

Ebenbild Gottes gewertet haben — auch im werdenden Menschen, im Kind, im Jugendlichen. Ob wir ihm die Sorge zugewendet haben, die er nötig hat und verdient, oder ob wir uns hier allzuleicht mit Mindestleistungen begnügt haben, weil uns andere Dinge wichtiger waren. Gott hat sich die Sorge um uns ja auch nicht leicht gemacht. Er hat sich nicht beschränkt auf Forderungen und Verbote aus der Ferne; er hat seine „erzieherische Liebe“ uns erfahren lassen, indem er sich uns selbst gegeben, von seinem Eigensten uns geschenkt hat. Hier zeigt sich für uns Aufgabe, Vorbild und Erfüllung. Jede Erziehung wird nur fruchtbar durch erzieherische Liebe. Echte erzieherische Liebe aber verlangt immer ein Stück Hingabe, Preisgabe seiner selbst. Wenn wir ehrlich sagen können: ich habe mir immer wieder den Mut zum Erziehen abgerungen, es war mir ein wahres Opfer, gleichsam ein Stück meiner selbst, daß ich es gewagt habe, aus mir herauszugehen — dann dürfen wir hoffen, daß wir, zumindest in dieser wichtigen Grundvoraussetzung, unserer erzieherischen Pflicht und damit auch unserer erzieherischen Verantwortung gerecht geworden sind.

Igor Strawinsky

WILLIBALD GÖTZE

Im Verlauf zweier Jahrzehnte sind von Igor Strawinsky drei literarische Werke erschienen: „Erinnerungen“ (1936), „Musikalische Poetik“ (1939/40) und „Antworten auf 35 Fragen“ (Fragen von Robert Craft, 1957).

Ohne vergleichen oder gar werten zu wollen, erscheint die „Musikalische Poetik“ als das Kernstück der drei Veröffentlichungen. In den „Erinnerungen“ wünschte Strawinsky „dem Leser ein wahrhaftes Bild“ von sich zu zeichnen und „die Mißverständnisse zu zerstreuen“, die sich um sein Werk und seine Person angesammelt hatten. In den „Antworten auf 35 Fragen“ nimmt Strawinsky zu verschiedenen musikalisch-technischen Problemen Stellung, berichtet von persönlichen Beziehungen zu Künstlern, von Begegnungen mit ihren Werken und bekennt sich abschließend uneingeschränkt zur Musik Anton Webers. In dem Frage- und Antwort-Spiel kommt übrigens in sehr eindrucksvoller Weise die außerordentliche geistige Beweglichkeit des 75jährigen zum Ausdruck: wie in einem Brennspiegel fängt er Strahlungen aus Vergangenheit und Gegenwart in sich auf und gibt sie — gesättigt mit den Kräften seiner Persönlichkeit — der Welt zurück.

1939/40 war Strawinsky eingeladen worden, an der Harvard-Universität sechs Vorlesungen über „Musikalische Poetik“ zu halten. Er stellt bei dieser Gelegenheit — ausgehend vom griechischen Verbum $\piολειν$ — exemplarisch dar, wie die geistigen Kräfte des „Ordnens“ das „Machen von Musik“ be-

stimmen. Strawinsky war damals 57 Jahre alt und hatte seinen Hörern Erfahrungen und Erkenntnisse aus Jahrzehnten eines Lebens zu bieten, das — zwar ganz auf Musik gerichtet — doch immer mit den geistigen und künstlerischen Strömungen der Zeit in lebendiger Beziehung gestanden hatte. Aus diesem Sinn für „Begegnungen“, wechselseitigem Geben und Empfangen, mag sich erklären, daß ein großer Teil der Werke Strawinskys Aufträge waren. Sie wurden von außen an ihn herangetragen; das Leben brachte sie ihm zu und dadurch in ihm die musikalischen Kräfte in Bewegung. Er „ordnete“ diese Kräfte, setzte ihrem Wirken bestimmte Grenzen, gab damit sich selbst — und dem Werk ein Gesetz.

