

Musikpessimisten.

Nach dem hundertjährigen Kalender wäre jetzt eine neue Griechenbegeisterung fällig. In der bildenden Kunst hat sie sich meines Wissens noch kaum angekündigt, soviel auch von einer Rückkehr zur Klassik geredet wird. Denn diese Klassik hat, soweit sie sich überhaupt schüchtern hervortragt, in jedem Betracht ein anderes Gesicht als die griechische. Dagegen ist unlängst ein Buch erschienen, das die griechische Musik als das Alpha und Omega aller Musik zu preisen nicht müde wird¹. Alle Entfernung vom griechischen Ideal ist Abfall und Verirrung, die sich heute bis zur völligen Anarchie gesteigert hat. Es ist, als ob uns, nachdem der Schmetterling ausgeflogen und in unsichtbare Fernen entschwunden ist, nur noch die Puppenbälge der Musik übriggeblieben wären. Man könnte das Buch unbeachtet liegen lassen und den beiden Verfassern ihre Ideen als Privatvergnügen gönnen, in das wir uns nicht einzumischen brauchen, lägen diese Ideen nicht einerseits als Wirkung des Sättigungsgefühls, anderseits als unbestimmte Sehnsucht nach unbestimmten Zielen in der Luft, und hätten die beiden Verfasser es nicht verstanden, dieser unbestimmten Sehnsucht des musikäbersättigten Nervenspiels einen mit allen Mitteln glänzender Sprachkunst geformten und mit schweren schwellenden Gedankentrauben behangenen Ausdruck zu geben. So aber werden Hunderte, bisher von der Tagesmeinung Befangene sagen: Ja, so ist es! Denn mag es auch ein schwieriges Stück Arbeit sein, dieses geistige Labyrinth, das seine verschlungenen Gänge durch dieses Buch hindurchwindet, nach allen Seiten hin zu durchdringen, die Grundideen werden auch dem sich erschließen, der das Buch nicht einem ernstern Studium unterwirft, sondern nur nascht.

Das Buch gehört zur gleichen Kategorie zündender Weckschriften wie „Rembrandt als Erzieher“ und Spenglers „Untergang des Abendlandes“, mag es auch nur eine Seite aus dem Gesamtkulturbild herausgreifen und das Teilproblem in jeder Hinsicht anders anpacken als Langbehn und Spengler.

Bevor wir unsere eigene bescheidene Meinung äußern, wollen wir versuchen, an der Hand des Buches die wichtigsten Drehpunkte der geschichtlichen Musikentwicklung Europas, wie sie sich im Geiste der Verfasser spiegelt, festzusetzen, wobei wir uns möglichst ihrer eigenen Worte bedienen. Es ist nicht leicht, in den mannigfach verknöteten Linien gerade die Punkte zu markieren, die wesentlich sind für die Richtung des Ablaufs.

Das Ubel aller Ubel ist die Loslösung der Musik vom Wort. Das war bei den Griechen anders. Bei ihnen war die Musik (Rhythmus und Melos) nur der äußerste Rand des Dichterwortes, unlöslich mit ihm verbunden. Homer war nicht nur der große Dichter, sondern auch der Erzeuger einer wahrhaft großen Musik, deren Entstehen bis in den innersten Kern und geheimsten Sinn der homerischen Dichtung reicht.

Aus dieser Auffassung der Musik als Begrenzung und letzte Ausstrahlung des Dichterwortes ergibt sich deren wesenhafte Einstimmigkeit, die auch durch hinzutretende Instrumente nicht aufgehoben wird, und deren Aufgabe es ist, dem freien Schweben der Menschenstimme eine starke Stütze zu geben. Eine zu bunte Mischung ihrer Farben

¹ Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart. Von Erich Wolff und Carl Petersen. Breslau 1923. Ferdinand Hirt.

würde Störung der Ruhe, seelische Überreizung verraten, die schon in der griechischen Zeit nicht unbekannt geblieben, aber auch heftig bekämpft worden sei. Die gestalterischen Kräfte dringen bei den Griechen sogar so weit durch, daß nicht nur Wort und Klang, sondern auch der irdische Menschenkörper, vom Zwang des Stoßens und Zuckens befreit, in das lichte Schweben hineingezogen wurde. Der hellenische Tanz ist eine Fortsetzung des dichterischen Rhythmus in den schwingenden Gliedern, wie — so glaube ich hinzufügen zu dürfen — das Melos in den schwingenden Rehlen.

Der „Tonraum“ der griechischen Musik besitzt im wörtlichen Sinne wie der plastische Raum drei Dimensionen. Den Ton haben wir durchaus wie die Säule im architektonischen System als Element der Raumgliederung zu betrachten. Nicht die Bewegung an sich, die in ihren Wirbel willenlos mitreißt, sondern die durch den Willen vollzogene Überwindung eines räumlichen Abstandes, der Antrieb zur jedesmal neugliedernden Stufe, die auch jedesmal wieder ein Ende ist und an sich ohne neuen Willensantrieb, keine weitere fordert, ist die Wurzel. Das ist auch der Grund, weshalb es sinnlos ist, irgend welche Tonrelationen im antiken Musiksystem zu suchen. Darum gab es auch keinerlei Tonalität, keine dynamische Gliederung und Hervorhebung. In keiner Weise ist das Singen der Griechen dem Unsrigen zu vergleichen. Der schwellende, seelenhaft getragene, gefühlig sich ergießende Klang unserer Singstimmen entstammt dem Klang unserer gestrichenen Saiteninstrumente. Für die Griechen müssen wir eine Verwendung der Menschenstimme annehmen, die jede Verschleifung, alles Schwimmen und alles Tremolo meidet und entsprechend dem keuschen Klang der Lyren und Rohrflöten die Tonstufe und das gesungene Wort klar und scharf herausarbeitet.

Der ethischen Musik der Griechen, die aus der Spiegelung der in Vollkommenheit durchgestalteten Seinsbilder entstanden ist und dem griechischen Leben seinen Glanz und seine Anmut verlieh, stellt sich die vorhomerische Musik und die Musik der Naturvölker als magisch gegenüber. Diese ist nicht in dem maßvollen Rhythmus gestaltet, der erst dem gesteigerten feinen Menschentum entstammt, sondern das beschwörerische Wort rollt immer in düster klagenden oder taumelhaft jauchzenden Klängen dahin. Immerhin ist auch hier, im Gegensatz zur modernen Musik, noch eine Einheit zwischen Wort, Ton und Gebärde; es fehlt nur das griechische Maß.

