



Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Verzeichnisse | |
| Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen | 8 |
| Abkürzungen · Bibliothekssigel | 14 |
| Einleitung | 17 |
| Autor*innen | 20 |
| David Hiley | |
| Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters | 27 |
| Andreas Pfisterer | |
| Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts | 51 |
| Martin Christian Dippon | |
| Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina | 71 |
| Franz Körndle | |
| Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren | 113 |
| Katelijne Schiltz | |
| Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i> | 129 |
| Siegfried Gmeinwieser | |
| Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München | 157 |
| Bettina Berlinghoff-Eichler | |
| Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) | 167 |
| Laurenz Lütteken | |
| Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe | 187 |
| Ulrich Konrad | |
| »Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen | 201 |

| | |
|--|-----|
| Markus Waldura | |
| Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? | |
| Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i> | 213 |
| Raymond Dittrich | |
| Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) | 235 |
| Michael Wackerbauer | |
| <i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen. | |
| Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts | 263 |
| Theresa Henkel | |
| »Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. | |
| Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis | |
| des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis | 313 |
| Arnfried Edler | |
| Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen | |
| aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr | 341 |
| Thomas Röder | |
| Bruckner improvisiert | 351 |
| Nina Galushko-Jäckel | |
| Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov | 369 |
| Andreas Wehrmeyer | |
| Zur Vorgeschichte von Sergej Taneev's Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1 | 405 |
| Rainer Kleinertz | |
| Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« | |
| von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i> | 425 |
| Michael Braun | |
| Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung | |
| in Instrumentalwerken Béla Bartóks | 453 |
| Sebastian Werr | |
| Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die | |
| Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus | 479 |
| Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn | 499 |
| Register | 505 |

Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr

Arnfried Edler

Im Jahr 1905 veröffentlichte der Berliner Theater- und Kulturkritiker Alfred Kerr unter dem Titel *Das neue Drama* im S. Fischer Verlag eine Sammlung von Texten zu ausgewählten zeitgenössischen Theaterautoren und stellte ihnen eine Art Theorie der Kritik voran, die seine höchst subjektive Einstellung gegenüber dem eigenen Metier erläutert. Er eröffnete sie mit folgenden Sätzen:

Die Melodie von allerhand Schumannschen Davidsbündlerklängen hat mich in Jahr und Tag nicht verlassen. Zumal die vom Schlusse seiner schönen deutschen Viernotenschlacht [gemeint ist das *des-es-a-c* des *Carnaval*] (über der ein Widerschein von der Seele Jean Pauls schwebt, wie über allem, was er gab) – der entschlossene Auftritt ›Marche des Davidsbündler [sic] contre les Philistins.‹

Ich liebe Beethovensche Scherzi mehr, – aber diese Rhythmen, wenn atmend und stark die Kampfstreiter des Davidsbundes losmarschieren:



ein Marsch im Dreivierteltakt, – fortissimo, fortissimo –, diese Rhythmen sind wie ein Gleichnis für Künstler, die wissen, daß sie am Leben sind, die einen lachend leidenschaftlichen Anteil an Erneuerungen menschlicher Dinge fühlen.

Mittendrin leise, hüpfende, ferne Töne, Punktierungen, Zweiunddreißigstel, dann Vor-
rücken, Keulenhiebe, Ellbogenstöße, Tritte in den Popo – –, und das gute Ende, zuver-
sichtlich, in Asdur, mit Pausen und Staccati, zuletzt in einem hohen Ton verklingend ...
(Marche des Davidsbündler contre les Philistins). [...]

Mein Buch will den Schutzherrn dieses Davidsbundes zum Schutzherrn der Kritik machen. In einem eignen Zusammenhang: ich fordre vom wahren Kritiker: »Er gebe die Kritik des Hasses und der Liebe, temperiert durch historische Gerechtigkeit. Davidsbündlerkritik, die gleich dem biblischen König zwei Werkzeuge liebt: die Schleuder und die Harfe.¹

1 Alfred Kerr, *Das neue Drama. Erste Reihe der Davidsbündler-Schriften*, Berlin 1905, S. VII.

Dass der junge Alfred Kerr, der auf literarischem Gebiet viel zu dem Aufschwung Berlins beitrug, sich ausgerechnet Robert Schumann zum Vorbild als Kritiker erkor und mit diesem Band eine Reihe zu eröffnen plante, die er als »Davidsbündler-Schriften« bezeichnen wollte² (zu der es jedoch nicht gekommen ist), erscheint auf den ersten Blick wenig zeitgemäß, erklärt er damit doch ein zu diesem Zeitpunkt rund 75 Jahre zurückliegendes Werk zum kritischen Paradigma für die eigene Gegenwart. Welche Aktualität Schumann und das »Junge Deutschland« bzw. »La Jeune Europe« zur vorletzten Jahrhundertwende besaßen, dem soll im Folgenden nachgespürt werden.