Die Vielseitigkeit der künstlerischen Vorwürfe im Schaffen Strawinskys bedingte jeweils neue Formen, oft sprunghaft erscheinende Wechsel thematischer und instrumentaler Ausdrucksweisen. Allein die Orchesterbesetzungen geben davon ein anschauliches Bild. Sie wechseln je nach dem Werktypus; immer wieder ändert sich nicht nur die Zahl, sondern auch die Gruppierung der Instrumente unter sich. Denkt man nach der großen Orchesterbesetzung des „Sacre du printemps“ z. B. nur an die des „Renard“ (4 Holz- und 3 Blechbläser, Zimbal, Schlagzeug, Streichquintett), der „Geschichte vom Soldaten“ (Violine, Kontrabaß, Clarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Schlagzeug) oder etwa der „Psalmensymphonie“ (Männer- und Knabenchor, verstärkte Bläser ohne Clarinetten, Harfe, 2 Klaviere, Pauke, große Trommel, Violoncelli und Kontrabässe), so ist die Vielfältigkeit der Klangvorstellungen des Komponisten nur in ganz bescheidenem Umfange angedeutet. Stellt man zu näherer Erläuterung etwa die Besetzungen der „Psalmensymphonie“ und der „Geschichte vom Soldaten“ einander gegenüber, so wird das Prinzip planvollen Ordnens im Verhältnis zum künstlerischen Vorwurf besonders deutlich.

Die „Psalmensymphonie“ war ein Auftragswerk für das Bostoner Symphonieorchester. Der Gedanke an ein großes symphonisches Werk hatte Strawinsky in jener Zeit schon vor Erteilung des Auftrages beschäftigt. Er wollte sich aber nicht der von der Klassik geprägten Formen bedienen, sondern eine ihm gemäße finden. Da ihm in der Wahl der Mittel freie Hand gelassen war, entschloß er sich, „ein Ensemble zu wählen, das aus Chor und Orchester zusammengesetzt ist, und bei dem keines der Elemente dem anderen übergeordnet, beide aber völlig gleichwertig sind“. Bei der Suche nach den Texten dachte er an solche, die für Gesang bestimmt oder schon gesungen worden waren, und wählte Verse aus dem 38. und 39. Psalm, sowie den 150. Psalm. Das Werk, das ohne Satzpausen gespielt wird, gliedert sich in drei Teile: Gebet — Danksagung — Hymne. Die Orchesterbesetzung unterscheidet sich von der üblichen „klassischen“ Besetzung durch den Verzicht auf den hellen, strahlenden Klang der Violinen, auch der nach der Tiefe vermittelnde Klang der Bratschen fällt weg — die Streicher werden nur von den tiefen Violoncelli und Kontrabässen gestellt. Bei den Holzbläsern fehlt der verbindende Klang der Clarinetten zwischen den hohen Flöten und Oboen einer-

seits und den tiefen Fagotten anderseits. Auch die Blechbläser (Hörner, Trompeten, Posaunen, Tuba) tragen zur Verdunkelung des Klanges bei. Dem Instrumentalkörper steht eine Vokalgruppe aus Knaben- und Männerstimmen gegenüber. Das ausgewogene Zusammenwirken der vokalen und instrumentalen Elemente ist das Ergebnis höchster handwerklicher Disziplin. — Die „Psalmensymphonie“ ist von tiefer Gläubigkeit erfüllt, einer Gläubigkeit in russisch-orthodoxem Sinne. Sie erinnert an die Strenge byzantinischer Mosaiken. So ist auch das Klangbild dunkel, streng und gemessen und wird zum Sinnbild der inneren Haltung des Komponisten den Psalmentexten gegenüber. Mit ihrer Wahl hat Strawinsky sich selbst und seiner musikalischen Erfindung Gesetz und Begrenzung gegeben, in deren Rahmen das „ποτεῖν“ des Musikers wirken durfte.