Der gregorianische Choral ist das unermesslich kostbare Erbe der Antike, das auf das griechische Urwesen zurückweist. Seine geistig bestimmende Form ist die christliche Verklärung. Dadurch, daß das junge Christentum durch die männliche Zucht des Römertums durchgegangen ist, wurde verhütet, daß die ganze weibliche Magie der christlichen Gesänge sirenhaft auflösend wirkte. Diese christlich-pneumatische Melodie unterscheidet sich von der vorangehenden ethischen ebenso wie von den späteren Formen durch ihre ganze einzigartige, ja jeder Festlegung spottende Leichte. Wie das aus ihrem Wesen hervorgeht als auch die unglaublich mannigfaltige Überlieferung von gregorianischen Melodievarianten beweist, gehört es zum Gesetz des Pneumas, daß es sich nicht von vornherein in bestimmten Tonabständen bewegt, sondern in jedem Augenblick aus der Seele des Singenden nach einer allgemein gegebenen Geistrichte neu heraushaucht. Für eine Notenschrift im heutigen Sinne fehlte darum auch jedes Bedürfnis. Der gregorianische Gesang zeigt seine Einzigkeit zwischen den Zeiten dadurch, daß er weder mit dem Wort, wie der antike, noch gegen das Wort, wie der moderne, sondern über dem Wort erklingt, eigentlich selber Wort ist. Während das griechische Ethos in der Musik sich auf leibgeistige Einheit bezog, wurzelte das neue christliche Ethos nur noch in der ins Ewige strebenden Menschenseele; die Ekstasis war eine nur-seelische.

Mit dem Einbruch der Mehrstimmigkeit, die sich vorerst in primitivem zweistimmigen Parallelsingen äußerte, war der Weg gewiesen, der unfehlbar zur neuen Barbarei führen mußte. Durch das Zusammensingen verschiedener Töne wurde mit einem Schlage

die gesegliche Gebundenheit und innere Geschlossenheit eines melodisch erklingenden dichterischen Gebildes durchbrochen und zerstört. Nur solange das Gefühl herrschend blieb, daß das gestaltete Wort nur eine Form seiner Verklänglichung zulasse, konnte von einer aus den gesamten Kräften der Seele wachsenden notwendigen Fügung melodischer Gebilde die Rede sein. Nun ist es nicht mehr der Ton, die Saite, die man hört und benennt, sondern das Intervallum, der Abstand, aber auch nicht als Raum, sondern als Beziehungsmaßstab zwischen den Tönen, woraus sich dann das Tonikagefühl gebildet hat. Die Harmonie reicht nicht wie die griechische Musik in die Seele, sondern ist nach Rousseau physische Ursache rein physischer Wirkungen. Das Zusammensingen mehrerer Melodien unterscheidet sich grundsätzlich nicht vom Zusammenhersagen zweier verschiedener Gedichte oder vom Zusammenmalen zweier Bilder in einer Fläche.

Noch zeigte die frühere Mehrstimmigkeit einen bedeutenden Unterschied von der späteren. Man darf nicht Guido von Arezzo und die auf ihm fußende Polyphonie nur als Vorstufe des Harmonischen auffassen; denn ihr Eigenwert ist eben der Bewegungsausdruck, der zwar Auffassung von Tonfolgen als harmonisch oder disharmonisch voraussetzt, aber keinesfalls die selbständige Bedeutung von harmonischen oder disharmonischen Zusammenklängen duldet. Das blieb so bis zur Blütezeit der flämischen Musik.

Eine grundsätzliche Änderung des musikalischen Hörens bahnte sich ihren Weg genau zur selben Zeit, da durch Luther in Deutschland die Einheit des katholischen Europas geistig und politisch gesprengt wurde. Die Tonwelt begann sich als kompakte Masse zu verselbständigen, der Sinn für die Bewegung erlahmte und wurde abgelöst durch das Genießen der zu Akkorden befestigten Stimmzusammenklänge. Dieses harmonische Gefühl ist bereits bei Palestrina durchgedrungen. Es ist darum ein großes Unrecht, ihn und die andern großen Meister dieser Zeit als die Höhepunkte der polyphonen Entwicklung hinzustellen. Dieser Höhepunkt ist vielmehr in der flämischen Musikperiode zu suchen.

Um Wort und Musik wieder enger zu verbinden, erfanden die Florentiner den *stilo recitativo*, aus dem sich später Oper und Oratorium entwickelten. Die frühere Einheit der Musik wurde aber in eine Dualität zweier entgegengesetzter Teile gespalten, in Melodie und harmonische Begleitung, welsch letztere bei der Niederschrift nur durch den Bass angedeutet wurde. Man fühlte offenbar die Zwiespältigkeit dieser Gattung und suchte in der Arie, die für den Barock das repräsentative Tonerzeugnis wurde, wie die Motette für das Mittelalter, eine gewisse Verschmelzung durchzuführen: die Melodie befreite sich wieder mehr vom Worte, die Harmonie nahm reichere melodische Elemente in sich auf. Eine vollkommene Einheit konnte nicht glücken. Das Gegen- und Miteinandersingen der menschlichen Leidenschaftsstimme und der harmonisch gebundenen Instrumentalordnung in der Arie versinnlicht im Klang die im Leben durch die Gesellschaft nicht herstellbare Einheit von Mensch und Welt.

Diesen neuen Abzweigungen gegenüber fand auch der polyphone imitierende Stil weitere Pflege in der Fuge. Sie war nur eine Übertragung der harmonisch gefärbten imitierenden Viestimmigkeit des 16. Jahrhunderts auf ein Instrument. Während die Italiener aus dieser Form ein zierliches Tonfiligran machten, wurde sie den deutschen Orgelmeistern zum tönenden Mittel für ihre von ungebrochener christlicher Mystik noch dunkel gebannte Seele. Bach, der alle Kunstformen seiner Zeit wie kein anderer beherrschte, hat auch die Fuge zu ihrem Höhepunkt geführt. Ohne jede bewußte Absicht, nur der innersten Wucht seines Wesens folgend, drängt er zur rein christlichen Bewegungsmusik zurück. Eben in dem Fehlen aller dynamischen und harmonischen Spannungen, in der Beschränkung auf die melodisch kontrapunktischen Steigerungen, eben die Verwendung der Harmonie ausschließlich für die Architektur, für die gesegliche Führung der Stimmen, nicht für die dramatisierende erregende Gliederung und Spaltung des Formgebildes macht die Fuge zum Spiegel der gleichgewichtig schwebenden christlichen Seele.