Die Gründung des zweiten Deutschen Kaiserreichs 1871 hatte Berlin die Stellung einer der bedeutenden Hauptstädte Europas eingebracht, was sich in einem rasanten Aufschwung und in einem Trend zur Modernisierung auf allen Gebieten des kulturellen Lebens niederschlug. Die Gleichzeitigkeit, mit der sich dieser Aufschwung vollzog, brachte es mit sich, dass das Bemühen um eine Beteiligung an einer kulturellen Führungsrolle in Europa zu einem Gründungsboom von Institutionen und einem entsprechenden Zuzug bedeutender Persönlichkeiten führte. Was sich seit drei Jahrhunderten im Rahmen der preußischen Residenz entwickelt und sich im Rahmen der Konkurrenz mit Zentren der übrigen deutschen Staaten – insbesondere mit Wien und Dresden, daneben mit München, Stuttgart und mit bischöflichen und fürstlichen Residenzen wie Würzburg oder Bonn – etabliert hatte, erfuhr eine plötzliche Erweiterung auf nationaler Ebene. Ähnlich wie auf dem Sektor der Kolonialpolitik erlebten nunmehr auf dem Gebiet der Kulturpolitik in erster Linie die Hauptstädte der europäischen Nachbarländer wie London, Paris und Sankt Petersburg das Aufblühen eines Global Players mit weltpolitischen Ambitionen.

War schon seit dem französischen Akademismus des 17. Jahrhunderts die Position der einzelnen Künste von ihrer Stellung im Rahmen der Kultur insgesamt bestimmt, so dienten sie zu dieser Zeit noch der politischen Stärkung und Absicherung des absolutistischen Systems. Jean de La Bruyère, einer der maßgeblichen Kritiker des höfischen Lebens, brachte es auf den Punkt. Die Hofkultur diene der Selbstdarstellung der französischen Monarchie und solle demonstrieren, dass diese keine Tyrannei sei, denn »Il ne faut ni art ni science pour exercer la tyrannie [...]«. ³ Sie legitimiere sich dadurch, dass sie ihre Ziele nicht nur mit militärischer, sondern ebenso oder sogar noch mehr mit kultureller Überlegenheit verfolge.

Erst im Zusammenhang mit der Verbürgerlichung der Kultur, die mit dem Beginn der Industrialisierung zusammenfiel, begann das Verhältnis der Bestandteile des Lullyschen Operntyps problematisch zu werden. Ihr wurde der Vorwurf gemacht, sie bestehe aus allzu vielen verschiedenen Elementen. Seit dem Buffonistenstreit um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der eine Aufwertung der italienischen Oper bewirkte, wurde neben dem Maschinenwesen auf der Bühne

2 Kerrs Biographin Deborah Vietor-Engländer, *Alfred Kerr*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 670, Anm. 112, wechselt die Opuszahl des *Carnaval* (op. 9) mit derjenigen der *Davidsbündlertänze* (op. 6).

3 Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Theophraste, et la Suite traduits du Grec, avec Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle*, Quatorzième Edition, revue, corrigée, & augmentée par l'Auteur, Lyon (Declaustre) 1747. Zur 14. Auflage vgl. Arnfried Edler, »Zur Musik und Kunst in den *Caractères* von Jean de la Bruyère«, in: *Wege. Festschrift für Susanne Rode-Breymann*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr u. a., Hildesheim/Zürich/New York 2018, S. 93.

