

# Leo Kestenberg

(1882–1962)

VON HANS MERSMANN, KÖLN

„Das Musische in der Erziehung setzt ein universales, großartiges Freiheitsbewußtsein voraus, betont die schöpferischen Kräfte in jedem Individuum sowohl im dämonischen wie auch im göttlichen Bereich.

Schöpferisch ist auch der Orkus, der Trieb zum Bösen, zur Zerstörung, zum Nihilismus. Schöpferisch ist aber erst recht der Wille zum Leben, zum Positiven, zum Künstlerischen in allen seinen Formen. Es kommt nicht nur darauf an, das Musische als solches zu erkennen und den Musen den nötigen Spielraum zu gewähren, es kommt vor allem darauf an, zum Musischen hin zu erziehen, das Musische als eine ausschlaggebende Kraft in allen denkbaren Gestalten der Erziehung auf seinen richtigen Platz zu stellen. Musisch heißt heute das Metaphysische gegenüber einer sogenannten ‚Wirklichkeit‘, die im Technischen, im Wirtschaftlichen, in der mechanistischen Naturwissenschaft ihr Genüge findet. Die Zeit ist gekommen, die der musischen Erziehung ihren Auftrieb und ihre organisatorische Kraft gibt, die das Schöpferische in jedem Menschen und in jeder Form betont.“

Als Leo Kestenberg, dessen Tod uns alle, die wir mit ihm verbunden waren, mit Trauer erfüllt, diese Sätze schrieb: 1953, zur Wiedegründung der Internationalen Gesellschaft für Musikerziehung, lag die Zeit seines Wirkens in Deutschland schon über zwei Jahrzehnte zurück. Aber wo auch immer wir uns heute mit musikerzieherischen Problemen beschäftigen, bauen wir auf seinen Fundamenten weiter. Mögen neue Ansatzstellen erscheinen, die Ideen haben nichts von ihrer tragenden Kraft verloren. Denn diese Ideen sind zeitlos, wengleich sie, aus der pädagogischen Situation nach dem ersten Weltkriege gesehen, bestürzend neu erschienen.

Wohl waren, vor allem in der organisatorischen Aufbauarbeit der musikpädagogischen Verbände, in einzelnen Sparten Versuche einer Hebung des fachlichen Bildungsniveaus gemacht worden, doch blieb ihre Auswirkung notwendigerweise beschränkt. Erst Kestenbergs Berufung zum Musikreferenten an das Preußische Kultusministerium schuf die Möglichkeit eines Aufbaus, der zum ersten Male alle Räume der Musikerziehung umspannte: die Musikarbeit aller Schultypen mit der Vorstufe des Kindergartens, die Ausbildung des Musikers in den Hochschulen und des Musiklehrers in den Akademien und Schulmusikinstitutionen, die freie musikpädagogische Tätigkeit und schließlich die Jugendmusik mit ihrer Ergänzung in Erwachsenenbildung und Volkshochschule.

Dieses Aufbauwerk umspannte alle vorhandenen Ansätze und schuf neue Formen. Deren Sinn lag immer in ihrer wechselseitigen Durchdringung. Durch die Berufung Fritz Jödes, des damals noch unbekanntenen Hamburger Lehrers, an ein neu zu gründendes Seminar für Volks- und Jugendmusik wurden Räume miteinander verbunden, die sich vorher in bewußter Isolierung gegeneinander abgeschlossen hatten. Jödes

*Musikant*, die Sammlung eines den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Lied- und Musiziergutes, die mit Kinderreimen begann und mit Bach-Chorälen endete, bedeutete die erste Dokumentation eines neuen Standortes: die Erschließung der spätmittelalterlichen Polyphonie und die Einschmelzung der Gegenwart. Die kleinen Hefte drangen in kurzer Zeit bis in die Volksschule. Das Schöpferische, das man im Kinde zu finden glaubte, gewann aus dem Geiste der Musikerziehung heraus eigenständige Bedeutung. Zwei Wurzeln standen hinter allen einzelnen Erscheinungen: der Mensch, der schon im Kinde angesprochen wurde, und um den es sich im letzten Grunde immer handelte; das Andere: die innere Verschmelzung der in Fächer aufgesplitterten musikalischen Disziplinen. So wurde aus dem Schulfach Singen das Fach Musik, in welchem sich die eigene Betätigung des Kindes oder des jungen Menschen mit der Vermittlung elementarer Musiklehre, vor allem aber mit der Einführung in das Kunstwerk verband. Denn die Schule wurde als die einzige Plattform erkannt, auf welcher der Musikerzieher einer ganzen, noch nicht durch berufliche Auslese abgesonderten Generation gegenübersteht. Diese aber bildet später das Publikum in Oper und Konzert.