Dagegen bedeutet die Sonate den Bruch der noch scheinbar organischen und die Entstehung der mechanischen Einheit. In ihr gibt es keine Melodie von eigenem Leben und eigener Bedeutung mehr; sie ist zerstückt und entseelt. Für Beethoven ist die oberste der formbildenden Mächte der Rhythmus. Die Ausdrucksgewalt des rhythmischen Stoßes, von deutschen Musikern in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts erlebt, angewandt und wie der elektrische Funke aller Welt mitgeteilt, hat Beethoven bis an die Grenze geführt. Wir finden bei ihm alle nur vorstellbaren Arten des Stoßes, Wirbels, des überraschenden Einbruchs und unerwarteten Abbruchs, des Rasens und Zagens, des Säufelns und Donnerns. Seine primitiven, ungewachsenen, ärmlichen Themen stehen im Gesamt der Form als Träger eines mechanischen Geschehens. Sie werden gespalten, zerhackt, nicht nach ihrem organischen Bau, sondern nach der Tauglichkeit ihrer Teile zum Tragen des unnennbaren Willenssturms, der alles durchflutet. In der Sonate wird der letzte Rest des Melos vernichtet; sie ist das Abbild des rationalistischen 18. Jahrhunderts. Die vergeistigte Form der Fuge weicht in ihr der verhirnlichten, die organische der mechanischen, die freie Schwingung der Überwältigung, die Entfaltung der Analyse. Das Wort ist bei Beethoven aufs tiefste erniedrigt. Zeigt sich das schon im „Fidelio“, so noch mehr in seinen Chorwerken. Keine tollere Willkür ist zu denken als die Komposition des Kredo, das jedem Gefühl, nicht nur für den kirchlichen Sinn, sondern auch für die Unantastbarkeit sakraler Wortfügungen ins Gesicht schlägt. Der gellende Freudengesang am Schluß der neunten Symphonie, wo die Sprache zu tierischen Lauten wird, ist die Darstellung der Hoffnungslosigkeit der gestaltsüchtigen Beethovenschen Seele.

Zwischen Bach und Beethoven steht Mozart. Seine Musik ist ein Nichtmehr der alten und ein Nichtnichts der neuen Form, ein Schweben im Sturz, die einzige wirkliche Erfüllung der Rousseau-Sehnsucht, die einzige denkbare Versinnlichung des utopischen Zustandes, den Rousseau träumte.

Dem letzten Kapitel des Buches gibt Petersen die Überschrift „Anarchie“. Goethe wird beschworen, dem die ganze absolute Musik „gottlos“ war, dem jeder Darstellungsversuch kleiner, nicht kultischer Empfindungen durch musikalische Mittel abgeschmackt erschien, dessen hellenische Natur mit dem Maß- und Raumlosen nichts anzufangen wußte. Seitdem die Romantik ihren Siegeszug durch das gesamte Geistesleben angetreten hatte, deren Musik, wie Wackenroder sagt, einem Traumgesicht von allen menschlichen Affekten gleicht, wie sie, gestaltlos, zu eigener Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantomimischen Tanz zusammenfeiern, wie sie mit einer furchtbaren Willkür frech und frevelhaft durcheinandertanzen, ist der Musiker untrennbar mit allen Einwürfen, Entkörperungen, Spiritualisierungen, Entstaatlungen, Revolutionen verbunden; neben jedem noch möglichen Bruch christlicher Welt steht die Gestalt eines großen Musikers.

Das Beethovenerlebnis wurde romantisch aufgelöst ins Kleine, Bürgerlich-Biedermeierische, ins Sentiment, in die haltlose Gelöstheit und Gefühlsschwelgerei des offenen, auf dem Dichterwort wuchernden Liedes. Der Vollender dieser Schicht ist Brahms, hamburgisch-flach und norddeutsch-verquollen, der die alten Mittel reicher Polyphonie und edler Form ohne schicksalshafte Mühen benützte. Richard Wagners Werk, das den Anspruch erhebt, das hellenische Kunstwerk für das Abendland zu erneuern, ist in jedem Sinne dessen genaue Umkehrung, der eigentliche Antichrist des antik-christlichen Menschentums. Indem Wagner die Herrschaft des dichterischen Wortes als der einzigen Quelle alles Erklingens behauptete, erwürgte er es durch seine Musik. Im Sprachgesang wurde die menschliche Stimme, nun auch ihrer Funktion nach, Instrument; sie ist qualvoll gehalten durch die zerrenden Ketten einer ihrem Willen völlig entronnenen antimelodischen Harmonie. Wagner ist Meister der Deklamation nur in dem Sinne wie die volkstümlichen und fürchterlichen Deklamatoren Wüllner oder

Possart, die das 19. Jahrhundert mit der Makel konstitutioneller Unfähigkeit zur Erfassung des Wesens eines Verses behaftet haben. Wenn trotzdem die Eindruckskraft dieses Sprachgesangs nicht zu leugnen ist, so kommt das daher, daß Wagner es vermocht hat, durch eine ungeheure Ausbildung seines rational-assoziativen Sinnes, handlungshafte inneres und äußeres Geschehen, Formen der Bewegung, wie das Schweben, Sichbefrieden, das Bewußtwerden, zur Klarheit-Dringen, die Ungewißheit, das Erwachen und Sichklären, Sichtrüben und Entschwinden einer Vorstellung, eines Begriffes, eines Willensantriebes, die Gebundenheit oder Entschlossenheit der Seele durch musikalisch-harmonische Bewegung zu vergegenwärtigen. So sehr ist die Form von Wagners dramatischem Denken durch musikalische Gesetze gezeugt, daß Nietzsche die Forderung aufstellen konnte, auf der Bühne allenfalls nur den Mimen zuzulassen, den Sänger dagegen zu streichen und den Gesang ins Orchester als dessen Bestandteil zu verlegen. Den Rhythmus hat Wagner stets bekämpft; er verwandelt den Takt in ein knochenloses Mollusk und verewigt die rhythmische Spannung durch ein nie endendes Ziehen und Drängen, das jede leibhafte Vision vernichtet. Wagners rhythmisch-harmonisch-dramatische Polyphonie ist die absolute Anarchie — nicht gegen das musikalische Formgebilde als solches, sondern gegen die Spiegelung alles Leibhaft-Gegliederten und Organisch-Gebundenen; sie ist der ungeheuerste Ansturm auf die geistig-leibliche Einheit und Geformtheit, der je von einem Menschen gewagt worden ist, das Erscheinungwerden des Chaos durch die rationalste Verwendung der Mittel der äußersten Irrationalität.

