalement les endroits où Johanna Kinkel transcrit la musique de Chopin en images et en fables. Pour une meilleure lecture, nous n'avons pas ajouté de signes d'omission et adapté l'orthographe et la ponctuation à la pratique actuelle.

Von Johanna Kinkel

Die musikalische Welt war immer in zwei feindliche Lager geteilt: das eine umfasst die Salonmenschen, denen die Musik nicht viel mehr als ein Flitter oder eine Art Parfüm für den Geist ist, das andere schliesst die Klassiker in sich, welche nur den strengen Stil gelten lassen, der eine historische Berechtigung hat. Man nehme als Beispiel die äussersten Extreme: Johann Sebastian Bach und Donizetti. Werden nicht die Anhänger des einen vor der Musik des anderen davonlaufen und sich gegenseitig, was das Kunsturteil angeht, gründlich verachten?

Ich bin in dem *orthodoxen* Lager erwachsen und hatte das Glück, dass derselbe Mann, der in seiner Jugend den Knaben Beethoven unterrichtete, in seinem späten Greisenalter mein Lehrer ward. Was Wunder, dass mir seit meiner Kindheit der Name Beethoven als musikalischer Gott und Rossini als Antichrist vor der Seele stand?

Ich erwähne diese persönlichen Einzelheiten nur darum, weil sie ein Bild der besonders in Deutschland verbreiteten Partei der musikalisch Orthodoxen geben, welche in ihren Übertreibungen wie ein Mühlstein auf allen jungen Keimen einer frischen künstlerischen Entwicklung liegt. Bei diesen musikalischen Schwärmern wird die exklusive Verehrung des Klassischen zu einer Art Religion: mindestens ebenso intolerant wie ein Götterglaube.

Dies war mein Fall, als mir vor vielen Jahren im Musikladen einige Hefte Mazurkas von einem «gewissen Friedrich Chopin» als interessante Novität vorgelegt wurden. Ich warf sie unberücksichtigt beiseite zu den Walzern von Strauss und Lanner, denn wie konnte ein Mensch, der Mazurkas schrieb, anders wohin als ins feindliche Lager gehören?! Bald nachher kam mir eine Veranlassung, aus Gefälligkeit für Freunde Tänze zu spielen, und ich verfiel auf

jenes Heft Chopinscher Mazurkas, ohne zu ahnen, welche Bezauberung in diesen Blättern wohnte.

Kaum hatte ich die ersten acht Takte gespielt, so war mein Sinn von der wundervollen Schönheit dieser Musik gefangen genommen. Es war der Reiz des *Unerhörten*, eine vorher nie dagewesene Anschauung der Tonwelt, die sich selbst aus der anspruchslosen Form eines kleinen Tanzstücks offenbarte. Welche Seele, in der nur ein Funke von Poesie wohnt, könnte der Macht des Frischerschaffenen widerstehen, das zugleich anmutig und geistreich ist! Schmachete das Ohr nicht inmitten der Überfülle von herrlicher Musik nach einem neuen, nie geahnten Klange?

Der herrschende Ungeschmack

Um einen königlichen Klang in der musikalischen Welt zu behaupten, scheint es unerlässlich, Opern, Oratorien oder Symphonien geschaffen zu haben. Gewiss würden die Kritiker, die auf diesem Standpunkt stehen, es geradezu lächerlich finden, wollte ein Komponist, der nur Lieder oder Musikstücke für ein einzelnes Instrument geschrieben hätte, eine Stelle neben den anerkannten Herren behaupten.

Diese Ansicht lässt sich bestreiten. Es sind Komponisten von mittelmässigem Talent weltberühmt geworden, weil sie entweder als Günstlinge eines Regenten oder durch grosse Geldmittel oder eine Clique in der Presse getragen, früh Gelegenheit fanden, Opern und Messen an Orten aufzuführen, von wo aus sie rasch in der ganzen Welt bekannt und zugänglich wurden. Es hängt von einem blossen glücklichen Zufall ab, ob ein Komponist sich je die Bühne oder nur ein Orchester erringt.

Einem wirklich tief denkenden Geiste wird dies oft am allerschwersten werden. Welche Kriecherei vor Hofintendanten, Hofkapellen, Theatereigen-