

Neue Musik

Wenn hier versucht wird, einiges über die vielfältigen Erscheinungsformen der Musik in der Gegenwart zu sagen, so mag es zunächst wichtig sein abzugrenzen, was denn unter der vielgenannten „neuen Musik“ zu verstehen sei. Wir beschränken ihren Begriff auf die seit Beendigung des Weltkrieges einsetzende Neuorientierung der Musikschaffenden und -nachschafter, welche einen Bruch in der bis in die letzte Konsequenz gesteigerten Entwicklung der Musik empfanden. Es ist dies, und das sei, um nicht falsch verstanden zu werden, eigens betont, eine Abgrenzung gegen die sog. zeitgenössische Musik überhaupt, die alle Komponisten, reproduzierenden Künstler und Musikgenießer ohne Unterschiede der geistigen und stilistischen Zugehörigkeit umfaßt. Unserer zivilisatorischen Epoche entsprechend gilt es ja heute mehr denn je die „Ungleichzeitigkeit der Gleichzeitigen“ in der Analyse zu sondern. Diejenigen, die 1929 in der Art und Weise von 1870 komponieren, gehören offenbar nicht zur neuen Musik, ebensowenig diejenigen, die des Glaubens sind, man könne weiterhin den Weg des 19. oder des Anfangs des 20. Jahrhunderts gehen.

Gerade im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts schon begann eine Reaktion gegen die Romantik des 19. Jahrhunderts, die zunächst in immer steigender Verfeinerung und Steigerung der Mittel, denen kein angemessener Ausdruckgehalt mehr entsprach, sich weiter zerlegte. Schon die französischen Impressionisten bedeuteten ein Ende. Der vorzüglich von einigen barbarischen Kraftnaturen getragene Vorstoß des russischen Folklore, das dem westlerischen „Gefühl“ den Krieg ansagte, hätte keinerlei Erfolg in Europa gehabt, wäre eben der allgemeine Krisenzustand auch der Musik nicht latent gewesen. Die Überfeinerung mancher Impressionisten, das Weichliche, Sentimentale, Sinnliche, Erotische, Physiologische ihrer Musik ging Hand in Hand mit einer unglaublich raffinierten Hypertrophie der Mittel. Das Klanggewand wird zum Selbstzweck. Das Werk selbst hat sich mehr und mehr aus der Lebensbeziehung gelöst. Es wird oft stellvertretend mit der Bedeutsamkeit eines kulturellen Gegenstandes behandelt, es wird als schier götzhaft gesteigerte Selbstverlautbarung des Individuums im Sinne subjektivistischer Weltanschauung empfunden und gewertet.

Die geistige Katastrophe Europas im großen Krieg läßt all diese ideologischen Kartenhäuser zusammenbrechen. Eine Umschichtung der Musikaufnehmenden erfolgt. Es entsteht eine neue soziologische Stellung der Künste im allgemeinen, der Musik im besondern. Das Konzert als Mittelpunkt tritt zurück, das Haus, die private Öffentlichkeit der Chöre, der Jugendmusikreise an seine Stelle. Ein starkes Bedürfnis nach Gebrauchsmusik, nach Zweckmusik macht sich geltend. Man vergleiche solche Gegensätze, wie Schönberg, den Subjektivist und unentwegten Prediger des *L'art pour l'art*, der sich in die feierliche Geste des einsamen Propheten rettet, und etwa einen Singkreis junger Menschen, die das alte deutsche Chorlied singen. Hier ist keine Verständigung mehr möglich. Etwas anderes, Neues muß kommen. Und es kam auch.