das Verhältnis der beteiligten Einzelkünste diskutiert. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch in England im Rahmen einer allgemeinen Kunstkritik auf der Grundlage einer regen Teilnahme der bürgerlichen Bevölkerung eine eigenständige Musikkritik.⁴ Die »akademische« französische Opernkunst sah sich den Vorhaltungen von Vertretern der bürgerlich-sozialkritischen und revolutionären Teilgattungen ausgesetzt. Das Verhältnis der an ihr beteiligten Einzelkünste wurde Gegenstand kritischer Reflexion, was zu einer Neubewertung der Teilhabe von weiten Teilen der städtischen Bevölkerung mit der Konsequenz einer stetig steigenden Relevanz der Kritik und zu der Forderung nach einem »Esprit d'Orphée« als politischer Tendenz führte.⁵ Trotz des herrschenden künstlerischen Mittelmaßes blieb die Pariser Oper während der Revolutionszeit eines der wichtigen Zentren des Musiktheaters, an dem sich zu bewähren hatte, wer als Komponist europäischen Formats reüssieren wollte.⁶ Napoléon Bonaparte bemühte sich durch die Verpflichtung der Kapellmeister Spontini und Paër sowie durch die Anwerbung zahlreicher italienischer Sänger und die Einrichtung einer italienisch geprägten »musique particulière de l'Empereur«⁷ um eine Anhebung des Niveaus, das sich allerdings seinerseits gegen den Aufstieg konkurrierender Metropolen wie London, Mailand, Wien, Dresden, Berlin, Sankt Petersburg u. a. zu behaupten hatte. Am Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts gelangten Beethovens Sinfonien zu großer Bedeutung im Pariser Musikleben und lösten die Entstehung einer an ein breites Publikum gerichteten Musikkritik aus.⁸

Das definitive Ende des Ancien Régime und der Übergang zum Bürgerkönigtum im Gefolge der Julirevolution von 1830 brachten bedeutende Umwälzungen auf dem Gebiet von Kultur und Kunst. Heinrich Heine hielt 1832 Paris nicht nur für »die Hauptstadt von Frankreich, sondern der ganzen civilisierten Welt und [für eine] ihrer geistigen Notabilitäten [...]. Eine neue Kunst, eine neue Religion, ein neues Leben wird hier geschaffen, und lustig tummeln sich hier die Schöpfer einer neuen Welt.«⁹

Robert Schumann ging seinen Weg in die Öffentlichkeit als Musikkritiker, der das publizistische Netzwerk seiner *Neuen Zeitschrift* über das ganze deutschsprachige Europa ausbaute. Dabei schloss er sich der Überzeugung Heines an, dass mit dem Tod Goethes, der damals gerade zwei Jahre zurücklag, in Deutschland eine neue literarische Periode begonnen habe. Mit ihm sei auch das alte Deutschland zu Grabe getragen worden, ende die aristokratische Zeit und beginne die demokratische. Unter der Bezeichnung »Davidsbündler« begründete Schumann in Leipzig eine Literaten- und Musikervereinigung, aus der in einigen Jahren die Redaktion der *Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik* hervorging. »Davidsbündler sollst Du werden, die Geheimnisse des Bundes

4 Henry Home und Lord Kames, *Elements of Criticism: with the Author's Last Corrections*, 2 Bde., Edinburgh/London 1785; dazu Anselm Gerhard, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der »absoluten Musik« und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 70, 99.

5 Alexander L. Ringer, »J.-J. Barthélémy and Musical Utopia in Revolutionary France«, in: *Journal of the History of Ideas* 22 (1961), S. 355–368.

6 Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789–1830*, Paris 1986, S. 53, 77.

7 Ebd., S. 116–122.

8 Ebd., S. 310 ff.

9 Heinrich Heine, »Das Bürgerkönigtum im Jahre 1832«, in: *Heinrich Heines sämtliche Werke*, Bd. 9, hrsg. von Gustav Karpeles, Leipzig [1898], S. 45.

der Welt übersetzen, d. i. des Bundes, der totschiagen soll die Philister, musikalische und sonstige [...]«.¹⁰ Mit Kritiken wie derjenigen über Berlioz' *Symphonie fantastique*, dem Verriss von Meyerbeers *Hugenotten* oder der Besprechung von Liszts Leipziger Konzerten im März 1840 hat er Meilensteine der Kritik gesetzt, die für Alfred Kerr mustergültig gewesen sein könnten. Details über seine Lektüre der Schumann-Kritiken gab Kerr nicht preis. Wie aus seinem zitierten Sammelband hervorgeht, hat er sich in dessen Schriften allerdings recht gut ausgekannt. Schumann bewunderte Kerr aufgrund dieser Doppelbegabung als Komponist und Schriftsteller.

Obwohl der Ende 1867 als Sohn eines wohlhabenden Breslauer Weinhändlers geborene Kerr keinen über das in bürgerlichen Kreisen Übliche hinausgehenden Musik- bzw. Klavierunterricht genossen hatte, war seine Beziehung zur Musik außerordentlich eng und seine Fähigkeiten im Klavierspiel erheblich. Allerdings ließ er sich selten zum Vorspielen hinreißen – und dann nur als Gegenleistung für vergleichbare Darbietungen. Als er im April 1895 eine ganze Nacht in einer Gesellschaft verbrachte, in der der Schauspieler Josef Kainz Byron- und Poe-Texte auf Englisch deklamierte, ließ er sich abschließend von diesem ans Klavier »zwingen«.