In seinen theoretischen Schriften hat Wagner von einer Regeneration der nationalen Kunst geträumt, die womöglich noch edler und dauernder sein sollte als die der Griechen. Was aus diesem Traum geworden ist, wissen wir heute. Die unübersehbare Fülle von Musik, die sich seitdem über Europa ergießt, befolgt, führt und stachelt nur den Trieb in die Anarchie und Entartung, reißt ins Außermenschliche, in den Stoff und das Chaos. Aus der Seelenbewirkung ist die Nervenbewirkung, aus der Spiegelung der vor- und untermenschlichen Ströme ist das Opium des geistigen Nihilisten und der kranke Riegel des entseelten Großstadtmenschen geworden. Die Musik ist tot.

Während Mahler noch um die verlorene Geistigkeit der Musik ringt, aber nichts fertig bringt als kabbalistische Musik, und Bruckner, den allerdings seine innere Wahrigkeit aus dem großen erbärmlichen Getriebe der heutigen Musikwelt sondert, leer bleibt, ohne jede bauende Kraft, ohne innere Logik, statistisches Maß und thematische Fügung, kann man den Versuch Regers, die Formen der alten Kirchenmusik mit dem zerstücktesten modernen Musikempfinden zu füllen, nur als tief verrucht bezeichnen. Daß das tief Unheilige, ja Widerchristliche hierin heute von niemand mehr empfunden wird, beweist die Zerfegung der Geistigkeit des Christentums, die innere Entleerung auch derer, die sich heute noch Christen nennen, von wirklich christlichem Fühlen ebensosehr wie das Erstirben aller Geistbestimmtheit, des letzten Restes von Ethischem in der Musik.

Am deutlichsten aber zeigt sich die Entseelung der Musik bei Strauß. Der Ton wird bei ihm zum grellen Farbfleck oder nähert sich dem Geräusch. Hier ist die Entartung des Tones, seine Entwürdigung zum Assoziationssubstrat, zur Hure aller Reize, die in den Nerven kitzeln, vollendet. Nur an einem Punkt ist diese Musik echt und wahr und unmittelbar lebendig: in der Darstellung des von ihr bevorzugten Reizkomplexes, der Erotik. Die von Wagner in die Musik eingegossene Sinnlichkeit wurde von Strauß in die brutale Zügellosigkeit wüsten Erlebens gewandelt. In der Musik vieler Modernen, besonders der Slaven und Balkanier, enthüllt sich jede Sucht und Brunst, und die untersten Lagen der Bestie Mensch werden Klang. Nur daß der Musiker hier sein Programm verschweigt, und daß trotz aller assoziativen Deutlichkeit niemand den Mut hat, es auszusprechen, rettet ihn vor der Polizei; die modernen Pornographen sind durch die Musik weit übertroffen.

Man möchte meinen, daß ein Mehr an Entartung schlechterdings nicht mehr möglich sei, wenigstens bei Benützung europäisch-musikalischer Mittel. In der Tat hat der Klangfarben- und Stimmungsimpressionismus Debussys eine weitere Auflösung des schon Aufgelösten nur durch völligen Bruch aller Maßstäbe der europäischen Musikentwicklung ermöglicht; die Funktionen von Konsonanz und Dissonanz sind umgekehrt. Ziel ist jetzt die äußerste fremdeste Dissonanz, die Konsonanz dagegen wird als hemmender Reiz dieses Triebes empfunden. Mit Debussy und seinen Gleichgesinnten ist der offene Anarchismus erreicht. Diese Musik ist das grellste, schreiendste Zeichen dessen, was mit dem Menschen geschehen ist und geschieht. Ernst Bloch hat es jubelnd ausgesprochen: „Die Musik ist das wirksamste Sprengpulver gegen die Gestaltenwelt“, die einzige Macht, die den verhassten Gesichtssinn depotenziert. Was Bloch will, sein messianisches Reich, ist die Rückkehr in die Barbarei. Auch die Musik muß so zuletzt zurückkehren zum melancholischen Schrei des Tieres.

* * *

Die Anklagen sind furchtbar und niederschmetternd. Petersen übertrifft dabei an pessimistischer Grundstimmung seinen Mitverfasser Wolff noch um ein Bedeutendes. Nießches wuchtige Keulen sausen aufs neue auf die Kultur des Abendlandes nieder. Ein positives Läuterungs- und Aufbauprogramm können und wollen die Verfasser nicht geben; sie wollen nur das unentrinnbare Schicksal der Musik schildern, wie es sich notwendig aus dem kulturellen Schicksal Europas entwickelte. Daran kann kein Einzelner etwas ändern, so sehr er auch selbst in seinen persönlichen Handlungen frei ist, er schwimmt in einem reißenden Strom; die Kulturbewegung erfüllt sich schicksalsmäßig.

Wer sind die Verfasser, deren Namen man vergebens in den Schriftstellerverzeichnissen sucht? Sind es Philologen in erster Linie, Kulturhistoriker oder Musikgelehrte von Fach? Sind es Männer, die die Lebensmächte der Musik wirklich zu empfinden imstande sind, oder Schreibtischhelden, zwar mit Gelehrsamkeit und Wissen verschwenderisch ausgestattet, in Wirklichkeit aber doch musikkfremd, indem alle musikalischen Gäfte alsbald ins Gehirn steigen, statt ins Herz? Der Zweifel wird schon im Vorwort wach, wo uns die Verfasser mitteilen, daß sie sich um die Vergegenwärtigung von Werken der Renaissance und des Mittelalters durch einen geeigneten Chor bemüht hätten. Wozu, fragt man sich erstaunt, braucht es dazu einen Chor? Besitzen die Verfasser, die das Wesen der Musik entdeckt zu haben wähnen, nicht so viel inneres Gehör, daß sie sich solche doch immerhin einfachen Werke aus den Niederschriften selbst, ohne äußere Krücken, vergegenwärtigen können? Wir möchten indes solche nebensächlichen Fragen auf sich beruhen lassen¹.

