

näckig an euch selbst, wie scheue Kinder sich an einen Stuhl oder Tisch klammern, wenn sie einem Großen die Hand geben sollen. Streckt sie ihm entgegen, tut euch auf vor ihm, der einmal eine Ewigkeit lang euch erfüllen soll! Und wenn ihr es noch nicht fertigbringt, euch ihm gegenüber „gehen“ zu lassen, so laßt euch wenigstens fallen in den Abgrund seiner Güte und Weite! „Und glaubt an mich!“ an den menschengewordenen Gott, und damit an das Menschliche in euch, das gerade durch die Menschwerdung erlöst und geheiligt worden ist. Nehmt es ernst, so ernst, wie ich es genommen habe; macht nicht den törichten Versuch, es wegleugnen, ausschalten, verdrängen zu wollen. Nehmt auch euer Tun, eure Leistung ernst, denn sie soll euer Menschentum zur Reife bringen. Nehmt die Liebe zu euren Mitmenschen ernst, um meinetwillen, im Gedanken an mich, den göttlichen Bruder aller. Wo wäret ihr, wenn ich mich nur hätte „bewahren“ wollen, wenn ich nicht kühn über alle Schranken hinweg den Weg zu euch hätte finden wollen? Wenn ihr wirklich lebendig so an mich glaubt, dann muß es euch doch leichter werden, all das zu überwinden, was sich hemmend vor euch stellen will.

Zur Frage der modernen Musik

Von HANNS HASTING

Die Fähigkeit, Musik zu erleben, ist — allgemein gesehen — an das Gefühl gebunden. Der flüchtige Augenblick des Erklingsens gibt der Überlegung keine Zeit. Unser Herz wird angerührt, erschüttert oder gleichgültig gelassen, und der Verstand weiß nicht warum. Beim Bilde haben wir die Möglichkeit beliebig langer Schau; auch Gedichte und Bühnenstücke können wir uns durch vor- oder nachheriges Lesen beliebig oft vor den Geist rufen. Musik erschließt sich in dieser Art nur den wenigen Kundigen, denen sie auch beim Lesen des Notenbildes innerlich erklingt. So ist Musik eigentlich nur „da“, wenn sie wirklich klingt und bereite Herzen sie aufnehmen wollen.

Dem einen sind Beethovens Symphonien Offenbarung alles Musikalischen. Irgendwann haben sie ihn derart angerührt, daß ihm damit sein ganzes Leben aufgerissen erschien. Oder Bachs Orgelfugen, in einer großen Kathedrale, scheinbar von irgendwoher kommend, haben bei einem anderen jenes Gefühl wachgerufen, das Goethe mit den Worten ausdrückt: „Ich sprach mir's aus, als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Welterschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“

Ein dritter erlebte die musikalische Erschütterung bei der streng an das Wort Gottes gebundenen Sangeskunst Palestrinas, und ein vierter mag erlebt haben, daß bei der herrlich lang-atmigen Symphoniekunst Anton Bruckners

sich ein neues Gott- und Weltgefühl an der Schwelle unseres Zeitalters anzeigen will.

Und „moderne Musik“, die wir im folgenden betrachten wollen? Vermag sie uns derart anzurühren und zu erschüttern, daß wir auch in ihr den Wesenszug erkennen, den alle echte Musik von Halber- und Viertelskunst unterscheidet: den Zug wahrer Ent-Rückung über und hinter alles, was nur einen oberflächlichen Sinnengenuß vermittelt, jenseits von allem „Interessanten“ und Sichverstecken hinter den Schein von Neuartigem? Die Frage ist nicht ganz oder noch nicht ganz zu beantworten, aber eine echte Erschütterung ist, wahre Bereitschaft vorausgesetzt, selten zu erkennen. Manche Sensation mag darüber hinwegtäuschen. Allein ein kurzer Überblick über unsere Konzertprogramme belehrt uns, daß ein neues Werk kaum mehr als einmal aufgeführt wird, daß also ein Bedürfnis des steten Wiederhörens, wie es uns etwa bei Beethoven selbstverständlich ist, anscheinend nicht gegeben ist. „Moderne Musik“ scheint, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Möglichkeit einer echten Gefühlsberührung nicht oder nur wenig zu besitzen. Wir wollen versuchen, uns über ihr Wesen einige Klarheit zu verschaffen, und wenn auch manche Frage noch offenbleiben muß, so mag es genügen, daß sie überhaupt gestellt wurde.

Einige Jahre nach dem ersten Weltkrieg schrieb Paul Hindemith ein Klavierwerk mit dem Titel: „Suite für Klavier 1922“. Einem der Stücke schickte er ein Vorwort, eine Art Gebrauchsanweisung voraus. Der Inhalt dieses Vorworts lautete: „Nimm keine Rücksichten, was Du in der Klavierstunde gelernt hast. Überlege nicht lange, ob Du Dis mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen mußt. Spiele dieses Stück stets sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine. Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.“

Das Stück selbst hieß „Ragtime“ und war einer der vielen Versuche, eine modische Form des „Jazz“ in die Kunstmusik einzuführen.