Im Anfang des Jahres 1918 befand sich Strawinsky in sehr bedrängter wirtschaftlicher Lage. Durch den Krieg konnten Diaghileff und sein Ballett die Erfolge mit Strawinskys Werken nicht ausnutzen; der Komponist war ohne Einkünfte. Mit seinem Freunde Ramuz faßte er den Plan, ein Stück für ein Wandertheater zu schreiben, mit wenig Personen und einfacher Dekoration. Die Wahl fiel auf eine russische Erzählung von den Abenteuern eines davongelaufenen Soldaten, dessen Seele der Teufel holt. Aber wie sollte die Musik instrumentiert sein, damit sie überall, auch unter räumlich beschränkten Verhältnissen, aufgeführt werden könnte? Strawinsky entschied sich für 7 Mann und nahm aus den einzelnen Instrumentengruppen jeweils besonders markante Instrumente: Violine und Kontrabass, Clarinette und Fagott, Trompete und Posaune, Schlagzeug, soviel ein Mann bedienen konnte. Jedes Instrument ist solistisch bis an die Grenzen der Virtuosität ausgenutzt. Durch geschickte, immer wechselnde Kombinationen erhalten die einzelnen Nummern sehr verschiedene Klangwirkungen. Das Schlagzeug verwendet Jazz-Elemente, die übrigens auch in Melodik und Rhythmisik der Musik immer wieder in Erscheinung treten und ihr einen eigentümlich scharfen Umriß geben. Mit Recht erinnert Eric Walter White in diesem Zusammenhang an die Besetzung der New Orleans Dixieland Band von 1916 mit Clarinette, Trompete, Posaune, Klavier und Schlagzeug. Die Grenzen, die Strawinsky in diesem Falle sich selber zog, lagen im vom äußeren Anlaß diktierten Instrumentarium. Die satztechnische Kunst zeigt sich in der unabhängig-linearen Entwicklung der Instrumentalstimme, die Symmetrie der Phrasen wird durch Dehnungen und Verkürzungen durchbrochen, die Musik gewinnt durch die Kombination von zahlreichen Taktwechseln mit Ostinatowirkungen ein verwirrend vielfältiges Bild. Der Klangeindruck ist durchsichtig, fast überscharf, ohne vermittelnde Zwischenfarben, er ist lediglich das Ergebnis selbständig nebeneinander laufender Linien. Auch hier wieder bestimmt die „Ordnung“ der Elemente innerhalb einer gegebenen Begrenzung Gehalt und Gestalt des Werkes.

So schien im Laufe der Jahre jedes Werk einen anderen Strawinsky zu zeigen. Überraschung und Ratlosigkeit führten zu schießen Beurteilungen und

Mißverständnissen, wie sie — wohl aus ähnlichen Gründen — auch das Schaffen Picassos hervorgerufen hat. Einen Musiker, dessen Leben eine Kette von Auseinandersetzungen mit immer neuen künstlerischen Problemen war, muß es daher sehr gereizt haben, einmal die Gesetze der „Ordnung“ innerhalb der Musik, insbesondere der von ihm geschaffenen, darzustellen.

Die sechs Vorlesungen „Musikalische Poetik“ setzen als Ergebnis einer Synthese sinnlicher Erfahrungen und spekulativen Denkens den Begriff der „Ordnung“ in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit allen musikalischen Phänomenen. Als Ganzes gesehen ist die „Musikalische Poetik“ ein Handwerksbuch wie — auf einer anderen Ebene — Paul Hindemiths „Unterrichtung im Tonsatz“.

Die Titel der Vorlesungen lauten: Fühlungnahme; Über das musikalische Phänomen; Über die musikalische Komposition; Musikalische Typologie; Die Wandlungen der russischen Musik; Über die Wiedergabe der Musik; — Epilog.

Strawinsky sieht in dem Bedürfnis, „der Ordnung den Vorzug vor dem Chaos zu geben“, das Grundgesetz jedes Gestaltungsvorganges. Die Tätigkeit des Ordnens wiederum bedingt Auswahl und Unterscheidung nach dem vom Komponisten entworfenen Gesetz. „Die Funktion des Schöpfers besteht darin, daß er die Elemente, die ihm die Einbildungskraft zuträgt, aussiebt; denn die menschliche Aktivität muß sich selbst ihre Grenzen auferlegen. Je mehr Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, umso freier ist sie ... Meine Freiheit besteht also darin, mich in jenem engen Rahmen zu bewegen, den ich mir selbst für jedes meiner Vorhaben gezogen habe.“