Wenn man die Begeisterung der beiden Verfasser für die griechische Musik gewahrt, in der sie das Ideal schlechthin erblicken, dann möchte man meinen, daß wir uns unbedingt ein ganz klares Bild von ihr machen könnten. Aber das Wenige, was bis jetzt gefunden ist — richtige Entzifferung immer vorausgesetzt — gestattet keinerlei zwingende Schlüsse; denn die Notenfolge als solche ist erst der Leib, dem die Seele durch den Vortrag und Rhythmus eingehaucht wird. Wie aber waren Vortrag und Rhythmus bei den Griechen

¹ Carl Petersen ist, wie ich nachträglich aus dem neuesten „Rürschner“ ersehe, Privatdozent für neuere Geschichte an der Universität Kiel. Seine Veröffentlichungen hielten sich bisher durchaus auf dem Gebiete der deutschen Geschichte.

beschaffen? Theoretische Beschreibungen sind nicht imstande, uns, die wir an ein ganz anderes Musizieren gewöhnt sind, eine klare Vorstellung davon zu vermitteln. Wer die heiß umstrittene Rhythmusfrage im gregorianischen Choral kennt, wird gewiß nicht allzu optimistische Hoffnungen hegen, über den Rhythmus der griechischen Musik Klarheit zu erlangen. Der faustische Mensch des Abendlands, um mit Spengler zu reden, kann sich schlechterdings nicht mehr in diese ihm fremde apollinische Musikwelt hineinleben. Das fühlt auch Wolff, wenn er schreibt: „Wir können wohl vermittels besonderer Begabung und Schulung in einzelne Schönheiten verklungener Weisen eindringen . . ., ihre Lebenswirkung erfährt kein Späterer, der nicht mehr unter dem gleichen Gesetz polarer Mächte steht.“

Aber geben wir einmal zu, daß bei den Griechen die Melodie nur letzte Umrandung und Bekrönung des Dichtertwortes war, wie sollen wir auch nur verstandesmäßig, geschweige denn gefühlsmäßig des Wesens der griechischen Melodie inne werden, wo uns selbst die Art, wie das griechische Dichtertwort gesprochen wurde, verschleiert ist? Petersen selbst muß zugeben, daß uns das Gesetz der Klangwerdung der hellenischen Dichtersprache tief verhüllt ist und wir es höchstens zu Vermutungen brächten über den Strahlenraum, der einst den plastischen Leib eines griechischen Verses umgeben hat. Alles, was wir über griechische Musik wissen, ist, daß sie mächtig auf die Zeitgenossen gewirkt hat und daß das griechische Volk eifersüchtig das alte Erbe behütete und auch leiseste Abweichungen als Verfälschungen beurteilt hat. Dies letztere dürfte wohl auf den Umstand zurückzuführen sein, daß griechische Musik schon frühzeitig Gegenstand theoretischer Untersuchungen wurde, die eben das zu Grunde legten, was bisher in Übung war und für Neues kein Verständnis hatten — eine Erscheinung, die sich in der Kunstgeschichte ja oft genug wiederholt hat. Wie oft wurde schon nicht nur das schlechte, sondern auch das gute Neue anfänglich mit Mißtrauen betrachtet und hart befohlen! Durch nichts aber läßt sich erweisen, daß die griechische Musik nun den Gipfelpunkt aller Musik schlechthin bedeutet. Heute geben wir ja auch nicht mehr zu, daß die griechische bildende Kunst, so hoch wir sie auch schätzen, den Gipfelpunkt darstellt. Es war ein Gipfelpunkt, aber nicht der Gipfelpunkt.

Wiederum ist durch nichts erwiesen, daß die griechische Musik gerade durch Homer ihre Vollendung erhalten hat, selbst wenn unsere Quellen nicht weiter zurückgehen sollten. Man wird doch wohl als naturgegeben voraussetzen dürfen, daß der heldische Dichtung eine kultische vorausging und neben ihr bestand, die doch mindestens den gleichen, wo nicht größeren Anteil an der Ausbildung der Musik beanspruchen kann. Diese Frage ist indes nebensächlich. Wichtiger ist, wie die Griechen Musik überhaupt gehört haben. Spengler meint — und unsere Verfasser dürften ihm darin recht geben —, daß wir Menschen der Neuzeit in der Musik hinter dem sinnlichen Eindruck eine ganze Welt anderer erleben, über die sich nur in übertragenen Bildern reden lasse. Dem Griechen dagegen war diese visionäre Art des Kunstgenießens ganz fremd. Er betastete den Marmor mit dem Auge. Auge und Ohr waren für ihn Empfänger des ganzen gewollten Eindrucks. Es ist das ein Seitenstück zur griechischen Architekturempfindung. Die antike Baukunst beginnt von außen, alle abendländische von innen. Während der hellenische Tempel als

massiver Körper gedacht und gestaltet ist, hat sich schon die altchristliche Basilika entschieden von diesem antiken Baugedanken abgewandt und zeigt die magisch-geheimnisvollen Schwingungen des voll umschlossenen Raums. Auch die funkelndsten, glühendsten Worte werden uns nicht überzeugen können, daß in diesem abendländischen Raumgefühl und dem ihm entsprechenden Tongefühl gegenüber dem griechischen Körpergefühl eine Unvollkommenheit liegt, ja wir stimmen hier Spengler ohne Vorbehalt bei, wenn er schreibt: „Die hellenische Musik wurde zu einer Plastik von Tönen, ohne Polyphonie und Harmonie — die einen Tonraum imaginieren — und damit als selbständige Kunst ohne tiefere Möglichkeiten.“

Von diesem Tonraum, den Spengler hier meint, ist der Tonraum, von dem unsere Verfasser bezüglich griechischer Melodien so oft reden, wesensverschieden. Ihr Tonraum verfängt sich durchaus im Wortraum, in dessen Grenzen er auch seine eigenen Grenzen findet. Es fehlt diesem Raum jede mystische Dehnbarkeit, die dem neuzeitlichen Tonraum, um einmal das Wort zu gebrauchen, zukommt. Die Melodie ist ebenso klar und bestimmt wie das Wort, während sie bei uns weit über die Grenzen des Wortes hinausschweift, und wir uns vielleicht doch nicht mit Unrecht einbilden, daß dies eine Vervollkommnung bedeute. Für uns ist die griechische Art des Musitmachens und Musikhörens nicht mehr vorstellbar. Selbst Wolff muß schreiben: „Wir können die Gewalt dieser Einfachheit selbst kaum mehr verspüren, da wir uns nur mit größter Mühe ihre Wiedergabe tönend zu vergegenwärtigen vermögen.“ Ist es da nicht ein Fehler gegen jede Logik, aus so unbestimmten Voraussetzungen bestimmte Schlüsse zu ziehen?