Knapp zwanzig Jahre später schrieb Paul Hindemith ein umfangreiches theoretisches Werk, dessen erster Teil „Unterweisung im Tonsatz“ heißt und dessen Inhalt eines der bedeutsamsten und aufschlußreichsten Kapitel über das Wesen des musikalischen Baustoffs darstellt. Nachdem Hindemith die Notwendigkeit einer strengen handwerklichen Grundlage ausführlich dargelegt hat, lesen wir dort folgendes: „Ich weiß mich mit dieser Einstellung einig mit einer Zeit, die weit vor dem liegt, was die Allgemeinheit heute als Blütezeit der europäischen Musik auffaßt. Was war das Tonmaterial damals? Die Intervalle waren Zeugnisse aus den Urtagen der Welterschöpfung. Geheimnisvoll wie die Zahl, gleichen Wesens mit den Grundbegriffen der Fläche und des Raumes, Richtmaß gleichermaßen für die hörbare wie die sichtbare Welt; Teile des Universums, das in gleichen Verhältnissen sich ausbreitet wie die Intervalle der Obertonreihe, so daß Maß, Musik und Weltall in eines verschmolzen. Und die Kunst des Setzens selbst? Frommen Musikern war sie ein Mittel, Gott zu loben und die Gemeinde der Mithörenden

am Lobe teilnehmen zu lassen. Daß das Werk zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen wird und darum auch seiner Unterstützung sicher ist, spüren wir bei vielen Komponisten, selten aber so eindringlich wie bei Bach, dem das „Jesu, iuva“ in seinen Partituren keine leere Formel war.

Wir können vergangene Zeiten nicht heraufzaubern, über die Hintergründe seiner Arbeit muß jeder mit sich selbst ins reine kommen. Daß aber ein Funken des alten Geistes auf unsere Anschauungen vom Tonmaterial und seiner Anwendung bei allen, die sich damit beschäftigen, zündend überspringe, möge mit dieser Arbeit erreicht werden.“

Seinen Feinden und den Feinden neuer Musik überhaupt liefert hier der führende Kopf der deutschen Moderne ein dem Anscheine nach gerechtfertigtes Angriffsziel. Denn: was ist nun seine „wahre Meinung“, und wie ist das echte Gesicht moderner Musik, wenn nicht, entsprechend den beiden „Unterweisungen“, von ungeheuren Widersprüchen gezeichnet? Oder handelt es sich bei der „Suite 1922“ um einen Einzelfall sowohl im Schaffen eines bedeutenden Vertreters neuer europäischer Musik als auch im Gesamtbild dieser Musik, um einen bissigen Streich, eine Jugendsünde, die durchaus ungeeignet wäre, Form und Inhalt einer „neuen Musik“ zu typisieren? Eine genaue Betrachtung des Musikschaffens der Jahre um 1920 lehrt uns, daß dies durchaus nicht der Fall ist. Wir begegnen geradezu einer Fülle von Überschriften wie: Sarcasmes, Grotesken, Ironies (bei den Russen, Franzosen). Milhaud schreibt seine „Saudades do Brasil“, raffinierte Formungen von Melodien, in südamerikanischen Kneipen aufgelesen, der Jazz spukt in den tollsten Übersteigerungen durch die kleinsten und größten Gestaltungen (Milhaud „Shimmy“, Grünberg „Daniel Jazz“, Weill „Dreigroschenoper“, Krenek „Jonny spielt auf“), und Adolf Weißmann schreibt ein Buch über die Entgöttlichung in der Musik. „Atonale Musik“, Sammelbegriff und Schlagwort, ein Kinderschreck für den Bürger, der ja in den oben angedeuteten Formen sehr bewußt gemeint war. „Epater le bourgeois“! Nahm hier die Musik (und mit ihr die anderen Künste) nicht etwas vorweg, was heute, nach einem zweiten verlorenen Kriege handgreifliche Wirklichkeit geworden ist? Die Zerstörung der bislang gelebten Ordnungen, war sie nicht um 1920 bereits vollzogen — trotz der Unzerstörtheit der Städte — und war nicht die Kunst, also auch die Musik, berufen, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten?

Aber: „zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen und darum seiner Unterstützung sicher“? Fragen über Fragen! Versuchen wir, das Gebiet vorsichtig abzutasten, und greifen wir nochmals zurück auf Hindemiths „Unterweisungen“. Die bisherige Betrachtung erlaubt uns keinen anderen Schluß als die Annahme eines geradezu erschreckenden Widerspruchs auf einem Gebiet, das wir uns immerhin gewöhnt haben als einen geistigen Gesamtkomplex zu betrachten und dessen Alter diese Gewöhnung auch dem Anscheine nach rechtfertigt. „Dem Anscheine nach!“ Wie, wenn unsere Gewöhnung bereits wieder so bequem geworden wäre, ja so fahrlässig bequem, daß ihr etwa eine zerstörte Stadt als Norm und eine unzerstörte als museales Idyll erschiene!?