[I]ch fantasierte, und er sprach zu den Tönen, die sich seinem Wort anzupassen suchten, deutsche Balladen [...]. [D]ie Gäste hatten sich längst entfernt, nur ein halbes Dutzend müder Zecher lauschte träumend auf den Fauteuils, Kainz stand neben mir am Flügel, die dunklen Augen von merkwürdigem Feuer erfüllt, draußen brach der Morgen herein, ich spielte erregt, wozu mich die Stimmung fortriß, und Kainz setzte mit düsterer, verschleierter, feierlicher Stimme ein [...]. Ein einziges riesiges Crescendo bis zum Fluch, dann ein Decrescendo, Verhallen, tonloses Ausklingen – es war unvergleichlich, im Innersten ergreifend in dieser fast nachtwandlerisch inspirierten Wiedergabe [...].¹¹

Schon als Student zeigte Kerr eine starke Hinneigung zur deutschen literarischen Romantik mit der Auswahl von Clemens Brentanos Roman *Godwi* als Promotionsthema; um mit diesem Projekt zurechtzukommen, wechselte er eigens von Breslau nach Halle (an der Saale), um bei dem dortigen Experten Rudolf Haym seine Promotion abzuschließen. Als er dann 1895 als Korrespondent der *Breslauer Zeitung* nach Berlin wechselte, gehörte zur Einrichtung seiner Wohnung ein Flügel, auf dem er sich eifrig betätigte.

Die Schilderungen, die der Neuankömmling vom gesellschaftlichen und kulturellen Leben der »Panke-Stadt« – wie er sie häufig nannte – gab, sind außerordentlich lebendig. Keineswegs beschränkte er sich auf sein eigentliches Fachgebiet, die Kritik des Sprechtheaters mit starker Betonung der aktuellen Produktion, so etwa Schnitzler, Hauptmann, Jacobson, Sudermann,

10 Robert Schumann, »Der Davidsbündler«, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig ⁵1914, Bd. 2, S. 260–272, hier S. 262.

11 Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, hrsg. von Günther Rühle, Berlin ³1997, S. 36.

Wedekind, Hofmannsthal. Zudem erweist er sich als profunder Kenner der vorklassischen und klassischen Literatur, wobei er vor allem Lessing – neben Schiller und Goethe – in seiner Einheit als Dramatiker und Ästhetiker tiefe Verehrung entgegenbringt.

Die Einheit der deutschen literarischen und musikalischen Klassik war für Kerr der feste Grund, auf dem seine Kunstauffassung beruhte. Der Glanz der philharmonischen Konzerte, bei denen Arthur Nikisch 1895 die Nachfolge von Hans von Bülow angetreten hatte, beruhte für Kerr auf der Ära des Vorgängers, während dessen eigentliche Nachfolge auf den Hofkapellmeister Felix Weingartner übergegangen sei, über den Kerr schreibt: »Nicht die feine oder minder feine Auffassung einer Symphonie wird maßgebend (drei Viertel der zahlenden Hörer haben von diesen Unterschieden überhaupt keine Ahnung), sondern die Tatsache, daß der Dirigent etwa äußerlich berückend schön ist, mit dem vorgesetzten Grafen Hochberg in interessantem Zwist liegt, über den Durchfall einer eigenen Oper – >Genesius< – interessant schmolzt, gegen Bayreuth schriftstellerisch aufmuckt u.s.w.«¹² Im Gegensatz zu Bülow

übergoß [er] noch keinen anderen Musiker in Wort und Schrift mit Hohn, und über sein Privatleben ist wenig bekannt. Das hat ihm sehr geschadet. Man kann sich nichts Bestimmtes unter ihm denken. Der arme Bursche dirigiert bloß. Allerdings nicht schlecht. Aber es würde nicht ausreichen, ihm Beachtung und so starken Zulauf zu schaffen, wenn nicht Bülows einstiges Wirken und auch die hohen Preise diese philharmonischen Konzerte für die Mode kanonisiert hätten. So halten es die Westlichen [d.h. die Charlottenburger und weiter westlich Wohnenden] für ihre Pflicht, ihnen beizuwohnen, alle vierzehn Tage einmal, Gott, es ist nicht schlimm. Glänzend sieht das Haus an solchen Abenden aus [...]. Rings um die Schar der Eleganten, denen bei Beethoven fürchterlich zumute wird, drängten sich auch wieder stantibus pedibus die Unscheinbaren, das letzte Viertel der Besucher, das auf unaufgeführten Komponisten, aus stillen Kontrapunktlehrern, aus mähnigen Orgelspielern, aus blassen Klaviermeistern und aus künftigen Sängerrinnen, kurz, aus Musikern besteht. [...] diesmal rannten sie vor dem Meistersingervorspiel weg [...].¹³