Die Gründe solchen Geschehens aufzudecken ist nicht leicht. Nicht zum ersten Mal in der Geschichte der Musik begegnen wir einer ähnlichen Wendung. Ein Kreis der Möglichkeiten hat sich geschlossen, eine veränderte Gesinnung der produktiven Musiker muß notwendig auch zu neuem Tun, zu neuer Produktion treiben. Der Psychologismus des 19. Jahrhunderts, eine Egozentrik, die alles und jedes seelische Geschehen in Musik zum „Ausdruck“ bringen wollte, ist den Jungen fremd geworden, ja Gegenstand heftiger, in den ersten Stadien der Entwicklung affektbetonter Abwehr. Es ist übrigens nicht überflüssig, immer wieder zu betonen, daß es die Schaffenden und Nachschaffenden sind, die den Anstoß zur Abkehr und zu neuem Anfang gaben, die vorangingen, zunächst noch ohne Rücksicht darauf, ob man ihnen Gefolgschaft leisten würde. Das große Publikum befand sich ja meist um einige Generationen weiter zurück in einer für den schöpferischen Künstler bereits historisch gewordenen Situation. Mitten in der Entwicklung zur neuen Musik stehen deswegen auch Persönlichkeiten, die, obwohl typische Übergangslagen realisierend, erst jetzt allmählich mehr und mehr bei der großen Menge der passiven Musiker bekannt werden.

Debussy gehört zu diesen Gestalten, die aus dem 19. Jahrhundert heraus dem 20. den Weg bereiten. Er allein — wenigstens der Potenz nach — nahm die impressionistische Ablösung von der Romantik, der er noch mit vielen Fäden verknüpft war, für Frankreich vor. Die nicht verborgene antiromantische Tendenz, seine vornehme und bewußte Zurückhaltung gegenüber Wagner ist offenkundig; sein neues Klangwesen wird jedoch durch eine typisch romanische Scheu vor revolutionärer Geste durch eine gebändigte sobriété bestimmt.

Reger tat für Deutschland, was Debussy für Frankreich. Seine große, wenn auch nicht harmonische Erscheinung steht hinter so vielem, was die Jungen als ihr Eigenstes ansehen. In seinen besten Werken steht er als ein Bahnbrecher da, dem Melos, Linie und Harmonik zu verbinden, in einer neuen Weise zu einigen gelingt. Ohne ihn hätten viele Irrwege gegangen werden müssen, die so erspart blieben. Regers Wirkung beginnt recht eigentlich jetzt erst, nachdem die Periode des ersten Sturmes und Drangs hinter uns liegt. Denn viel stürmischer, lauter, umstrittener, outrierter und heftiger als in Frankreich gestaltete sich das expressionistische Zwischenspiel in Deutschland. Scheint es doch geradezu, als ob alle Unruhe einer schweren und sorgenvollen Zeit nach dem Kriege, die innere geistige Zerrissenheit sich auch in diesen musikalischen Kämpfen symbolisiert habe. Das Chaotische, Gärende des Zustandes dauerte nicht so kurz, als man glauben sollte. Noch jetzt spürt man Nachwehen davon. Hindemith, der begabteste der jungen deutschen Musiker, mußte weite Strecken durch dieses unfruchtbare Land. Er ging sie einsinniger, trostiger, protestierender als Strawinsky, der nach seiner „barbarischen“ Periode unter französischem Einfluß bald zur neuen Ironie einschwenkte und mit den Franzosen (in merkwürdigem Parallelismus zur bildenden Kunst, zum Weg Picassos etwa, ebenfalls von Jean Cocteau beeinflusst) den bewußten Übergang zur Neoklassizität vollzog. Es scheint, als ob diese Wendung zugleich als vorbildlich für den Verlauf der ganzen Krise betrachtet werden könnte. Um ein entferntes, vom Gewohnten divergierendes Ziel zu erreichen, schießt man zunächst darüber hinaus. Dann wird Pflock um

Pflock zurückgesteckt. Die jüngste Phase, die neue, gelockerte Periode einer formstrengen „linearen Potenz“ hat alle Aussicht auf Dauer. Sie ist in sich logisch, sinnvoll und richtig. Die Auswirkung bei uns verzögert sich einigermaßen infolge der für die Deutschen charakteristischen Neigung zur Grundsätzlichkeit, zum tiefen Ernst. Der Streit um den Sinn der Musik überhaupt, um ihre Stellung im geistigen Leben wird in Ton, Wort und Schrift mit großer Hartnäckigkeit, Erbitterung und — Pedanterie geführt. Bei den Romanen vollzieht sich die Wendung natürlicher, einfacher; sie wird unkomplizierter gedeutet; das ästhetische, formale Interesse an der Musik als höchster Form geistreicher Unterhaltung überwiegt. Man tut gut daran, die Prävalenz der romanischen Anschauung vom Sinn der neuen Musik sich stets zu vergegenwärtigen.