Verständlich, daß Strawinsky zu Beginn seiner Vorlesungen so eindringlich auf den Zusammenhang mit dem griechischen Verbum $\piοιειν$ (machen) hingewiesen hat. Immer wieder setzt er den Komponisten in Bezug zum Handwerker. Das „Erfinden von Musik“ ist zwar ohne Einfall nicht denkbar, doch kann dieser auch „im Zustand der Anregung verbleiben“; von einer „Erfindung“, einem Werk, aber kann erst gesprochen werden, wenn es seine spezifische Gestalt gewonnen hat. Ein typisches Beispiel für die Wandlung, die ein „Einfall“ bis zur endlichen Werkgestalt durchmachen kann, gibt Strawinsky aus seiner Erfahrung. Nach dem „Feuervogel“ war er zunächst mit Plänen zu „Sacre du printemps“ beschäftigt, dachte aber auch „zur Ablenkung“ an ein Konzertstück für Klavier und Orchester. „Bei dieser Arbeit hatte ich die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, daß es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampe.mannes endet. Als ich das bizarre Stück vollendet hatte, suchte ich, wenn ich an den Ufern des Genfer Sees spazierenging, nach einem Titel, der in einem einzigen Wort den Charakter der Musik und damit zugleich die traurige Figur bezeichnen konnte. — Eines Tages machte ich vor Freude einen Luftsprung. «Petruschka!»

der ewig unglückliche Held aller Jahrmarkte in allen Ländern — ich hatte meinen Titel gefunden.“ Als Diaghilew die Musik hörte, überredete er Strawinsky, „das Thema von dem Leiden der Gliederpuppe auszuspinnen und daraus ein großes Tanzspiel zu machen.“ So entstand „Petruschka“. Das ehemalige Konzertstück ging in die Musik zum 2. Bilde ein.