Das Wort „Raum“, für eine Melodie gebraucht, scheint bei den Verfassern nicht bloß bildhaft genommen werden zu müssen. Es wird uns da in dunkler Begründung gezeigt, daß der einstimmige griechische Tonraum wie der plastische Raum drei Dimensionen besaß, und daß der Klang das Wesen des Wortes und damit der Melodie nicht ausmacht, dieses vielmehr im Sichtbaren, im Augenhafte zu suchen sei. Die Begriffe von Raum und Zeit scheinen ineinander zu verlaufen: die ganz moderne Relativitätstheorie wirft ihren flackernden Schein in die Ideenwelt ferner Jahrtausende. Vielleicht darf man bescheiden erinnern, daß der Begriff Raum seinen eigentlichen, freilich immer noch bildhaften Sinn doch erst in der harmoniegefüllten Melodie erhält. Wie dann das gestaltete griechische Dichterwort und damit die ihr zugehörige Melodie mit den Elementen Licht, Luft, Wasser und Erde in Beziehung gebracht wird, zeigt eine fast orientalisches üppig wuchernde Phantasie. Da kommen wir nicht mehr mit.

„Homer ist der Schöpfer einer Klanggewohnheit, eines notwendig niemals nachweisbaren (das wäre ja Geseg!), aber stets erfüllbaren Zusammenhangs im Wechsel hoher und tiefer Töne. . . . Auch hier löst sich der Klangzauber niemals vom nährenden Boden des gesamten Sprachzusammenhanges, auch hier führt er, sich bis zur Vollkommenheit steigend, an ihre Grenzen.“ Vielleicht ist das ungefähr so zu verstehen, als ob etwa die natürliche Sprachmelodie des schwäbischen Dialektes künstlerisch bis zu einer eigentlichen musikalischen Melodie durchgeläutert würde. Aber auch hier wieder: beweisbar ist die Sache, wie Wolff ja selber sagt, nicht; auch später betont er wieder bei

anderer Gelegenheit: „Die unmittelbaren Beweise dafür fehlen freilich, falls man sie verlangen sollte, da die Überlieferung, auch bei aller Nachhilfe, aus dem ägyptischen Sande nur ganz geringe Trümmer hellenischer Melodien erhalten hat.“ Eine fast groteske Verkennung der Wirklichkeit ist es, wenn der gefühlvolle Ton der heutigen Singstimmen im Gegensatz zum klar und bestimmt hingesezten — fast möchte man sagen: gemeißelten statt gesungenen — griechischen aus dem Klang unserer gestrichenen Saiteninstrumente hergeleitet wird. Gerade so gut könnte jemand behaupten, die Vögel hätten das Fliegen unsern Flugzeugen abgeguckt. Und woher wissen die Verfasser, daß die Griechen kein Gefühl für Tonrelationen, für die Beziehung der Töne unter sich und zu einer Tonika besaßen, keine dynamische Gliederung und Hervorhebung gekannt haben? So finden wir überall ein aprioristisches Ideal als Konstruktionsgerippe durchschimmern.

Der griechische Mensch ist den Verfassern der Idealmensch schlechtthin. Wer sich aber nicht mit dem Kulturbild zufrieden gibt, das wir aus dem Gymnasium mitnehmen, sondern etwas tiefer in die Kulturgeschichte blickt, wird gewiß nicht der Meinung sein, daß bei ihnen Leib und Seele im schönsten Gleichgewicht gestanden wären. Die übermäßige ästhetische Leibkultur, auf der auch das Wesen ihrer bildenden Kunst beruht, der Mangel an mystisch-transzendentelem Sehnen, mußte diese Kultur vorzeitig zum Verkümmern bringen und sie rascher vom Schauplatz der Weltgeschichte abtreten lassen, als es bei einem Idealvolk erwartet werden dürfte. Das Schicksal der griechischen Kultur wurde durch innere Defekte besiegelt. Darüber konnte auch das hochgepriesene Ethos der griechischen Musik nicht hinweghelfen. Denn auch diese Musik ergriff allzusehr die Sinne und die Seele nur, insofern sie Leibform ist; ihr Maß war vom Menschenleib genommen und nicht vom unsterblichen, aus der sichtbaren Körperwelt hinausstrebenden Menscheng Geist.

Es berührt wohlthuend, daß die Verfasser dem gregorianischen Choral so begeisterte Worte widmen. Ob er freilich so direkt „auf das griechische Urwesen“ zurückweist und nicht vielmehr auf ein Urwesen, dem gegenüber auch die griechische Musik bereits eine Abzweigung bedeutet, ist noch die Frage. Gerade jetzt geht durch die Zeitungen die Mitteilung, daß der Berliner Universitätsprofessor Curt Sachs altbabylonische Musik aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. entziffert habe. Es ist eine Harfenbegleitung mit außerordentlich vielen Doppelgriffen, Oktaven, Quinten und Quartan nach dem System der Pentatonik mit starken Modulationen. Sollte nicht hier das Urwesen zu finden sein? P. Dominikus Johner O. S. B. schreibt in seinem Büchlein „Der gregorianische Choral“ (Stuttgart 1924): „Es liegt die Vermutung nahe, die Kirche habe nicht bloß die Texte der Psalmen, sondern auch ihre Gesangsweisen aus der Synagoge herübergenommen. Diese Vermutung hat sich in den letzten Jahren zur Wahrscheinlichkeit, ja fast zur Sicherheit verdichtet.“ Daß auch Verwandtschaft einiger Melodien mit antik-griechischen bestehe, gibt er allerdings zu, immerhin scheint die Herkunft des Chorals in seiner Wesenheit aus der griechischen Musik nicht erwiesen, ja auch wohl kaum erweisbar, da die ersten Jahrhunderte der christlichen Musik in tiefem Dunkel liegen. Eine fast fanatische Besessenheit von der Idee der allein seligmachenden griechischen Musik verrät es, wenn gesagt wird, daß die gregorianischen Weisen

trog der Wandlungen, die sie erfahren haben, auf dem Prinzip der Raumgliederung innerhalb der Quarte beruhen und aus diesem Grunde fähig waren, ein Ethos zu tragen und alle Beziehungselemente aus ihrem Tonbau auszuschließen. Das Ethos der gregorianischen Melodien müssen wir denn doch anderswo suchen als in der beschränkten Raumgliederung, und das Fehlen aller Beziehungselemente ist eben nur eine unbewiesene Behauptung. Die Melodievarianten im gregorianischen Choral sollen beweisen, daß die pneumatische Melodie nicht einen gebundenen Weg kannte, sondern sich jedesmal neu bildete nur „aus einer allgemein gegebenen Geistrichte“ heraus. Die Varianten beweisen indes nichts anderes, als daß sich eine in ihrem Kern feststehende Melodie in verschiedenen Landstrichen verschieden zugeschliffen hat, wie das je beim deutschen Kirchenlied noch in neuer Zeit der Fall ist.