Realismus und Idealismus ins Gleichgewicht zu setzen, bemühen sich die besten Köpfe der europäischen Musiker. Sie stehen in oft unbewußtem, heftigem Kampf gegen Amerika. Hilfe erwächst ihnen aus der Bewegung der Volksmusik, die, zumal in den kleineren Ländern, entsprechend einer allgemeinen internationalistischen Welle, in eine neue Epoche getreten ist. Die Bewußtwerdung als zivilisatorischer Zustand, der hieraus entspringende Trieb zur Sammlung, Wiederbelebung, Erneuerung findet gerade an der musikalischen Folklorebewegung der Gegenwart ein äußerst aufschlußreiches Paradigma. In Ungarn, Jugoslawien, den Balkanländern, Spanien (Frankreich und Italien noch am wenigsten) lebt die Volksmusik noch mehr oder weniger ein wirklich lebendiges Leben. Die geistige Entwicklung des deutschen 19. Jahrhunderts haben sie noch nicht begonnen, ja es ist fraglich, ob diese überhaupt für sie je in dem Maße verbindlich werden wird. Alle diese Länder haben einen großen Vorteil vor Deutschland: ihre Musik hat Rhythmus, Blut. Sie ist realer, weniger künstlich, Gebrauchs-, Zweckmusik, sie steht naiv und direkt im Leben. Man vergleiche dazu die noch in etwa fortwirkende, romantisch-idealistische Anschauung vom Wesen des Künstlers, die halbgottähnliche, prophetische Geste, den Persönlichkeitskult eines übersteigerten Individualismus. Warum hat Deutschland keine Volksmusik mehr? Warum war der Einbruch des Amerikanismus — der Jazz als Beispiel genommen — nirgendwo so verheerend wie in Deutschland? Warum wirken sich ungesunde Pseudo-Esoterik, Großstadtkalkül und Intellekt, skrupellose Geschäftsmache nirgendwo so aus wie in einem Teil unserer deutschen Musiker, die „mit der Zeit“ zu gehen vorgeben? Warum gedeiht eine falsche und hochmütige *L'art pour l'art*-Gesinnung — man denke nur an Hollands Hinweis „*Le pédantisme est la plaie de l'art allemand*“ — bei manchen gerade der begabtesten jungen deutschen Musiker? Es ist in der Tat so, daß Deutschland den Vorrang seiner Musikbegnadung nur um den Preis ständigen Kampfes, ständigen Ringens rechtfertigen kann. Wir haben allen Grund, unser Gewissen zu erforschen und an unsere Aufgabe mit klarem Kopf und rechter Gesinnung heranzutreten. Denn inmitten der gegenwärtigen europäischen Situation ist Deutschland wieder fruchtbarer Boden für eine Neubelebung volkhafter Musik von unten herauf.

Einige Elemente neuer Musik hier zu erörtern, wird auch für den Musiklaien nicht ohne Nutzen sein. Die erhöhte Publizität der Zeit begünstigte gerade auch auf dem Gebiete der Musik die Vorherrschaft der Phrase und des