Als eigentlichen Hinderungsgrund für Berlin, eine Kunststadt zu werden, sah Kerr das »mangelnde Gefühl, [den] mangelnden Unternehmungsgeist der heutigen Stadtväter und [die] geringe Kühnheit der namhaften Künstler. [...] Einem auflebenden jungen Geschlecht eine Mission zu geben, ein Experiment zu machen, fällt den Herren nicht ein.«¹⁴

Das Ziel, das Kerr mit seinem Buch verfolgte, war die Publikation einer Reihe von Theaterrezensionen, die er für das zeitgenössische dramatische Schaffen für repräsentativ hielt. Auch wenn der Gegenstand ein literarischer war, war für den Autor das auslösende Moment also ein

12 Ebd., S. 212.

13 Ebd., S. 212 f.

14 Ebd., S. 396.

musikalisches: und zwar wollte Kerr den »Schutzherrn dieses Davidsbundes zum Schutzherrn der Kritik«, machen. Den Vorgang dieser Entstehung schilderte Kerr im Vorwort, wie eingangs zitiert.

Er empfiehlt »Davidsbündlerkritik« im Sinne einer entschiedenen Haltung, die mehr von Hass und Liebe ausgehen solle als von Neigung und Abneigung. »Der Anblick jedes Kunstwerkes« führe »zu einer unbewußten Addition« positiver und negativer Einzeleindrücke, die gegeneinander abzuwägen seien.¹⁵

Von der Höhe der Addenden hängt die Stimmung, von der Höhe der zwei Summen das Urteil ab. Richtig bleibt alles, bis es in seelische Bestandteile zerlegt wird. Das zu tun ist der ernsteste Teil der Kritik. Die Kritik mag also beides geben: Willkür und Sachlichkeit. Die Willkür darf in der Darstellung, die Sachlichkeit muß in der letzten Wertung liegen. Sie trachte, die Werke zu sehen, wie der Literarhistoriker sie in fünfundzwanzig Jahren sehn wird: aber sie schäme sich der ungezwungensten Regungen nicht: des Hasses und der Liebe.¹⁶

Kerr forderte vom Kritiker, dass er Dichter sein müsse, und die Davidsbündlerkritik solle der »blöden Abgrenzung« des Dichters vom Kritiker ein Ende bereiten. Der wahre Kritiker müsse ein Dichter, ein Gestalter sein.

Denn sie ist Produktion. Hier steht der Kritiker an dem Punkt, wo [...] er nicht an der Frontlinie des Schwarms herumläuft, als Gegensätzlicher. Sondern mittendrin lebt, gleichgeartet, Vertreter einer Dichtungsart. Die Menschen, die seine Kunst aufs Korn nimmt, die Objekte der Gestaltung, sind Dichter. So allein hat das Gelall von der produktiven Kritik einen Sinn: wenn Kritik Produktion ist.¹⁷

Und es sei beinahe kein großer Unterschied, ob er einen ernsten Autor »gestalte« oder einen ulkigen und schlechten Autor. Die »innere Form« der Kritik müsse Zusammendrängung sein, womit abermals auf einen ästhetischen Begriff aus dem 18. Jahrhundert (Shaftesbury) zurückgegriffen wird.¹⁸ Produktive Kritik sei solche, die ein Kunstwerk in der Kritik erschaffe, jede andere Deutung sei leer. Unter den Kritikern hat nur das Recht, einem »abgestempelten« Dichter zu nahen, wer selbst einer ist.

Die Kritik gehört nach Ansicht Kerrs zu den ausschlaggebenden Elementen für das kulturelle Wachstum der Stadt. Auf seinen Reisen nach Frankreich und Italien stellte er unaufhörlich Vergleiche mit den dortigen geschichtsträchtigen Städten an, mit denen er zu ergründen suchte,

15 Ebd., S. VII f.

16 Ebd., S. VIII.

17 Ebd., S. XI.

18 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), Laaber 1997, S. 432.

wie weit und wie schnell Berlin in der Qualifizierung für das angestrebte Ziel einer Kunststadt europäischen Formats vorankomme. Am Beispiel der im Bau befindlichen Potsdamer Brücke machte er darauf aufmerksam, wie langsam städtebauliche Projekte vonstatten gingen.