Wie sich übrigens nach dieser Charakteristik der pneumatischen Melodie die Begeisterung der Verfasser für den gregorianischen Choral und die behauptete Herkunft aus der griechischen Musik noch rechtfertigen läßt, ist schwer zu begreifen. Hier ist doch die Wesensverbindung von Wort und Ton, dergemäß ein gestaltetes Wort nur eine Melodie zuläßt, bereits vollkommen auseinandergerissen. Folgerichtig müßten sie schon beim gregorianischen Choral den ersten Schritt auf dem Weg in die Barbarei erblicken. Das christliche Ethos ist völlig verkannt, wenn die vom Choral erzeugte Ekstasis als eine „nur seelische“ hingestellt wird. Nein, sie ist im Choral, ebenso wie in jeder überhaupt nur denkbaren Musik, eine leibgeistige und in dieser Hinsicht nicht wesentlich, sondern nur gradmäßig von der griechischen verschieden.

Aus der Grundanschauung der Verfasser, daß die Musik mit dem Wort, aus dem es entsprungen, wesensverbunden bleiben muß und nicht autonomen Gesetzen zu folgen habe, wenn sie rein erhalten und vor Absturz bewahrt werden soll, ergibt sich das Mißtrauen gegen die absolute Musik und die Befehdung der Harmonie. Das ist scheinbar ganz logisch. Denn in der Tat ist die Musik ursprünglich Gesang gewesen, Wortverkörperung. Ebenso sicher ist es, daß dieser früheste Gesang Sologesang war und damit einstimmig. Der verhängnisvolle Fehler in der Schlussfolgerung liegt darin, daß Ursprung und Wesen verwechselt werden. Auch das Kind entwickelt sich nur im Schoß der Mutter, löst sich aber, sobald es zum Eigenleben fähig ist, davon los und entwickelt sich nach eigenen persönlichen Gesetzen. Es mag sich zu einem Weltgenie entfalten, während die Mutter vielleicht zeit lebens ein bescheidenes geistiges Dasein führt. Das ist aber auch der Weg der Musik gewesen, und niemand wird uns einreden, daß es ein Irrweg war. Die Menschheit hat sich hier durchaus von gesunden Instinkten leiten lassen und sich um theoretische Warnungstafeln nicht gekümmert. Wenn darum gesagt wird, das Zusammensingen zweier Melodien unterscheide sich grundsätzlich nicht vom Zugleichsagen zweier verschiedener Gedichte oder vom Zusammenmalen zweier Bilder in der Fläche, so genügt es, zur Widerlegung darauf hinzuweisen, daß die Menschheit einmütig diesen Unterschied macht und damit als selbstverständlich hält, daß in der Musik möglich ist, was in andern Künsten eben nicht möglich ist. Hier gilt es Tatsachen zu begründen und nicht Tatsachen zwingen zu wollen, daß sie sich wirklichkeitsfremden Gründen beugen. Daß die Musik sich vom Gesetz des Wortes losband und ihren eigenen Gesetzen folgte, war

Fortschritt, nicht Abfall. Die einzige berechtigte Forderung ist, daß das Wort da, wo es sich mit Musik bindet, seinen Wortcharakter behalte. Daß die neuere Musik — auch Beethoven nicht ausgenommen — hierin viel gesündigt hat, ist zuzugeben. Schon im gregorianischen Choral finden sich nicht wenige Melodien, wo das Wort durch das Melos erdrückt wird. Dagegen bedeutet der von den Verfassern entschieden verkleinerte Palestrina gerade in dieser Hinsicht eine wohlthätige Reform gegenüber der flämischen Polyphonie.

Selbst der „Jesuitenstaat“ Paraguay muß zum Beweis dienen, daß in der Harmonie sich frühestes und spätestes Barbarentum berühren. Warum? Weil die Wilden mit der größten Leichtigkeit und Begeisterung sich die harmonische Musik aneigneten, die von den abendländischen Missionären mitgebracht worden war. Der biedere, geradlinige Menschenverstand zieht freilich einen andern Schluß aus dieser Tatsache, den wir ob seiner Selbstverständlichkeit gar nicht niederzuschreiben brauchen. Und wenn es auch richtig ist, daß wir uns an der harmonischen Musik schneller übersättigen als an der rein melodischen, daß der Harmonie gegenüber die schlichtesten vorharmischen Melodien und Choräle ewig frisch und jungfräulich bleiben, so wäre damit nur gezeigt, daß es auch in der Musik eine Art Hausbrot gibt, das wir bei jeder Mahlzeit mit neuem Appetit essen können, nicht aber, daß andere Speisen zu verachten seien.

Auch die Griechen kannten schon reine, wortlose Instrumentalmusik. Ebenso war der Instinkt für Harmonie bereits wurzelhaft vorhanden, wenn sie „bei der instrumentalen Begleitung der Stimmelodie gelegentlich symphonische oder diaphonische Töne als füllende Einzelklanguntermalung zuließen. Polyphonie entstand aus diesem physischen Gesetz bei den Griechen nicht, sondern . . . erst bei den Germanen aus seelischen Gründen“. Nun, wenn Polyphonie aus seelischen Gründen entstanden ist, wenn „Mystik und Harmonie urverwandt“ sind, dann sei uns die Stunde gesegnet, die sie uns brachte. Die Überzeugung, daß das gestaltete Wort nur eine Form der Verklanglichung zulasse, macht die Verfasser blind gegen andere Möglichkeiten. Wäre diese Meinung richtig, dann hätten die Griechen aus dem Klang einer (wortlosen) Melodie auch mit Notwendigkeit auf das der Melodie wesenszugehörige Wort schließen müssen. Aber dieser naturnotwendige Zusammenhang zwischen Wort und Melodie, die eindeutige Versichtbarmachung des Wortes im Klang, ist eben nur eine geistreiche Konstruktion. Naturnotwendigen Zusammenhang hat das Melos überhaupt nur mit Empfindungen und nicht mit Begriffen, mögen sie auch noch so sehr dichterisch gestaltet sein. Melodien sind vieldeutig, nicht wie Worte eindeutig. Auch der griechische Komponist schuf die Melodie aus sich und nicht aus dem Wort, und zwei verschiedene Komponisten hätten auch für das gleiche Dichterwort zwei verschiedene Melodien erfunden. Es ist nicht einzu- sehen, wie man sich den Vorgang anders denken sollte.