Wie, wenn Hindemith in der Spanne von 1920—1940 uns beispielhaft einen Wandel von Grundhaltung und Grundanschauung im musikalischen Schaffensbereich vorgelebt hätte? Einen Wandel, der vielleicht so entscheidend wäre, daß die Frage berechtigt erscheint, ob denn eine Musik aus der Nachbarschaft des ersten Weltkrieges (also etwa „Suite 1922“) heute, nach dem zweiten Weltkrieg, überhaupt noch modern ist, modern in einem anderen Sinne als nur „zeitnahe“ oder gar „aktuell“? Man wird antworten, es käme auf den Standpunkt an, und deren gäbe es manche. Versuchen wir einige Standpunkte näher zu betrachten:

„Moderne Musik“ ließe sich „historisch“ als Abgrenzung gegen die Romantik erkennen. Versachlichung, Abstraktion, die Ausschaltung subjektiven Gefühls seien Merkmale dieser antiromantischen Gesinnung und Haltung. Man müßte an dieser Stelle eine Kennzeichnung des Romantischen einschalten, um klarer seine Ablehnung erkennen zu können, ohne daß damit allerdings Wesentliches ausgesagt würde in bezug etwa auf ein so eminent „modernes“ Stück wie Hindemiths Matthis-Symphonie, die streckenweise jene vom historischen Standpunkt der modernen Musik zugeordneten Kennzeichen vollkommen entbehrt. Der historische Standpunkt ist in manch anderer Hinsicht unergiebig. Denn wir wissen aus der allgemeinen Kunstgeschichte, daß sich die Kunstepochen nicht in scharfen Jahreszahlen voneinander abheben. Gewiß sind die Todesjahre Palestrinas oder Bachs als Marksteine musikalischer Stilwandlungen in die Musikgeschichte eingegangen. Allein sie sind dies mehr gleichnishaft als wirklich, und wir haben Beispiele von durchaus gültigen gotischen Bauwerken in Zeiten, wo die Renaissance bereits ebenso Gültiges aussagte. Und es ist geradezu ein Zeichen echter künstlerischer Entwicklung, wenn Epochen mehr ineinander verzahnt als scharf voneinander abgegrenzt erscheinen. Immerhin gehört Hindemiths „Suite 1922“ erkennbar nicht mehr zur Romantik. Ob es allerdings „Musik unserer Zeit“ ist, als welche sie ein bedeutender Musikwissenschaftler und Kenner der neuen Musik 1947 kennzeichnete, das soll vorläufig eine offene Frage sein.

Ein anderer Standpunkt stützt sich auf die vergleichende Betrachtung des Materials, der „Bausteine“. Er stellt fest, daß „moderne Musik“ sich scharf abhebt von romantischer und klassischer Musik durch ein Überwiegen von dissonanten Klängen und nicht ohne weiteres eingängigen Melodienfolgen. Diese Betrachtung artet aus in der durchaus landläufigen Stellungnahme nicht nur des normalen Zuhörers, sondern auch zahlloser Musiker, moderne Musik klinge „schlecht“, romantische und klassische „gut“, wobei sogar Moralstandpunkte und mahnend erhobene Zeigefinger nicht selten sind. Man hat es dann sehr leicht, entrüstet abzulehnen.

Es gäbe noch einige Möglichkeiten, moderne Musik zu betrachten. Nennen wir etwa den ästhetischen Standpunkt, der in jedem Kunstwerk nur die von jeder allgemeinen Grundhaltung losgelösten Werte künstlerischer „Eigengesetzlichkeit“ anerkennen will und entsprechend dieser Haltung ein nur in der Kunst anzutreffendes Schönheitsprinzip zum Maß der Dinge machen

möchte; deuten wir noch auf die gegenteilige Haltung, die nur gelten läßt, was auf Anhieb jedem verständlich ist, auf die Methode der „schrecklichen Vereinfachung“, deren grausame Ergebnisse uns in frischer Erinnerung sind. Im Endergebnis erscheinen all diese Standpunkte als Blickrichtungen, die nicht auf das Ganze eingestellt sind, die Teilerscheinungen hervorheben und die Frage nach dem eigentlich Wesenhaften damit verschleiern.