Bis auf weiteres ›reift‹ die Brücke der ›Vollendung‹ entgegen, was sie bereits seit einiger Zeit tut. Ich glaube, sie wird leidlich hübsch werden. Und leidlich hübsch ist das Ziel aller Kunstbestrebungen der Stadt Berlin. Es soll nicht gerade ganz ruppig und elend aussehen, als ob mans nicht dazu hätte – aber künstlerischen Aufwand treiben ist nicht. Ein bißchen guten Eindruck machen genügt; Kunst aus dem vollen treiben wäre Quatsch. Außerdem bekäme man allerhand böse Dinge von den Bürgern zu hören. Verschwendung ... keine anderen Sorgen ... Säckel der Steuerzahler ... in einer Zeit sozialer Kämpfe ... Spielerei ... sonst was.¹⁹

Kerr brachte die »kohlenaure Marie«, die an der Brückenbaustelle einen Zeitungskiosk betrieb, mit Heines *Loreley* in einen ironischen Zusammenhang und konstatierte, sie könne nichts dafür, dass sie jetzt

als schönste Jungfrau sitzt dort oben wunderbar, obgleich ihr goldnes Geschmeide nicht blitzet und sie ihr goldnes Haar nicht kämmt. Wie sollte sie auch goldnes Haar kämmen, da es in Wahrheit gewissermaßen sozusagen schwarz ist. Jedenfalls hat man sie und ihren Zeitungspavillon ans Wasser geschoben. Von Bülow her ist sie berühmt, und wenn sie es nicht wäre, bliebe sie noch immer ein vortreffliches Menschenkind. Sie wohnt also am Wasser, beobachtet von dort die Ereignisse dieser Welt, soweit sie sich zufällig an der Potsdamer Brücke abspielen, und tut das ihrige, um sie gehörig zu erläutern. [...] Sie war bisher eine holde Beobachterin; jetzt ist sie eine unerbittliche Wächterin. Man kann immer genau bei ihr erfahren, ob jemand vorübergekommen ist oder nicht – sie gewinnt polizeilichen Einfluß.²⁰

Im Übrigen seien die Berliner Straßen und öffentlichen Gebäude von Musik erfüllt, und die »Kultur ist gestiegen«. Die Kunstaussstellung am Lehrter Bahnhof freilich erscheint Kerr als

durchtriebener Vorwand zum Biergenuß [...]. Die Genüßlinge und Interessierten gehen vormittags hin, am liebsten an drei Vormittagen innerhalb der ersten vier Tage; denn sie halten es mit der Ausstellung, wie mit den jungen Gänsen, die sie nur in der aller allerfrühesten Zeit essen, wenn sie ihrem Ruf nicht schaden wollen. [...] Und über all der üppigen Vegetation fahren, ein unvergeßliches Bild, die Lokomotiven der Stadtbahn dahin, alle drei Minuten eine, und senden Ozon und Würze zu den drunten in Schönheit Wandelnden.²¹

19 Kerr, *Wo liegt Berlin?*, S. 395 f., Brief vom 17. Juli 1898.

20 Ebd., S. 398 f.

21 Ebd., S. 44, Brief vom 5. Mai 1895.

Das bunt zusammengewürfelte groß- und kleinbürgerliche Publikum »schiebt sich vor den zwei Orchestern vorbei, welche die Pole der großen Promenade bilden. lacht, winkt, ruft, schwitzt, grüßt, dankt, flirtet und berechnet. [...] man geht in die »Klause«, wo man alles haben kann, bloß keine Luft [...]. So geht dir das Leben gar lustig hin. Es soll auch Bilder in der Ausstellung geben.«²²

Ein großes Ereignis für das Berliner Kulturleben war die Neueröffnung der Kroll-Oper als »Königliches Operntheater« 1895. Vorher war sie ein privat betriebenes Musik-»Etablissement«, eine »musikdramatische Stehbierhalle« gewesen, in der in den 40er-Jahren immerhin Flotow, Lortzing und Offenbach gespielt worden waren. Die »Alt-Berliner Institution« hatte sich nunmehr völlig verändert: das heitere Leben zwischen Theatersaal und Park wandelte sich zur Hauptsache: mittels teurer Extrabillets hatte man das zwanglose Heraus und Herein unterbunden:

Das Kommen und Gehen und das vorübergehende Nippen sind für den Tristan nicht gerade angebracht; daß man aber bei der Traviata oder der Regimentstochter nicht auf halbe Stunden aus dem Saal laufen sollte, ist nicht einzusehen. [...] Herr [Kammersänger Franz] Betz singt den Bürger Fluth mit derselben prächtigen und amtlich gebilligten Gesangkunst und mit derselben naiven Unterdrückung alles sogenannten Spiels, wie er es im [Staats-]Opernhause tut, und man hat sofort die klipp und klare Empfindung: Du bist hier auf staatlichem Boden, sei anständig! Und auch die anderen Leute haben die gleiche Empfindung und sind anständig, was sie sonst nicht immer waren [...].²³

Im Leben der Gegenwart haben nach Ansicht Kerrs drei Sphären eine entscheidende Bedeutung: die Kunst, die Politik und die Philosophie. Seine Aussagen zur künstlerischen Moderne, die er maßgeblich von den Deutschen geprägt sieht, geben eine in intellektuellen Schichten verbreitete Auffassung wieder: als repräsentativ für die Musik nennt Kerr den elf Jahre vor seiner Ankunft in Berlin verstorbenen Wagner, in der Politik Bismarck und in der Philosophie Nietzsche, welche beide noch am Leben waren, wenngleich letzterer in geistiger Umnachtung. In diesen drei, die Kerr mit den Epitheta »chloralschwacher [sic] Übermensch«, »Musik-Agitor und Nationalspekulant« und »Blut- und Eisenmann« belegte, spürte er einen gemeinsamen Zug, »der sie nicht bloß etwa von der stillen Größe einer goetheschen Tassowelt und der Iphigeniensphäre, von freierer und feinerer Menschenkultur überhaupt trennt. Selbst von der blutigen Großmut der französischen Umwälzung, von dem geradlinigen heroischen grausamen Edelmut jener Tage sind sie in Ewigkeit geschieden«. Hinter den »drei Idealgötzen dieses seltsam großen und seltsam wilden Jahrhunderts«, von denen der zweite »nun mal das nicht wegzudiskutierende Ewigkeitswerk von Tristan und Isolde geschaffen« habe, steige »die versunkene Hesperuswelt« des »größeren Bayreuthers« – Jean Paul – auf.²⁴ Kerr bietet ein zentrales

22 Ebd., S. 45.

23 Ebd., S. 62 f., Brief vom 4. August 1895. Beim erwähnten »Bürger Fluth« handelt es sich um einen Protagonisten aus Otto Nicolais Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*.

24 Ebd., S. 412 ff., Brief vom 21. August 1898.

Beispiel für den Beethovenkult, für die quasireligiöse Verehrung, die die Zeit diesem Künstler entgegenzubringen bereit war, »der den Italienfahrer an Michel Angelo gemahnt« und dessen »Stimmungen« für ihn »Michelangeske Ewigkeiten« heraufbeschwören. Beethoven erschien Kerr als »der Einzige, der größte Musiker aller, aller Zeiten«, so wie Michelangelos *Nacht* »allen tiefsten Gram der Menschheit, ja der Menschenmöglichkeit, in großen Beethovenschen einfachen Zügen an sich trägt, die trotz der körperlich seltsamen Haltung auf die Dauer eines ganzen Lebens einen Menschen umkrempeln kann«. ²⁵ Und er verfällt in seinem kunstreliösen Enthusiasmus selbst in den Nietzscheschen Zarathustra-Ton: »Ich aber sage euch: es ist mehr Beethoven in der Welt vonnöten« ²⁶ – Bisweilen nimmt der subjektiv-dichterische Charakter dieses davidsbündlerischen Schreibens über Musik Züge einer tagebuchartig skizzierten Weltanschauung an: Der zweite Satz der »A-Dur-Sinfonie« (Nr. 7), das »Sterbe-Scherzo« Beethovens, »von Nikisch in der Philharmonie [...] mit leise tupfenden Tönen« vorgetragen, der »das Ernste, das Gefäßt-Humorhafte menschlichen Schicksals klingen und singen läßt«, müßte als »Choral der Glaubenslosen [...] jeden Morgen und Abend an einem frei zugänglichen Ort gespielt werden für solche, die nicht mehr in die Kirche gehen«. ²⁷

In derartigen Äußerungen klingen Interpretationen menschlicher Zeiterfahrung Wackenroders und Schopenhauers an, wie sie in den Jahren der Neuromantik um 1900 nicht selten sind, auch wenn sich Kerr keiner der damals kommenden und gehenden Kunstrichtungen rückhaltlos anschloss. ²⁸