Ich weiß wohl, es liegt etwas ganz fein Erspürtes in den Ausführungen der Verfasser, aber es läßt sich schwer packen und dürfte wohl im Grunde auf die Beobachtung hinauslaufen, daß der harmonische Zuwachs mit seinen Nebenerscheinungen Mensur, Takt, Stoßtakt den feinen Sinn für die reine Melodie gestört habe. Das ist ja nun allerdings klar, daß jemand, der sich mit allen Kräften auf die Pflege eines Sonderzweiges wirft, darin Größeres

leistet als einer, der seine Kräfte verstreut. Die besten Maler waren nicht immer die besten Zeichner, und die besten Zeichner meist schlechte Maler. Es ist eben nichts auf der Erde allseitig vollkommen, und neue Errungenschaften müssen durchweg durch Preisgabe oder Verdünnung anderer erkauft werden. Was Rousseau und Goethe gesagt haben, kümmert uns nicht; Naturgewalten gehen uns über Autoritäten. Daß die Harmonie physische Ursache rein physischer Wirkungen sein soll, leugnen wir rundweg. Goethe aber war im Grund ein unmusikalischer Mensch.

Sehr schlecht ist Petersen auf das Bemühen zu sprechen, die Berechtigung der Harmonie aus dem Umstand herzuleiten, daß jeder Ton schon durch seine Obertöne von Natur aus akkordträchtig sei. Die Zusammenreihung solcher mitgegebenen Obertöne zum Akkord sei ausschließlich eine Tätigkeit des logisch analysierenden Ohres des späten Europäers. Selbst wenn das der Fall wäre, könnte dadurch die Berechtigung einer solchen Ableitung nicht bestritten werden. Aber vor der logischen Analyse kommt der Instinkt. An ihn hat sich der mit Obertönen gefüllte Ton zuerst gewandt.

Die rein melodische Einstellung der Verfasser erklärt alle ihre Urteile. Alles, was sie über die Form der Sonate sagen und über die Meister, die sie gepflegt, über Wagner und seine Nachfolger, ist von diesem Standpunkt aus durchaus folgerichtig dargestellt. Sie können nicht anders als Rückfall in Barbarei darin zu erblicken. Aber ihr Standpunkt ist eben einseitig und von Vorurteilen beschwert. Man kann vom Gipfel des Olymp aus nicht die ganze Welt überblicken. So auch nicht vom Standpunkt der Verfasser aus die ganze Welt der Musik.

Es macht den Eindruck, daß den Verfassern bei ihren hartnäckigen Folgerungen bisweilen auch etwas schwül zu Mute geworden sei. So wird auch der deutschen Musik als geschichtlicher Macht ein bestimmter Lebensfördernder Einfluß zugestanden. Es wird auch zugegeben, daß jede Zeit eben ihre Musik hervorbringt — übrigens eine Binsenwahrheit. Niemand glaubt ja mehr, daß die heutigen oder irgend welche früheren Kunstformen zeitlos notwendige Elemente jeder Kunst seien. Aber das Gesamtgebiet der musikalischen Formwelt wurde eben doch erst durch die Harmonie erschlossen. Was eine einzelne Zeitperiode davon als assimilierbar annimmt, ist ihre Sache. Vielleicht kommt wieder einmal der Augenblick, wo man unsere Harmonie als lebensfremdes Element beiseite schiebt und sie nur noch rückschauend als geschichtliche Form wertet. Vielleicht wird Pögnier recht behalten, wenn er sagt: „Langsam, wie die Sonne der Harmonie aufgegangen ist, wird sie untergehen.“ Die Auflösungsbestrebungen der letzten Jahre geben noch kein klares Zukunftsbild. Es wäre also müßig, sich ans Prophezeien zu machen. So viel glauben wir indes doch sagen zu können, daß die Harmonie, selbst wenn sie aus irgend einer Zeitperiode verschwinden sollte, sicher einmal wiederkehrt.

Nach allem dem dürfte es sich erübrigen, auf die Urteile der Verfasser über einzelne Künstler einzugehen. Manches ist scharf und treffend geschaut, anderes schief, anderes falsch. Unmöglich, in einem raumbeschränkten Aufsatz das alles schiedlich auseinanderzutrennen. Daß Beethoven seine Themen nur zu Trägern eines mechanischen Geschehens macht, ist eine so kühne Behauptung, daß sie schon ein paar Zeilen später wieder zurückgenommen werden muß. Ja,

Beethoven benützt seine Themen nur gemäß ihrer Tauglichkeit zum Tragen des unnennbaren Willenssturmes und — so fügen wir hinzu — Gefühlssturmes. Und das soll mechanisches Geschehen sein? Hier liegt der springende Punkt. Beethoven ist der Schöpfer der neueren individualistisch-psychologischen Musik, zu der den Verfassern der geistige Zugang zu fehlen scheint. Daß diese Art Musik Gefahren in sich birgt, sei nicht geleugnet; allein die Möglichkeit des Mißbrauchs ist noch nicht Tatsache des Mißbrauchs. So ist das, was über moderne Pornophonie gesagt wird, ein beachtenswertes Pochen ans Gewissen. Wie man aber Reger erotischen Mystizismus vorwerfen kann, ist mir und gewiß tausend andern unerfindlich. Bruckners Bedeutung gerade als Läuterers erotischer Gefühlschwelgerei wird gänzlich verkannt.

Kein Zweifel: was uns nottut, ist Rückkehr zum Ethos. Dieses kann aus der Melodie klingen und aus der Harmonie. Denn auch die Harmonie ist vom Urquell Gott. Nottut auch eine größere Ehrfurcht der Musik vor dem Wort, und dem Wort eine tiefere Ehrfurcht vor der Sitte. Ist die Menschheit angefault, dann spiegelt sich die Fäulnis auch im Wort und Ton. Wer aber möchte erwarten, daß ein so rein negativ eingestelltes Kulturbewußtsein, wie es Wolff und Petersen offenbaren, uns Rettung bringen könnte? Es müßte den Untergang des Abendlandes nur beschleunigen. Wir aber sollen nach Kräften aufbauen, nicht niederreißen.

Josef Kreitmaier S. J.