Wie dieses Werk sich im einzelnen aufbaute, ist mehrfach beschrieben worden. Es gewinnt aus der Rückschau die Bedeutung eines ganzheitlichen Organismus, welcher auch den vorher abseitigsten Berufszweig des privaten Musikerziehers einbezog. Ihn aus seiner Isolierung zu lösen, vor allem ihn durch Ausbildung und Prüfung vor unlauterer Konkurrenz zu schützen, war Kestenbergs eigenstes Ziel, um dessen Legalisierung wir noch heute bemüht sind.

Das alles vollzog sich weder auf einem geradlinigen noch auf einem einfachen Wege. Manche Früchte reiften nicht auf, sondern neben ihm. Gründungen wie die des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht und das Jahrbuch der deutschen Musikorganisation gehören dazu, um die ganze Breite der Basis zu sichern. Auch in den feinsten Verzweigungen leuchten die beiden Grundkräfte auf, die für Kestenberg von der Wurzel des Kindergartens an bestimmend waren: Gehörbildung und Improvisation. In dem früher einmal berühmten und umkämpften Erlaß *Musikerziehung* von 1925 heißt es: „Durch die Gehörbildung soll — unabhängig von Instrument oder Stimme — eine gefestigte musikalische Vorstellung erreicht und durch Improvisation sollen die schöpferischen Keime angeregt und entwickelt werden.“

Die Zeit dieser Reformen fällt zusammen mit der ersten großen Entwicklungshöhe der neuen Musik in allen europäischen Ländern. Diese war dem Stadium der Wagnisse und Experimente entwachsen und hatte vollgültige große Kunstwerke hervorgebracht. So war es selbstverständlich, daß der Musiker Leo Kestenberg darauf bedacht sein mußte, große Künstler als Lehrer einer jungen Komponistengeneration heranzuziehen. Busoni, dem er sich selbst auf das engste verbunden fühlte, war schon 1924 gestorben. Neben Pfitzner wurde Schönberg, später Hindemith an die Berliner Akademie der Künste berufen, Hindemith 1927 auch an die Hochschule für Musik. Die Hinwendung der jungen Komponisten zum Hörer und Spieler, die hierdurch hervorgerufene soziologische Neuordnung unseres Musiklebens fallen in einem tiefen Sinne mit Kestenbergs Planungen zusammen. Die Uraufführung des Lehrstücks *Der Jasager* von Brecht und Weill, in welcher ein Quintaner die Hauptrolle sang, fand in seinem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht statt.

Mit diesem bestimmenden Anteil der neuen Musik verbindet sich ein völlig verändertes Erlebnis der Musik früherer Jahrhunderte. Jödes *Musikant* brachte in seinen Beiheften Instrumentalmusik von Schein und den frühdeutschen Saitenmeistern und immer neue Ausschnitte aus der Polyphonie des späten Mittelalters in sing- und spielbaren Ausgaben zum lebendigen Gebrauch. Daß diese Ausgaben hohen Ansprüchen genügten, ist dem Bündnis zu danken, welches die damals junge Musikwissenschaft mit der Jugendmusik schloß. Die Bicinien des Michael Praetorius waren eines der ersten Beihefte des *Musikanten*; es ist von symbolischer Bedeutung, daß die von Friedrich Blume besorgte Gesamtausgabe des Meisters im Verlage der Jugendmusik G. Kallmeyer (heute Möselers) erschien. Eine Reihe wesentlicher Berufungen auf musikwissenschaftliche Lehrstühle ging durch Kestenbergs Hand.

Das Bild des Organisations ist mit diesen Andeutungen nicht erschöpft. Die Ausstrahlungen seines Wirkens gewannen immer mehr Breite und Durchschlagskraft. Die Reform der Schulmusik fand ihre größte Resonanz in den jährlichen Reichsschulmusikwochen, welche mit einer jeweils eigenen Thematik über den Wirkungsbereich des Preußischen Kultusministeriums hinauswuchsen und allmählich alle Länder einbezogen. Kestenbergs eigenste Konzeption aber war die Kroll-Oper. In Berlin sollte der großartigen Organisation der Volksbühne, mit welcher Kestenbergr innig verbunden war, eine musikalische Partnerschaft entstehen. Klemperer wurde für dieses Institut gewonnen. Er setzte innerlich fort, was einst Mahler in Wien begonnen hatte: die Meisterwerke der Opernliteratur in gereinigten, von allen Resten verstaubter Tradition befreiten Aufführungen zu bieten, und bedeutende Werke der Gegenwart zur Diskussion zu stellen. Jedoch die breite Masse, welche in dieser Oper (in bewußtem Gegensatz zur Staatsoper Unter den Linden) angesprochen werden sollte, versagte; sie konnte sich von dem schönen Schein der Opernbühne nicht trennen und protestierte gegen eine Senta im simplen Gewande des Fischermädchens ebenso wie gegen den Dirigenten in einfacher Bluse nach der Vorschrift Strawinskys in seiner *Geschichte vom Soldaten*. Nach drei Jahren mußte dieses Unternehmen preisgegeben werden.