Schlagworts. Das hat vielfach sehr verwirrend und störend gewirkt. Schlagwörter und ihr mißverständlicher gedanklicher Inhalt wurden zum Popanz, dem die eifervollen Hiebe mancher Verteidiger des Alten galten. Ein solches Schlagwort ist der Begriff Atonalität. Unser zwölfstufiges Tonssystem ist für uns Abendländer nach wie vor durchaus genügend; von ihm abzugehen, ist auch für die Atonalen kein zureichender Grund gegeben. Eine Erweiterung des Begriffes von Konsonanz allerdings liegt durchaus im Bereich des Möglichen. Impressionistischer Gebrauch der Dissonanz als Mittel der Farbe, des Ausdrucks ist nicht als atonal zu bezeichnen. Dagegen trägt jede lineare mehrstimmige Schreibweise kontrapunktischer Form, die sich nicht an die harmonischen Begriffe der Klassik oder Romantik bindet, atonalen Charakter. Atonalität ist kein Prinzip (außer bei einigen mehr theoretischen Einzelgängern, die ohne Einfluß bleiben), sondern eine logische Folge kontrapunktischer neuer Schreibweise. Diese wiederum hängt innig mit dem neuen Begriff von Melodie zusammen. Die homophone Melodie (etwa eines Schubertschen Liedes) ist an latente Harmonikempfindungen gebunden, die lineare nicht, sondern realisiert für sich eine Tonfolge, eine Linie, bei der das Bedürfnis nach Harmonie als Begleitung nicht empfunden wird. Es leuchtet ein, wie z. B. unsere Zeit ein neues, sehr inniges Verhältnis zum Gregorianischen Choral als dem Prototyp des linearen Melos gewonnen hat. Deshalb lehnt sie auch eine willkürliche Harmonisierung des Chorals, sei sie diatonisch oder chromatisch, als seinem Wesen fremd, auf das entschiedenste ab.

Die Vieltimmigkeit der neuen Musik wiederum unterscheidet sich von der klassischen Polyphonie durch die Ausscheidung des harmonischen Elements im alten Sinne. Sie errichtet ein Bezugssystem von Einzelstimmen, die sich ohne Rücksicht auf den Zusammenklang reiben können, wie denn das bloße klanglich-sinnliche Element in seiner Bedeutung überhaupt zurücktritt. Bei dieser neuen Polylinearität entscheidet die Logik der Linie und der Verknüpfung im organischen Sinne — gewiß nicht leichter als bisher, eher schwieriger zu realisieren. Deshalb begegnet man wirklich ausgewogenen „atonalen“ polyphonen Werken selten genug, deshalb müssen auch die begabtesten Vertreter der Neuen lange um die Palme ringen, und es heißt an der Entwicklungsmöglichkeit dieses Prinzips nicht im geringsten zweifeln, wenn man bekennt, daß es erst in wenigen Arbeiten, z. B. Hindemiths, überzeugende und dauernde Gestalt angenommen hat.

Ein neues Element dringt in die Rhythmik ein. Das Elementare, Tänzerische bricht mit der Gewalt eines lange zurückgedämmten Triebes hervor. Der vitalistische Zug des Expressionismus hat ihn, oft mit animalischer, ungeistiger Wucht entfesselt. Die Kunstmusik wurde außerordentlich bereichert in rhythmischer Beziehung; sie hat die Freiheit der Bewegung, die Geschmeidigkeit und Beweglichkeit wiedergewonnen, die in den ursprünglichen Tänzen und Volksgeängen lebendig blieb. Besonders der deutschen Musik kommt dies zugute. Strawinsky hat alle Stadien dieser Entwicklung durchgemacht und die barbarische Kraft seiner Anfänge immer mehr verfeinert. Die Zusammenhänge des Rhythmischen mit der Vieltimmigkeit haben eine weitere Komplizierung herbeigeführt; sie führt zu Bildungen von immer größerer Vielfalt. Man hat davon einen falschen Eindruck, wenn man nur als Hörer derlei auf

sich wirken läßt, wie denn überhaupt allgemein die neue Kammermusik etwa wieder in Anlehnung an frühere Epochen mit dem Spieler und seinem Spielerlebnis rechnet, in erster Linie für ihn und nicht für die Hörer bestimmt ist. Dies Prinzip erweist sich besonders fruchtbar in der Vokalmusik; es hat das chorische Erlebnis zur Voraussetzung.