Es erhebt sich nun die Frage, ob denn „moderne Musik“ ein bereits so weit abgestecktes Gebiet sei, daß ihr Wesen erkennbar ist. Man könnte das verneinen, indem man darauf verweist, daß alles noch zu sehr in Fluß sei. Aber gerade die Vertreter des historischen Standpunkts dürften es hier schwer haben. Vergessen wir doch nicht, daß die führenden Köpfe der „modernen Musik“, also Debussy, Ravel, Strawinsky, de Falla, Prokofiew, Bartok, Honegger, Satie, Schönberg, Hindemith u. a., entweder nicht mehr leben oder alte Männer sind, daß also der ins Auge gefaßte Zeitabschnitt rund vierzig Jahre beträgt und die Kunstgeschichte uns lehrt, daß wir durchaus in der Lage sind, solche verhältnismäßig großen Zeiträume zu überschauen und annähernd zu werten. Die Schwierigkeit, moderne Musik richtig zu werten, richtig zu betrachten, zu würdigen oder zu verwerfen liegt wohl darin, daß bislang kaum der Versuch gemacht wurde, sie in das richtige Verhältnis zu allgemeinen und musikalischen Grundanschauungen zu setzen, wie sie gültig sind, kurz eine rechte Ordnung der Werte herzustellen.

Die Frage nach Sinn, Wesen und Grundlage moderner Musik stellen, heißt die Frage nach Sinn, Wesen und Grundlagen der Musik überhaupt stellen.

Und damit kommen wir zur Kernfrage. Sie heißt: Gibt es ein Kriterium, dem sich „moderne Musik“ genau so stellen kann, wie jede Musik, die vorangegangen ist?

„— — Daß das Werk zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen wird und darum auch seiner Unterstützung sicher ist — — —.“

Und Hindemith wünscht sich, daß nur ein „Funken des alten Geistes auf unsere Anschauungen“ überspringe!

Ja, aber heißt das nicht Aufgabe aller errungenen Freiheiten, Preisgabe der Arbeit von Jahrhunderten, Rückfall in die Gebundenheit, in die „Unfreiheit“ mittelalterlicher Anschauungen?

Es ist hier nicht der Ort, über „Freiheit“ und „Unfreiheit“ zu sprechen. Wohl aber, darauf hinzuweisen, daß wir auch auf musikalischem Gebiet unserer „Freiheiten“ herzlich müde geworden sind und ein Suchen nach „Bindungen“ zu einer Haltung geworden ist, die wir als eigentlich „modern“ zu erkennen beginnen. Darüber später.

Es scheint verwegen, eine so allgemeine Grundforderung, wie „daß das Werk zur Ehre des höchsten Wesens geschaffen wird“, bei der Wertung von musikalischen Ereignissen bedingungslos einzusetzen. Denn wo bleibt die Bewertung des „rein Künstlerischen“, wo die Frage nach den Gegebenheiten des Materials, die Frage nach Technik, Form und Verarbeitung? Kann nicht ein uferloser Dilettantismus sich verschanzen hinter dem Leitspruch „zur

Ehre des höchstens Wesens“, und zeigt nicht zum Beispiel die Geschichte der Kirchenmusik einen Verfall trotz des Anspruchs der Gottzugehörigkeit? Die Fragen bestehen durchaus zu Recht, jedoch wissen wir nur zu gut, daß andererseits ein technisch vollendetes Werk oft jeglichen Hauch von „Eingebung“ (herrliches Wort, das allein genügt, das Wesen der Kunst in ihren Tiefen zu verstehen) vermissen läßt. Hier entdecken wir im Verlauf der Musikgeschichte (die im Vergleich zu allen anderen Künsten eine durchaus europäische Angelegenheit ist) ein immer stärkeres Auseinanderklaffen von Grundhaltung und handwerklich-technischer Bezogenheit, eine Kluft, die nun so weit aufgerissen ist, daß die Mehrzahl der Sachwalter, also die Musiker selber, nicht mehr in der Lage sind, Musik anders als nur vom technisch-materiellen Standpunkt aus zu beurteilen und zu werten.

An dieser Stelle sei ein kleines Erlebnis eingeschaltet. Im Anschluß an die Aufführung von einigen modernen Werken vor einem Kreis von Fachleuten im Jahre 1947 entstand eine Diskussion. Es wurde über Form, Inhalt, Technik, Verarbeitung gesprochen, es wurden die Werke miteinander verglichen, kurz: das Ganze bewegte sich im Rahmen eines rein professionellen Für und Wider, bis die Frage aufgeworfen wurde, ob man nicht von den geistigen Voraussetzungen der Kompositionen (es handelte sich um amerikanische Tonsetzer) etwas erfahren könne über gemeinsame Grundlagen und Zielsetzungen europäischer und amerikanischer Musik und damit etwas über das Wesen moderner Musik überhaupt. Nachdem so die Diskussion anfang, sich auf einer ganz anderen Ebene abzuspielen, fragte der Leiter der Diskussion, einer unserer bedeutendsten Komponisten, einen anwesenden Musikwissenschaftler und Kenner der modernen Musik von hohen Graden, ob er mit wenigen Worten das Charakteristikum moderner Musik treffen könne. Die Antwort lautete knapp und lakonisch „das Zersetzende“. Wie auch immer man sich zu dieser Antwort stellen mag (wir wollen später dazu einen Versuch machen), typisch an ihr ist, daß sie nichts anderes darstellt als eine Betrachtung über Erscheinungsformen des „Baumaterials“, während man eigentlich erwartet hätte, daß zunächst einmal die geistige Situation, aus der „moderne Musik“ hervorbricht, gezeichnet worden wäre, um vielleicht zur Erkenntnis zu gelangen, daß diese im Jahre 1920 eine gänzlich andere ist als im Jahre 1947. Die Folgen wären vielfältig.