Auch wenn man Kerr nicht unter die Musikkritiker rechnen kann, spürte er als deutschland- und europaweit gelesener Kulturvermittler – ungeachtet seiner Egozentrik, Eitelkeit, seines Selbstgenusses und seiner Weigerung, irgendwelche Autoritäten anzuerkennen ²⁹ – einen hohen Grad von Verantwortung für den Erhalt und die Aktualisierung der gesamten künstlerischen Produktion. Beunruhigt von den grassierenden europäischen Antagonismen und vom Nationalismus seiner Zeit, versuchte er gegenzusteuern und unternahm zahlreiche Reisen, wobei als Ziele das Ausland und die norddeutsch-brandenburgische Heimat in einem gewissen Gleichgewicht standen. Bewusst nahm er sich selbst dabei – in der Nachfolge Fontanes – als reisender Großstädter wahr und betrieb seine journalistisch-schriftstellerische Tätigkeit, um bei seinen Zeitgenossen ein optimistisches, für die zukünftige Entwicklung aufgeschlossenes Lebensgefühl zu stärken. Dementsprechend katastrophal wirkte es sich aus, dass die zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs führende Entwicklung in die Gegenrichtung lenkte. Sein späteres Schreiben wie auch sein Leben, das zunehmend – jedoch repräsentativ für das Gesamtklima – vor allem

25 Ebd., S. 397, Brief vom 17. Juli 1898.

26 Ebd., S. 414, Brief vom 21. August 1898.

27 Alfred Kerr, *Erlebtes. Deutsche Landschaften, Menschen und Städte*, Bd. 1, Berlin 1989, S. 42.

28 Wilhelm Heinrich Wackenroder, »Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen (1799)«, in: *Sämtliche Schriften*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 152–155; Arthur Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, in: *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von Eduard Grisebach, Leipzig [1892], § 35, S. 249.

29 Marcel Reich-Ranicki, »Alfred Kerr. Der kämpfende Ästhet«, in: *Die Anwälte der Literatur*, Stuttgart 1994, S. 132, 139.

durch den grassierenden Antisemitismus, auf den er sich als Betroffener nur langsam und zögerlich einließ, und durch zahlreiche öffentliche Fehden bestimmt wurde, hat mit dem hier Betrachteten immer weniger gemeinsam. Kerrs politische Einstellung war in den ersten Berliner Jahrzehnten keineswegs demokratisch. Bei seiner Bilanzierung der Situation im Jahr 1900 hielt er in einem Atemzug den »Massenhaß Nietzsches« nur für »ein Symptom für die tatsächliche Demokratisierung der Welt« und den »Antisemitismus für ein Symptom für den tatsächlichen Wohlstand der Juden.«³⁰ Zu den dezidierten Kritikern des Wilhelminismus im Sinn von Heinrich Manns *Der Untertan* zählte er damals zweifellos nicht, doch hielt er durchaus Distanz zu Wilhelm II., dem er immerhin zubilligte, »am Ausgang des Jahrhunderts gewissermaßen der Herrscher von Europa zu sein [...] wie [es] Napoleon im Anfang war.«³¹

Besonders genau lässt sich anhand der Entwicklung seines Lebens während des und nach dem Ersten Weltkrieg die allmähliche Wandlung seiner Einstellung verfolgen. Die völlige Veränderung seiner Arbeitsbedingungen infolge der Radikalisierung seines Schaffens durch die fatale Ausbreitung des Antisemitismus bis hin zur Flucht ins Londoner Exil (ohne die er wohl bereits die Anfangsphase des »Dritten Reiches« nicht überstanden hätte) zeugt vom Ausmaß der auf ihn ausgeübten Pressionen. Dass er im Gegensatz zu zahlreichen anderen Exilanten nach dem Zweiten Weltkrieg das physisch und psychisch zerstörte Deutschland besuchte und bis zum selbst bereiteten Ende (am 12. Oktober 1948) im britischen Militärhospital in Hamburg³² journalistisch aktiv zu bleiben versuchte, zeigt, dass seine Bemühungen, sein Leben als Deutscher und als Jude zu führen und seine Mitwelt im Sinne liberaler Toleranz aktiv umzugestalten, weder Lippenbekenntnisse noch Abstriche duldeten.

30 Kerr, *Wo liegt Berlin?*, S. 583.

31 Kerr, *Erlebtes*, S. 123.

32 Vietor-Engländer, *Alfred Kerr*, S. 627–637.