„In der Tat können wir das Phänomen des Schöpferischen nicht unabhängig von der Form begreifen, in der es seine Existenz manifestiert.“ Mit diesem Bekenntnis sind der schweifenden Phantasie, die so oft und so gern mit dem Künstler in Verbindung gebracht wird, deutliche Grenzen gesetzt. „Die Phantasie schließt in sich den vorgefaßten Willen, sich an die Laune zu verlieren.“ In der Überwindung des improvisatorischen Momentes aber durch die Form besteht für Strawinsky die entscheidende Leistung eines „Erfinders von Musik“. Der schöpferische Vorgang als solcher entzieht sich ja weitgehend jeder von außen kommenden Untersuchung. Strawinsky teilt in der „Musikalischen Poetik“ aber einige Beobachtungen mit, die allgemeine Gültigkeit deshalb beanspruchen dürfen, weil sie auf zwei Grundkräfte zurückgehen, die schöpferischen Naturen zu allen Zeiten eigen gewesen sein können. Der „Drang des Suchens“ ist sicher eine ebenso starke und bewegende Grundkraft, wie der Drang zum Ordnen der Entdeckungen, die das Ergebnis des Suchens sind. Ein Werk steht ja nie in seiner endgültigen Form von Anfang an da, sondern entsteht aus einer „Kette von Entdeckungen“, die der ordnende Geist zu einem Ganzen fügt. Zu dem „Drang des Suchens“ tritt die Inspiration, aber sie kann, schon infolge ihrer Zufälligkeit, keine unbedingte Voraussetzung für den „schöpferischen Akt“ sein, nämlich: die der „Kette von Entdeckungen“ entsprechende Form zu finden. Erst dieser Arbeitsvorgang führt ja zum gestalteten Werk, zum „Erfinden von Musik“. Wie viele Menschen haben die verschiedensten Einfälle, und wie weit ist der Weg vom Entwurf zum fertigen Werk, das ohne formende Kräfte niemals endgültige Gestalt gewinnen kann! Denken wir etwa an Beethovens Skizzenbücher: ungezählte Einfälle sind da, erwiesen sich als nicht tragkräftig genug, mußten alle nur erdenklichen Wandlungen durchmachen, bis sie ihre letzte, konzentrierte Form gefunden hatten. Der „Drang des Suchens“ ist übrigens nicht zeitgebunden, er kann der Gegenwart wie der Vergangenheit gelten. Gerade aus weit zurückliegenden Epochen vermag der Komponist sehr fruchtbare Anregungen zu empfangen. Diese Einsicht bestimmt z. B. auch Strawinskys Stellung zur Tradition, in der er im Gegensatz zur Gewohnheit als etwas „unbewußt Erworbenem“ eine „Realität des Dauernden“ sieht, die aus „einer bewußten und wohlbedachten Vorliebe entsteht“. Deshalb wehrt er sich auch auf das Bestimmteste dagegen, für einen Revolutionär zu gelten. Er hat sich nie für einen solchen gehalten und war daher auch vom „Wutausbruch“ des Publikums bei der Uraufführung des „Sacre du printemps“ (Paris 1913) völlig überrascht. Daß man die konstruktiven Kräfte der „Ordnung“ in diesem Werk seinerzeit nicht allgemein erkannte, beweist nicht, daß sie nicht vorhanden waren.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, die sechs Vorlesungen der „Musikalischen Poetik“ im einzelnen zu interpretieren; es sollte vielmehr vor allem der Zentralgedanke der „Ordnung“, dem in allen Vorlesungen gleich entscheidendes Gewicht zukommt, verdeutlicht werden, schon weil ihn Strawinsky für sein eigenes Schaffen für maßgebend hält. Auch die Vorlesungen „Über die Wandlungen der russischen Musik“ und „Über die Wiedergabe der Musik“ stehen unter dem Gedanken der „Ordnung“. In der Vorlesung über russische Musik kommt Strawinsky nach Gegenüberstellung der Werke aus dem 19. und 20. Jahrhundert zu dem Ergebnis, daß diese Werke „zwei Arten von Unordnung verkörpern: die konservative Unordnung und die revolutionäre Unordnung“. Sein Bericht hat hier oft einen bitteren Ton, der angesichts der großen Sorgfalt der Untersuchungen spüren läßt, wie nahe ihm der Gegenstand liegt, selbst wenn er zu Beginn der Vorlesung darauf hinweist, daß es ihm ausdrücklich nur um die Darlegung bestimmter „Grundthesen“ gehe. Die Vorlesung „Über die Wiedergabe der Musik“ ist ein wahrhaft köstlicher Abschluß. Schon in seinen „Erinnerungen“ hat sich der Verfasser mit dem Gebiet beschäftigt und sich teils sarkastisch, teils aggressiv mit den Begriffen der „Wiedergabe“ und der „persönlichen Darstellung“ auseinandergesetzt. Kein Zweifel, daß Strawinsky kategorisch „Ordnung“ auch für die Wiedergabe verlangt und „persönliche Interpretation“, die sich erfahrungsgemäß eben doch in Willkür gegenüber den Absichten des Komponisten äußert, ablehnt. Die von „Treue und Sympathie“ diktierte Wiedergabe ist der Ausführende jedem Kunstwerk schuldig. Strawinsky durfte auf Grund vieler negativer Erfahrungen in diesem Punkte besonders empfindlich sein, weil sich seine Werke nun einmal nicht in ein Schema pressen lassen, weil jedes seine eigengesetzliche „Ordnung“ hat. Sobald aber das Gesetz des Werkes ins Bewußtsein tritt, öffnet sich der Weg zu ihm von selbst. Bis in die jüngste Zeit sieht sich Strawinsky in der Lage dessen, der — ungewollt — Überraschungen bereitet, aber die Lauterkeit und Strenge, mit der sich der „Erfinder von Musik“ den selbstgestellten Gesetzen unterwirft, gibt seinen Werken die überzeugende Gestalt, so daß sich dem Hörer — auf umgekehrtem Wege — im Erlebnis des Werkes das Gesetz kundtut, nach dem es geschrieben ist.

Strawinskys Leben (geb. 1882) fällt etwa vom Jahre 1910 an, seinem ersten Aufenthalt in Paris, in eine Zeit, die äußerlich und innerlich einer Krise zutreibt. Der Glanz wirtschaftlicher Erfolge, wissenschaftlicher und technischer Fortschritte hatte in den Menschen jener Zeit ein Bewußtsein der „Sicherheit“ entstehen lassen, das sie kaum daran denken ließ, daß so günstige Umstände sich auch einmal würden ändern können. Es war zwar kein Märchenland, in dem alle Wünsche sich von selbst erfüllten, aber wenn man sich nur etwas mühete, stand die Erfüllbarkeit im Rahmen des Möglichen. Der ausschließlich auf das reale Leben gerichtete Blick verlor darüber die Fähigkeit, hinter die Erscheinungen und darüber hinaus in die Tiefe und Weite zu