Doch zurück zu unserer Frage der Beziehung von Grundhaltung (Weltanschauung) und Handwerk. Johann Sebastian Bach, dessen Geist Hindemith im Vorwort seiner „Unterweisung“ heraufbeschwört, hat einmal über den Generalbaß (also die technisch-handwerkliche Form der Musikaussage seiner Zeit) die Bemerkung niedergeschrieben:

„Der Generalbaß ist das Fundament der Musik.“ Die darauf folgenden Regeln sollen zu einer „wohlgeordneten Harmonie“ hinführen; sie münden in den Satz „— — — und soll, wie alle Musik, also auch des Generalbasses Finis und Endursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths sein. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine

eigentliche Musik — sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier.“ Klar spricht sich Bach hier darüber aus, daß das Handwerk nicht eine Kategorie eigenen Wesens ist, sondern daß die Verletzung der Regel, das Verlassen der „wohlgeordneten Harmonie“, einem Verlassen der göttlichen Ordnung und einer Preisgabe an die Mächte des Bösen gleichkomme.

Man könnte hier einwenden, das sei die Musikanschauung einer vergangenen Zeit, noch dazu eines kirchlich gesinnten Menschen, der es nicht fertigbringt, zu solcher „Weite der Anschauung“ durchzudringen, wie sie uns heute als Ergebnis einer freien Entwicklung abendländischer Kultur selbstverständlich ist. Die Forderung, Musik habe von dem rechten Verhältnis zu Gott auszugehen, sei auf die moderne Musik in keiner Weise anwendbar, weil sie gewissermaßen die höchste Stufe „freier“ Entfaltung erreicht habe. Wohl könne das auf kirchliche Kunst Anwendung finden, nicht aber auf profane Kunst, als welche „moderne Musik“ im wesentlichen zu betrachten sei.

Wir sind beim Kernproblem angelangt, bei der Frage, ob denn wirklich die rechte Beziehung zu Gott ein so objektives Kriterium darstellt, daß man musikalische Kunstwerke solcherart messen und werten kann, ob wir so zu wirklich richtigen Perspektiven kommen und zu einer echten und rechten Ordnung der musikalischen Werte.

Hindemith hat mit seiner „Unterweisung“ vom Jahre 1937 einen so bedeutenden Schritt getan, daß wir diese Frage bejahen können, bejahen auch in bezug auf die moderne Musik und ihren verwickeltesten klanglichen Erscheinungen, vorausgesetzt eben, daß die rechte Ordnung der Werte dem formenden Künstler wieder erstes Anliegen wird. Bevor wir untersuchen, warum Hindemiths Arbeit einen so wichtigen Beitrag zu einer wirklich modernen Situation darstellt, müssen wir allerdings erst feststellen, welcher Art die Zerstörung der Ordnungen war, die sich in den Satyrspriingen der Musik um 1920 äußert, um damit auch der Bemerkung, das Wesen moderner Musik sei kurzerhand „zersetzend“, das richtige Verständnis entgegenbringen zu können. Wir haben bereits festgestellt, daß die rechte Beziehung von Handwerk und „Ein-gebung“ zugrunde gegangen war. Jenes Gefühl, daß das Handwerk eben eine Voraus-setzung sei, über die man nicht viel Aufhebens macht, hat dem Gegenteil Platz gemacht. Und so stehen die Harmonielehren und Kontrapunktlehren da und haben eine verzweifelte Ähnlichkeit mit unseren ausgebrannten Häusern. Bestenfalls ist noch eine Fassade alter Bauherrlichkeit übriggeblieben. Hand in Hand geht die Zerstörung der rechten Verhältnisse der beiden Erscheinungsformen des Musikalischen: „Zur Ehre Gottes und Recreation des Gemüthes“, oder „zulässigen Ergötzung des Gemüths“, wie eine andere Lesart den Bachschen Ausspruch überliefert. Oder Goethe: „Die Musik ist heilig oder profan. Das Heilige ist ihrer Würde ganz gemäß, und hier hat sie die größte Wirkung aufs Leben, welche sich durch alle Zeiten und Epochen gleichbleibt. Die profane sollte durchaus heiter sein.“ Hüten wir uns vor jeder spießigen „Wertung“ dieser Grundbegriffe, begehen wir nicht den Fehler, etwa ein Kirchenmusikwerk als „heiliger“ oder „fröm-