Die Ausdrucksmittel streben, nach der nicht mehr zu überbietenden Steigerung und Übersteigerung der romantischen Periode, ihren Riesenensembles und ihrer Massenbesetzung, wieder zurück zur Vereinheitlichung, Vereinfachung. Einerseits verbietet das abstraktere mehrstimmige Musizieren mit seinem Hang nach Deutlichkeit der Linien das Überwuchern klanglicher Faktoren, das Klangliche wird mehr als sekundär empfunden; anderseits werden die Mischungen in der Instrumentalmusik aus dem Bedürfnis nach „gespaltenem, disparatem“ Klang (A. Schering) heraus bestimmt. Die Romantik als Klangkunst auf der Basis des Verschmelzungsprinzips hat, um hieran zu exemplifizieren, die Orgel zu einem Riesenorchester umgeschaffen. Die junge Orgelbewegung dagegen, durchaus aus dem Bedürfnis der Gegenwart nach gespaltenem Klang heraus, greift auf die Barockorgel zurück. Die Darstellung eines linearen Gebildes erfordert wenige, aber scharf unterschiedene Register. Das Instrumentarium der neuen Musik verwendet Bläser, Streicher und Schläger in einem ähnlichen Sinn. Die Wiederbelebung historischer Instrumente, die noch der Romantik als zu dünn, zu trocken, zu abstrakt, im Ton zu wenig expressiv galten, wie das Cembalo, Viola d'amore, Gamben, Blockflöten usw. gehört hierher. Auch die Einbeziehung exotischer Instrumente im Schlagzeug, das Banjo, die Bevorzugung des Sackophons, dessen Klang in seiner unsentimentalen, abstrakten Art an manche mittelalterliche Blasinstrumente erinnert, hat in dem gleichen Streben seine Ursache.

Die Verbindung der Instrumente miteinander im kammermusikalischen Sinn schafft auch bei ganz kleiner Besetzung durch die Verschiedenheit der Klangzeugung größte Abwechslung der klanglichen Erscheinungsform. Nach dem Muster mancher guten Jazzorchester wird für Variabilität des Klanges Sorge getragen. Zurückgetreten gegenüber seiner zentralen Vormachtstellung im 19. Jahrhundert ist das Klavier. Wo es benützt wird, finden wir bei den Vorkämpfern gleichfalls eine völlig andere Einstellung. Reale Stimmigkeit in durchsichtigem zwei- oder dreistimmigem Satz ist meist verbunden mit tollaten-ähnlicher freier Formenspielerei. Den Reiz des Gegensatzes dazu kostet man aus in tonal ungebundener Klangspielerei der neuen Klangrealisationen. Hier heißt es genau unterscheiden zwischen den Arbeiten der wirklichen Neuerer und denen der Mitläufer: trotz des proklamierten Abscheus vor dem 19. Jahrhundert herrscht das Genrestück, die kleine und kleinste Form. Die Flut von Tanzstückchen, Programmstücken, oft richtigen kleinen Embryonen, vorzeitig in die Welt gesetzt, wären geeignet, die Bewegung zu diskreditieren, würde man in ihnen nicht die Produkte der Konjunkturausnützer erkennen. Die Literatur des neuen Folklore bedient sich meist des Klaviers für Tänze und begleitete Lieder — und gerade hier (vorbildlich Bartók, auch Strawinsky) erkennt man den Unterschied der Behandlung gegenüber dem vorigen Jahrhundert auf das klarste.

Es spricht für die Folgerichtigkeit der Bewegung der Neuen Musik, daß sie die großen klassischen Formen der Symphonie, der Sonate so gut wie