dringen. Die betonte Bezogenheit des einzelnen auf sein Ich hatte die Verkümmерung der Beziehungen der Menschen untereinander zur Folge und mußte zur Vereinsamung des einzelnen führen. Er stand glaubenslos, allein in einer Welt, als deren Mittelpunkt ihm sein Ich erschien. Und der Künstler? Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zu einer Art interessanter Ausnahmeerscheinung geworden, strebte er danach, in seinen Werken ausgesprochen persönliche Erlebnisse zur Darstellung zu bringen. Zudem war der Künstler der Romantik ein wortgewandter, sehr streitbarer Verfechter seiner Anschauungen. Er stand im Kampf des Tages, griff in den Streit der Meinungen ein und schuf sich, um seine Meinung ungehemmt vertreten zu können, dafür eigene Zeitschriften. Sein Ich stand im Zentrum des Schaffens, war die bewegende Kraft. Die „*Symphonie fantastique*“ des Hector Berlioz ist für diese Art der persönlichen Kundgebung ebenso bezeichnend wie Richard Strauß' „*Heldenleben*“.

Für die deutsche Komponisten-Generation vor 1890, für Gustav Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauß, Hans Pfitzner — um nur einige der markantesten zu nennen, war, jeweils in persönlicher Abwandlung, das Erlebnis von Richard Wagners „*Tristan*“ bestimmend. Ebenso wirkte es auf das Schaffen Max Regers und Arnold Schönbergs ein, wenn auch jener durch seine Wendung von der Tonpoetik zur absoluten Musik, zur Polyphonie und zu Formen des Barocks schon einen für die Zukunft bedeutsamen Weg einschlug und der zweite in konsequenter Weiterentwicklung des *Tristan*-Erlebnisses zum Bruch mit der Tonalität und schließlich zum Zwölfton-System kam. In Frankreich waren Person und Schaffen Claude Debussys ein Beispiel für den Einfluß und die Überwindung Richard Wagners.

Die Wirkungen wurden in der Musik mehr und mehr durch Steigerung der Mittel, durch übergroße Orchester- und Chorbesetzungen erstrebt. Der dem Diesseits zugewandte Sinn trieb die Tonmalerei zur Schilderung realistischer Vorgänge, die mit Musik nichts mehr zu tun hatten. Einen Gegenpol suchte man in romantisch-ekstatischer Erlösungssehnsucht. Die Musik wirkte wohl auf die Nerven der Menschen, aber sie klang am Nerv des menschlichen Lebens vorbei.

Die tragisch-zwiespältige geistige Situation des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wird wohl an keiner Musikergestalt deutlicher als an Gustav Mahler (1860—1911). Einer jüdischen Familie in Böhmen entstammend, in der österreichischen Musiktradition aufgewachsen, ganz von deutschem Geist erfüllt und von christlicher Liebe beseelt, litt er Zeit seines Lebens unter dem Zwiespalt zwischen Interpret und Komponist. Gefeiert als einer der größten Dirigenten seiner Zeit, dem die Wiener Staatsoper während der zehn Jahre seiner Direktion eine ihrer glänzendsten Perioden verdankt, sah er sich als Komponist lange Zeit verkannt und mißverstanden. Und das ist heute noch durchaus begreiflich. Mahler war keine musikalisch ungebrochene Erscheinung etwa im Sinne Bachs oder Mozarts, Bruckners oder Hindemiths, sondern ein genialer Mensch, den es drängte, in der Musik

sich selbst darzustellen, sein Ich in edelster Weise im Werk zu opfern. Am Ende eines Kulturablaufes lebend, war er den widerspruchsvollsten Einflüssen ausgesetzt, was ihm oft den Vorwurf eines Eklektikers eintrug. Er wiederum konnte sich gar nicht als solchen empfinden, weil sein ganzes Streben auf Zusammenfassung, Steigerung, ja Übersteigerung des überlieferten Gutes hing. Die besondere Liebe dieses höchst empfindsamen Musikers galt dem deutschen Volkslied, und diese Neigung ist zweifellos echt gewesen, aber die instrumentale und vokale Gestalt, die er den Melodien in seinen Werken gab, mußte oft unecht wirken, weil ihm die tiefste, zu den Wurzeln gehende Verbindung fehlte. Bei aller Meisterschaft und instrumentalen Plastik wirkt darum Mahlers Musik oft ruhelos, uneinheitlich und darum im tiefsten unbefriedigend. Sein Hang zur Ausweitung der symphonischen Formen erklärt sich aus dem Fehlen jener Kraft zur letzten „Ordnung“, die den notwendigen Ausgleich zwischen dem Drang des Ichs und den Gesetzen der Form hätte schaffen müssen. Gerade darum aber ist Mahlers Werk ein sehr getreues Abbild jener zerrissenen, in sich zerfallenden Zeit, die den Abgrund, an dem sie stand, nicht wahrnehmen und sich krampfhaft über eine unerbittliche Entwicklung hinwegtäuschen wollte.