mer“ anzusehen als eine Symphonie Beethovens, aber stellen wir getrost fest, daß die „Profanierung“ der Musik einen Grad erreicht hat, den die anderen Künste nicht aufzuweisen haben. Musik ist ganz billig geworden. Sie ertönt aus jeder Ecke und zeigt in erschreckender Weise die Bequemlichkeit als eigentliche Sünde unserer Zeit. „Zulässige Ergötzung des Gemüthes“! Das Maß der Zulässigkeit ist bei weitem überschritten, und die „Heiligkeit“ verkümmert dementsprechend. Und so zeigt sich das Antlitz der Musik im modernen Bereich als vielfach „zersetzt“, aber dieses auch wieder nur, wenn wir auf einen Punkt und nicht auf das Ganze einstellen. Denn schon früh werden Stimmen laut, die einen „neuen Klassizismus“ voraussehen (Busoni). Strawinsky schreibt seine Klaviersonate in C, ein Werk, das bei aller Experimentierfreudigkeit mehr Einfluß ausgeübt hat, als gewöhnlich angenommen wird. Und das „Zersetzende“ gleicht vielfach dem Umpflügen einer hart verkrusteten Erde. Aber merkwürdig ist, daß sogar im Feststellen und in der Beobachtung dieses Zersetzungsvorganges keine Einheitlichkeit zu beobachten ist. Für gewöhnlich beschränkt sich die Betrachtung darauf, festzustellen, die Harmonie habe sich zersetzt, indem man durch stetes Hinzufügen neuer Terzen von Dreiklängen zu Sept- und Nonakkorden und durch Alterierung der Töne zu Gebilden gelangt, die in ihrer letzten Folgerichtigkeit mit einer im Wesen des Tones begründeten Ordnung gar nichts mehr zu tun haben. (Es wird viel zu wenig betont, daß dieser Vorgang sich im wesentlichen noch in der Romantik abgespielt hat.) Daß auch Melodie und Rhythmus sich zersetzen, darüber erhalten wir kaum Auskunft. Eine Melodie, die in ihrem Aufbau keinerlei Bezug auf einen Grundton hat oder aber von einem Grundton oder dessen nächsten Obertönen zwar ausgeht, aber viel zu schnell entfernte Verwandtschaften mit einbezieht, kann nur grimassenhaft wirken und besteht infolgedessen nur dort zu recht, wo dieses Grimassenhafte vom Komponisten gemeint ist. Die Alten hatten ein untrügliches Gefühl für diese Dinge, indem sie den Tritonus als „diabolus in musica“ aus Melodie und Stimmführung verbannten. Und im Rhythmus ist nichts zeretzender als die Dauererscheinung der Synkope, die krasseste Pervertierung des Urrhythmischen. Jeder, der echte amerikanische Jazzmusik aus dem Jahre 1930 mit derjenigen von heute vergleicht, kann diese Zersetzung von Melodie und Rhythmus beobachten. Sofern wir uns auf den Standpunkt stellen wollen, Kunst sei nichts anderes als Ausdruck der Zeit, so müßten wir jene in all ihren Elementen zerbrochene „Musik“ als die Musik unserer Tage einzig und allein anerkennen.

Jedoch wir geben uns nicht damit zufrieden. Immer wieder will die Forderung, daß Musik von Gott komme und nicht von schuldhaft zerbrochenen Ordnungen, nicht verstummen. Nicht als ob wir zu jener pantheistischen Anschauung zurück wollten, die sagt „Kunst ist Religion“. Wohl aber suchen wir den Schöpfer durch das Geschaffene hindurch. Und als Musiker suchen wir ihn durch den Ton, dem wir lauschen, ob Er sich in ihm offenbare, ob wir

durch dieses Hineinlauschen einen Zipfel des Geheimnisses lüften können und ob sich Ordnungen und Werte, die vielleicht bislang verborgen waren oder nur unbewußt geahnt wurden, vom Geheimnis lösen, um als neue Erkenntnis den Weg auch in das vermeintliche Gestrüpp der echten neuen Musik zu weisen.

Hindemith hat dieses getan. Und er hat damit den Vielen, die an das Totale der Zersetzung nicht glauben wollten und die auch in dem inzwischen riesenhaft angewachsenen Komplex „moderne Musik“ die Stimme Gottes hinter den Erscheinungen suchten, denjenigen, die das Neue eben trotz allem liebten (denn nur aus Liebe und nicht in kalter Ästhetisiererei, nicht im Feststellen interessanter Einzelheiten kann wieder etwas vom Urwesen aller Musik aufglühen), ihnen hat er den Rücken gestärkt und schafft im musikalischen Bereich eine geistige und handwerkliche Lage, wie sie im Jahre 1920 völlig undenkbar gewesen wäre.