gänzlich aufgegeben hat. Die geistigen Grundlagen dazu, das Dialektische der Entwicklung eines Sonatensatzes, das Dramatisch-Psychologische einer symphonischen Dichtung, entsprechen nicht der neuen, wenn man will, bescheideneren, schlichteren Haltung. Der Musiker fühlt sich als guten Handwerker in seiner Kunst, der keine Offenbarungen, sondern solides, anständiges Gebrauchsgut fertigen will. Damit bevorzugt er die kleinen suitesartigen Reihungen in sich geschlossener Sätze, das Konzertante im alten Sinn, also nicht das Virtuose als Selbstzweck oder Gefühlsträger für irgend eine Idee, sondern das alte Concerto, den frohen, unbeschwerten instrumentalen Wettstreit. Der Kammermusikalische Stil wird schon durch die Vorliebe für die kontrapunktische Schreibweise besonders nahegelegt. Das Kammerorchester dringt aber (und mit einem neuen, nicht artistisch-impressionistischen Sinn wie etwa bei Strauß) auch in die Oper ein, die allerdings von allen musikalischen Gattungen am wenigsten die Zeichen der neuen Richtung versinnbildlicht. Dem ungeheuer gesteigerten Ablauftempo entsprechend, in dem die Entwicklung vor sich geht, wird gerade in der Oper am meisten experimentiert, so daß sie zum Gradmesser der jeweiligen Strömung der Zeit geworden ist. Auch hier kann schon gesagt werden, daß die Rückkehr zu den Prinzipien der Barockoper die geschlossene musikalische Form, die Arie, das Ensemble wieder bevorzugt. Die Hauptschwierigkeit liegt in der Diskrepanz zwischen Libretto und Musik. Am ehesten haben De Falla und Honegger hier den neuen Stil ausgeprägt. Hindemith, dessen Partitur zu Cardillac bewunderungswürdige Teile enthält, ist in der letzten Oper („Neues vom Tag“) den beschrittenen Weg mit Konsequenz weitergegangen; daß der Gegensatz zu dem völlig gleichgültigen revuehaften Machwerk des Textes abgrundtief klappt, muß bedauert werden, beweist jedoch die Unsicherheit gerade auf dem Gebiet der Oper am schlagendsten. Die Neuertweckung des Vokalen, und zwar in seiner höchsten, der chorischen Form bildet einen Ruhmestitel der neuen Musik. Das Chorwesen des 19. Jahrhunderts hatte die betont repräsentative Note und war in eine Steigerung des Quantitativen (Mahlers Sinfonie der „Tausend“) hineingeraten, die den Sinn chorischen Singens schier ganz verdrängte. Demgegenüber setzen die Bestrebungen der Jugendbewegung den Gesang wieder in seine alten Rechte ein: er entsteht spontan aus dem Gemeinschaftsbewußtsein, einem objektiven Willen zur Bindung. Die neue Chormusik kennt wieder die vokale Linie, die nicht instrumental verfälscht oder naturalistisch abgelenkt wird, sondern aus der Achtung vor dem Wort heraus entstand und sich mit ihm natürlich und ohne Zwang verbindet.

Die Rolle des Tanzes und die neuen Tanzformen werden meist in ihrer Bedeutung für die Kunstmusik falsch eingeschätzt. Die Jazz-Welle, die von Amerika kommend mit der Kraft ihrer vitalistischen Naivität ganz Europa überflutete, scheint langsam abzuebben. In der Beurteilung des Jazz begnügt man fast allen Extremen von fanatischer Ablehnung bis zu begeisterter Befähigung. Außerhalb musikalischer Gründe, mit allem Recht gegen den üblen zivilisatorischen Schundcharakter des gewöhnlichen Jazz ins Feld geführt, verurteilten zu Unrecht den Jazz auf der Stufe anständiger Gebrauchsmusik, der sogar oft mit reizvollen, musikalischen Mitteln arbeitete. Er hat sicher keinen schlechten Einfluß auf die Rhythmik ausgeübt, und ein gewisses Überwiegen

des bewußt Nüchternen, eines trockenen Humors gegen die Übersteigerungen des Gefühlvollen, Sentimentalen der früheren Tanzformen macht eher einen Vorzug aus. Die von der amerikanischen Importation abhängigen Modetänze, die neuerdings an Stelle der Vorkriegsoperettenresiduen im alljährlichen Wechsel sich jagen, sind trotz ihrer großen Verbreitung nicht so gefährlich für die musikalische Kultur, wie es scheinen mag. Sie kommen und gehen und hinterlassen keine bleibenden Erinnerungen weder positiver noch negativer Relevanz.