Das Ende des ersten Weltkrieges veränderte mit dem Zusammenbruch der bisherigen Gesellschaft auch die Stellung des Künstlers innerhalb der menschlichen Gemeinschaft. Er will keine Ausnahmeerscheinung mehr, sondern Glied dieser Gemeinschaft sein, will in ihr und mit ihr leben. Paul Hindemiths Sing- und Spielmusiken, später das Schulwerk Carl Orffs, führen den Menschen heraus aus seiner Vereinsamung gegenüber der Musik, deren Ausführung nach und nach so kompliziert geworden war, daß sie fast nur noch von Spezialisten bewältigt werden konnte. Man musizierte wieder für sich, ohne Publikum, aus der Freude am Spiel. Musik wurde wieder Teil des Lebens.

Paul Hindemith (geb. 1895) brach von seinen frühesten Werken an durch ironische Abwehr romantischer Elemente und in entschiedener Hinwendung zur Musik um ihrer selbst willen auf das radikalste mit der Überlieferung aus den unmittelbar davorliegenden Jahrzehnten. Keine außermusikalischen „Inhalte“ mehr in der Instrumentalmusik, keine nur psychologische Deutung der Texte mehr in der Vokalmusik. Die Musik geht „über die Texte hinaus“ und die menschliche Stimme geht in der Gemeinschaft der Instrumentalstimmen auf. Der im Orchester herangewachsene Instrumentalist Hindemith wußte sehr wohl, daß die einwandfreie Beherrschung des Instrumentes eine Selbstverständlichkeit ist, und so forderte er in der Komposition von sich und anderen zunächst einmal Beherrschung des satztechnischen Handwerks als Voraussetzung der ordnenden Arbeit des Gestaltens. Hindemith ging damit folgerichtig einen Weg weiter, den Brahms und Reger eingeschlagen hatten; aber im Laufe seines Schaffens gewann er zum Gebiet der Instrumentalmusik auch das der vokalen Großformen (Oratorium und Oper) in einem durchaus neuen Stil und einem Umfang dazu, der — gerade im Hinblick auf die unmittelbare Vergangenheit — die Eigenständigkeit seiner Begabung

unter Beweis stellt. Musik lebte wieder ausschließlich nach den nur ihr eigenen Gesetzen.