In der „Unterweisung im Tonsatz“ wird zunächst der Rat Goethes befolgt: es wird „das alte Wahre“ angefaßt. Das Phänomen der Obertöne wird erläutert, die Anerkennung der zwölf Töne als Bausteine des Musikwerkes nochmals ausgesprochen. Was aber zum ersten Mal geschieht, ist die klare Aussage, daß diese zwölf Töne in ihrer melodischen und harmonischen Beziehung zu einem Grundton nicht gleichwertig sind. Diese Aussage ist von ausschlaggebender Bedeutung für unsere Einstellung zur Musik überhaupt und zur modernen Musik insbesondere. Sie gründet sich auf Berechnungen, die jeder nachprüfen kann, und steht in direktem Gegensatz zu dem Versuch einer Lehre und Deutung moderner Musik von vor zwei Jahrzehnten, welche die Annahme der Gleichwertigkeit der zwölf Töne zur Voraussetzung hatte und damit Tür und Tor zur Anarchie öffnete, während die Hindemithsche Lehre uns die Hierarchie der zwölf Töne zeigt. Die Wertigkeit der Töne nimmt zu oder ab, je nach dem klar zu berechnenden näheren oder weiteren Verwandtschaftsgrad mit dem Grundton. Aber wichtig ist: jeder Ton ist mit dem Grundton verwandt und deswegen seine reale Existenz in einer natürlichen Ordnung begründet. Die Hereinnahme eines „entfernteren“ Verwandten in den Klang erzeugt „Spannung“ und es gibt in der Musik wie im Leben vielerlei Spannungen, die ihre Lösung und ihre Ruhe nur in einem Klang, dem Dreiklang, finden.

Und die moderne Musik? Sie ist, gemessen an der klassischen Musik, „gespannter“. Die „gespannten“ Klänge sind keine „schlechten“ Klänge. Sie können dies sein. Aber auch der Dreiklang kann „schlecht“ klingen. Beethoven fängt seine erste Symphonie mit einem „gespannten“ Klang an. Ein bislang unbekannter und „unmöglicher“ Vorgang! Einige Jahrzehnte später ist das bei Schumann gang und gäbe. Und ebenso, wie es einmal auf die Bereitschaft des Ohres ankam, die Terz als dem Grundton entfernter als die bereits akzeptierte Quinte der Ordnung des Klingenden einzuverleiben, ebenso kommt es heute auf die Bereitschaft des Ohres an, auch mit der Hereinnahme entfernterer Töne eine gesetzte Ordnung anzuerkennen.

Haben wir diese Ordnung einmal anerkannt und ein Gespür für ihre richtige Anwendung bekommen, so vermögen wir moderne Musik ebenso zu beurteilen wie alle andere. „Gut“ und „schlecht“ scheidet sich je nach der innewohnenden und ausstrahlenden Ordnung. Sie ist göttlicher Natur, sie ist gesetzt, und wer sie verletzt, verletzt sie mit genau dem gleichen Ergebnis wie zu Bachs Zeiten. „Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier.“

Versuch eines Beispiels: Der Anfang des Sanctus in der heiligen Messe stellt den Komponisten gewiß vor eine andere Aufgabe, als der Anfang des „Gloria“ oder „Benedictus“. Wenn es erlaubt ist so zu sprechen: es gibt verschiedene Zustände im dramatischen Ablauf der Messe. Die Situation des Sanctus hat etwas durchaus „Gespanntes“. Mozart verleiht dieser Spannung Ausdruck (Krönungsmesse) durch eine gewaltige, rauschende und bebende Trillerfolge. Ein moderner Komponist setzt einen weiten, gespannten Akkord. Weil dieser Akkord der Situation entspricht, ist er richtig, aber auch gleichzeitig richtig im Sinne eines Ordnungsprinzips der Töne. Es hätte keinen Sinn, ihn rein beobachtend zu analysieren, um festzustellen, daß er ein „zer-setzter Akkord“ sei, weil die Töne sich hart im Raume reiben.

Wir sind nun der Frage nach dem Wesen moderner Musik und ihrer Beantwortung bedeutend nähergerückt. Weil wir sie weder allein historisch noch allein materiell-technisch, weder allein ästhetisch, geschweige denn irgendwie „aktuell“ betrachten wollen, sondern nach der Breite geistiger Grundlagen fragen, stellen wir fest, daß die geistige Lage heute eine andere ist als vor 20—30 Jahren und daß, wenn auch das Profil der Jetztzeit sich erst abzuzeichnen beginnt, wir dennoch nicht mehr bereit sind, Erscheinungen dieser frühen Zeit dergestalt zu folgen, daß sie uns Maß und Beispiel sind.