Eine gültig wertende Bilanz der Bewegung zur neuen Musik zu ziehen, ist die Zeit noch nicht gekommen. Wohl aber lassen sich einige Gesichtspunkte aufdecken, die Fingerzeige für eine künftige Wertung zu geben imstande sind. Zunächst: die Musik stellt keinen Sonderfall innerhalb des geistigen Geschehens der Gegenwart dar. Sie ist diesem eingeordnet, auch da, wo die Lagen und Schichten sich überschneiden, überdecken. Die Wendung vom Psychologischen, Ethisierenden zum Logischen, Rationalen, vom Individualismus zum Kollektiven, von der Subjektivität zum Objekt vollzieht die neue Musik auf ihre Weise, im Bereich ihrer Möglichkeiten. Es besteht kein Grund auf katholischer Seite, bei dieser Sachlage mißtrauisch oder rein negativ abseits zu stehen. Im Gegenteil: weite Strecken des Weges können gemeinsam betreten werden. Bedenkt man die relativ kurze Zeitspanne des Ablaufes und seine Ergebnisse, so ist für pessimistische Abwehr durchaus kein Platz. Gewiß, wie überall lassen sich auch hier die negativen Gesichtspunkte leicht formulieren. Stellt man ihnen die Positiva gegenüber, so bleibt jetzt schon ein Plus, dessen Gewicht mit fortschreitender Konsolidierung der neuen Musik sicher zunehmen wird. Stellt man die Schwierigkeiten für die Jungen, die Desorientierung der Lehre, die Gefahren der zivilisatorischen Übersicht, das Aufwachsen in einem Lohuwa-Bohu an Musikeindrücken in Rechnung, so muß man sich wundern, wie gleichzeitig und gleichförmig die Bewegung verläuft. An Stelle der Gefahren des Individualismus mit seinem Machttausch sind andere getreten, die der hemmungslosen Dynamik, eines vitalistischen Zeit- oder Aktualitätsrausches, einer materialistischen oder spiritualistischen Zersetzung. Wenn die Zeichen nicht trügen, sind gerade diese Abwege erkannt und können so unschädlich gemacht werden. Ein weiteres Hemmnis, die Pseudomodernität der verkappten Mittelmäßigkeit, scheint noch zu bestehen. Die Erfindung von Schlagwörtern und Rezepten, nach denen dann das Heer der Mitläufer arbeitet, die Sucht, zu blaffen, den Bürger zu erschrecken, das übertriebene Ressentiment gegen das 19. Jahrhundert — das sind ein paar der Schönheitsflecken, die zur Zeit noch störend genug das Antlitz der Bewegung verunstalten. Viele ihrer Kritiker überschätzen die Gefahr des Historizismus, indem sie den archaisischen Zug der Gegenwart mißdeuten. Archaismus entsteht aus Not, aus Leere und Mangel. Die Wiederanknüpfung an Ähnliches, Verwandtes, an das Gesinnungsmäßige aus früheren Epochen, das heißt nicht kopieren oder sich anlehnen, sondern eben wiederverknüpfen, den Stromkreis der Kontinuität schließen. Gerade diejenigen Kritiker, die ihre Einwände mit der Berufung auf die Tradition — meist verstehen sie darunter nur die kanonisierte Romantik! — decken, die angeblich von der neuen Musik mißachtet werde, brauchen nur guten Willens die bisherige Entwicklung der Musik in These und Antithese zu überschauen, um die Geset-

mäßigkeit der neuen Ablösung a priori als notwendig anzuerkennen. Gewiß: die neuen Werte sind noch nichts Endgültiges, aber die Gesinnung, aus der sie kommen, ist gut. Ein neuer Realismus steckt in der nüchtern-einfachen Handwerksgegnung, die etwas Tüchtiges, Anständiges, nach den Kunstgesetzen Richtiges schaffen will, das nicht mehr sein will, als es ist: ein Stück sauberer Arbeit. Das ist allerdings der absolute Gegensatz zur übersteigert-sublimierten Flucht in die Irrealität der *L'art pour l'art*-Gesinnung, in der die Romantik sich selbst ad absurdum führt. Positiv müssen wir den Willen zur musikalisch immanenten Form werten, zu Musik, die in sich geschlossen, voll, gefüllt ist. Positiv endlich die Rückkehr zur Bindung im Religiösen als dem nährenden Mutterboden aller Kunst. Die Konvergenz zum Religiösen nicht nur im allgemeinen, sondern im besondern in seiner konfessionellen Ausprägung stellt sich nicht bloß in Einzelwerken kultischer Bestimmung dar; sie ist ebenso sehr, ja vielleicht noch eindringlicher aus den Imponderabilien der Gesamthaltung zu erfühlen. Und warum sollte die neue Musik nicht auf ihre Weise in den wechselnden Chor der Jahrtausende zum Lobe Gottes miteinstimmen?

Dr. Willi Schmid.