Hinter dem Lebenswerk des Organisations steht — wie wäre es anders möglich — immer der Künstler. Wir lesen in Kestenbergs kürzlich erschienener Autobiographie<sup>1</sup> mit Ergriffenheit, wie der Jüngling sich seinen Weg zum Musiker mit unermüdlicher Zielstrebigkeit erkämpfte. Das große Erlebnis auf diesem Wege war Busoni. Als Konzertpianist hat Kestenbergr sich mit Lisztprogrammen einen Namen gemacht; auch als Kammermusiker ist er vor dem ersten Weltkrieg vielfach öffentlich aufgetreten. Als Mitarbeiter Cassirers war er mit den größten bildenden Künstlern unserer Zeit, vor allem mit Kokoschka, dem wir ein eindrucksvolles Porträt von ihm verdanken, eng verbunden.

Die Selbstdarstellung seines Lebens macht es uns leicht, Kestenbergs Weg bis zum Ende zu verfolgen. Der Nationalsozialismus zerschlug den sichtbaren Teil seines Werkes, der mit seinem Namen verbunden war; um so intensiver bediente er sich der anonym wirkenden Kräfte, deren eigenständiges Leben nicht mehr unterbunden werden konnte. Leo Kestenbergr selbst lebte zunächst in Prag; später fand er in

<sup>1</sup> Leo Kestenbergr: *Bewegte Zeiten*. Wolfenbüttel und Zürich 1961; vgl. meine Besprechung des Buches in dieser Zeitschrift, Jahrgang XIV, 1961, S. 436 f.

Palästina eine neue Wirkungsstätte und seine Heimat. Immer stärker lebte er nach innen, wozu auch sein sich bis zur Erblindung steigendes Augenleiden beitrug. Wer das Glück hatte, durch Briefe aus dieser letzten Lebensphase von ihm beschenkt zu werden, ist wohl immer wieder durch die menschliche Reife und tiefe Verinnerlichung beeindruckt worden. Ein erfülltes und gesegnetes Leben ist zu Ende gegangen, in welchem wir Älteren das unsere wie in einem reinen Spiegel erblicken.

## *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im folgenden sollen des Verfassers satztechnische Untersuchungen an Musik des 13. bis 17. Jahrhunderts besonders in Richtung auf die Frage der Entstehung der Dur-Moll-Tonalität in der späteren Musik zusammengefaßt und ergänzt werden<sup>1</sup>. Wir beginnen beim Übergang vom Organum zur Motette im 13. Jahrhundert, wo der Satz dreistimmig wird.

Die häufigsten Klangverbindungen in der dreistimmigen Motette des 13. bis 15. Jahrhunderts, aber auch in Sätzen weltlicher Gattungen sind folgende (♭ = Tenor-c. f., • = Motetus und Triplum):



Schon der erste Blick zeigt, daß außer bei 3a die kleine Terz immer in den Einklang, die große in die Quint, und die große Sext in die Oktav geführt wird<sup>2</sup>; alle imperfekten Konsonanzen müssen demnach in die nächstliegenden perfekten aufgelöst werden. (So noch bis ins 17. Jahrhundert.) Dies bedeutet umgekehrt, daß Terzen vor Einklängen klein, und Terzen vor Quinten, sowie Sexten vor Oktaven groß sein müssen. Demgemäß entsteht bei den bis ins 15. Jahrhundert im Vordergrund stehenden Klangverbindungen mit Sekundfortschreitung aller Stimmen (Nachbarschaftsverhältnis der Klänge) mehrfache Leittönigkeit, am natürlichsten bei gleichzeitiger Verwendung von e und h im Pänultima-Klang. Die angeführten Fortschreitungen seien einzeln besprochen:

<sup>1</sup> Zugrunde liegen die Arbeiten des Verfassers, von denen hier nur die für obigen Zusammenhang wichtigeren mit Titel, die anderen aber nur nach dem Ort ihres Erscheinens genannt seien:

*Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1953 (mschrftl.); *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert*, AfMw XII, 1955, S. 297 ff.; *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos. hist. Klasse, Jg. 1959, 5. Abhandlung; ferner AfMw XIV, 1957, S. 30 ff., AfMw XVII, 1960, S. 81 ff. und AfMw XVIII, 1961, S. 34 ff. Vgl. auch besonders H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1951 und Thr. G. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, Würzburg 1937.

<sup>2</sup> Früher schloß man bekanntlich aus der großen Terz oder gar aus der Quart (so Tenor-c. f. und Motetus noch in frühen Motetten) in den Einklang. Besonders der Schluß aus der großen Terz in den Einklang dürfte aber einer nicht nur älteren, sondern auch der Art nach anderen Musikkultur angehört haben als der aus der kleinen Terz!