Insofern wir nun anerkennen, daß das Zersetzende kein Ausdruck göttlicher Ordnungen sein kann, insofern erkennen wir eine Musik dieser Art nicht als Kunst an, zumindest nicht als eine Erscheinung, die uns heute etwas angeht.

Der „moderne Standpunkt“ erscheint uns als derjenige, der wieder nach den Ordnungen fragt, und sofern wir bereit sind, diesen Standpunkt einzunehmen, müssen wir tatsächlich sagen, daß eine Fülle von Kompositionen, die der historische Standpunkt der modernen Musik zuordnet, uns nichts mehr angeht.

Wir können sie irgendwie werten, aber die Anerkennung, daß sie uns gehören, müssen wir ihnen versagen, weil sie eine inzwischen von uns erkannte Ordnung verletzen, also nicht Kunst in des Wortes tiefster Bedeutung sind.

Hier seien noch einige Fragen kurz gestreift. Es mag den Anschein haben, die Betonung des grimassenhaften und parodistischen Zuges bei der Beurteilung der Musik aus dem Anfang unseres Jahrhunderts ergebe ein schiefes Bild. Äußerlich gesetzte Grenzen verbieten ein ausführliches Eingehen auf diesen Einwand. Aber wir müssen bei der Betrachtung besondere Unterscheidungen machen. Wir müssen trennen zwischen Musik, die, vom Erbe der

Vergangenheit zehrend, in Neuland zu kommen versucht (Reger, Strauß) und solcher, die mit starker Bewußtheit Bindungen ablehnt (Schönberg). Gerade die Ablehnung von Bindungen bedeutet ja gleichzeitig das Sichtrennen von Ordnungen und damit die Preisgabe an jegliche Anarchie. Was bei einer starken Künstlerpersönlichkeit wie Schönberg dabei dennoch als positiver Wert erscheint, wird bei Nachfolgern zu einem unerträglich dummen Gestammel. Wie auch immer das Verhältnis ist, niemals hat Unordnung und damit Verzerrung in der Musik so geherrscht wie in jenen Jahren.

Ein anderer Einwand mag die Frage erheben, ob es denn, bei aller Anerkennung von göttlichen Ordnungen, gestattet sei, kleinere Erscheinungen, gewissermaßen „am Rande“ der großen Werke entstanden, von dieser Ordnung ausgehend zu werten. Niemand wird behaupten wollen, daß Witz, Spaß und Satire Generalthemen musikalischer Gestaltung seien. Dennoch bejahen wir Stücke wie die „Wut über den verlorenen Groschen“ von Beethoven, die „Kaffeekantate“ von Johann Sebastian Bach oder, als besonderen Typ einer ganzen Generation, „La poule“ von Rameau, wo Cembalo oder Clavichord, alle Gravität der Sarabande vergessend, sich nicht genugtun können in der Nachahmung des Glucksens, Gegackers und Girrens eines Hühnerhofes. Wir werden leicht feststellen können, daß solche Formungen bei Komponisten, die „in der Ordnung“ sind, eben ein anderes Gepräge haben als Tonstücke, die von vornherein gewissermaßen Beziehung aufgenommen haben zum Bösen und Abgefallenen, wobei wir die Frage, ob ein Stück wie Prokofiews „Suggestion diabolique“ nicht letzten Endes ein bloßes Kokettieren mit Verlorenem und Zerbrochenem ist, hier unerörtert lassen wollen. Jedenfalls hätte Bruckner ein solches „Thema“ sicher niemals angepackt.

Wir sind am Schluß. Was erwarten wir von „moderner Musik“? Daß sie, nachdem sie die vom Schöpfer gesetzten Ordnungen auch als für sich geltend anerkannt hat, wieder Wege geht, die die Musik immer gegangen ist, wenn sie in ihrer Geschichte zu Höhepunkten gelangte. Dieser Weg heißt Bindung und Dienst: Nicht nur, aber auch, und zwar in dem Maße, daß das rechte Verhältnis zwischen der „Ehre Gottes“ und der „zulässigen Ergötzung des Gemüthes“ wieder gefunden werde. Es gilt, eine rechte Gesinnung zum Ausgangspunkt musikalischer Gestaltung zu machen, der Musik die ihrem Wesen entsprechenden Inhalte zu geben und entsprechend diesen Voraussetzungen den Materialgebrauch auf gültige Ordnungen zu stützen.

So ist eine ebenso dringende wie unbegrenzt erscheinende Aufgabe, die Frage zu beantworten, wie denn die Klangwelt der modernen Musik sich binden kann an die Formen der Liturgie, die Frage zu stellen, inwieweit auch sie in der Lage ist, jene Demut zu erreichen, die allein imstande ist, das rechte Verhältnis zum Worte Gottes zu bilden.

„Kunst ist ein hohes Gut. Der Güter höchstes ist auch sie nicht“.

(Georg Dehio)