Überblickt man Leben und Schaffen Igor Strawinskys seit Beginn dieses Jahrhunderts, so ergeben sich im Bild seines Lebens aus einer von ihm immer wieder gesuchten, sehr vielseitigen Berührung mit der Umwelt eine Fülle menschlicher und künstlerischer Beziehungen, die nicht ohne Einwirkung auf seine Person und auf sein Werk bleiben sollten. Aber was ihm auch begegnete, er hat es auf eine nur ihm eigene Art verarbeitet. Wie stark muß die immanente persönliche Kraft dieses Mannes sein, daß es ihr immer gelungen ist, das von außen Kommende zwar aufzunehmen, es aber sofort vom eigenen Inneren her so einzuschmelzen, daß es als persönlicher Besitz Teil seines Wesens wurde! Ein Beispiel nur: Diaghilew, ein Anreger ganz großen Stiles, eine Persönlichkeit von ungemein starker Ausstrahlung, deren Freundschaft bis zur Tyrannie gehen konnte, hat, nachdem er 1909 Strawinskys „Scherzo fantastique“ und „Feuerwerk“ gehört hatte, dem jungen, wenig bekannten Musiker den Auftrag für den „Feuervogel“ gegeben und dadurch den Komponisten in praktische Verbindung mit dem Ballett gebracht. Dieser Begegnung zweier Künstler sollte die Welt noch eine große Anzahl beispielhafter Werke zu danken haben! Nie aber ist Strawinsky in dieser Arbeitsfreundschaft untergegangen. Geblieben ist dankbare Erinnerung. Denn auch er mußte ja einmal „irgendwo“ anfangen, auch er hat sich an Vorbilder geschlossen, auch er wurde in eine Umwelt hineingeboren, mit deren geistigen Inhalten er sich auseinandersetzen mußte. Im St. Petersburg seiner Jugendzeit unterschied sich die gut-bürgerliche Gesellschaft nur durch eine gewisse russische „Färbung“ von der gleichen Schicht in anderen Ländern ... „ein obligatorischer Atheismus, ein fast verwegenes Bekenntnis zu den «Menschenrechten», Begeisterung für die materialistische Wissenschaft und zugleich Bewunderung für Tolstoi und seinen religiösen Dilettantismus“. Bereitwillig nahm Strawinsky Lehren und Anregungen seines bewunderten Meisters Rimsky-Korssakow auf; die Farbenfreudigkeit seiner Instrumentationskunst wirkt in seinen frühen Werken weiter. Aber während der 28 Jahre, die Strawinsky in Rußland verbrachte, hatten die russische Musik und die Arbeit bei Rimsky-Korssakow seiner Person schon sehr klare und feste Umrisse gegeben. Vor allem blieb ihm die Auseinandersetzung mit der Musik Richard Wagners in dem Sinne erspart, in welchem sie die Kräfte seiner Zeitgenossen in anderen Ländern in Anspruch nahm.

So schenkte Strawinsky der Welt Werk um Werk, suchte und fand für jedes das nur ihm eigene Gesetz und erreichte dadurch eine Vielfalt der Erscheinungen, der Staunen und Bewunderung gebührt. Mitten in der Zeit stehend, ihr noch heute auf das intensivste verbunden, hat Strawinsky die Musik, die in ihrem Ablauf eine Zeit-Kunst wie keine andere ist, von den Bindungen an die Zeit gelöst, indem er ihr weder die Darstellung persönlicher Erlebnisinhalte zumutete, noch sie zur Schilderung außermusikalischer Vor-

gänge zwang, sondern indem er Musik nur auf sie selbst stellte. Die „Ordnung“ der musikalischen Elemente in den Grenzen, die der „Erfinder von Musik“ seiner Arbeit unerbittlich immer aufs neue zog, ließ aus diesen Elementen Musik entstehen, die in der Unruhe der Zeiten „zeitlos“ ruht.

Bibliographie: *Igor Strawinsky*, Leben und Werk, von ihm selbst. Atlantis-Verlag, Zürich. B. Schott's Söhne, Mainz. *Eric Walter White*, Strawinsky. Claassen-Verlag, Hamburg. *Karl H. Wörner*, Musik der Gegenwart. B. Schott's Söhne, Mainz. *Heinrich Strobel*, Paul Hindemith. B. Schott's Söhne, Mainz. Musik der Zeit — Strawinsky, Wirklichkeit und Wirkung. Boosey u. Hawkes GmbH, Bonn.

Der Betrieb als Erziehungs- und Bildungsfaktor¹

KARL ABRAHAM

Die Fragen des Betriebes wurden anfänglich von Technikern und Kaufleuten behandelt, bei denen es häufig vorkam, daß sie sich nicht sehr miteinander verstanden; denn einer meinte vom andern, daß er eigentlich beinahe überflüssig sei. Beide waren sich aber gewöhnlich darüber einig, daß es ein Übel sei, wenn sich noch andere — im Zusammenhang mit der Arbeitsschutzgesetzgebung und der Rationalisierung z. B. Mediziner, Psychologen und Soziologen — um Fragen des Betriebes kümmerten. Vielleicht sagt heute der eine oder andere Ingenieur: Es war schon schlimm, als wir nur mit den Kaufleuten zu tun hatten; es wurde schlimmer, als die Psychologen, Soziologen und Mediziner dazu kamen; daß sich jetzt auch noch die Pädagogen zu Betriebsfragen äußern wollen, ist das Schlimmste, was uns passieren konnte. Trotzdem muß festgestellt werden, daß man heute einen Betrieb nur begreifen kann, wenn man ihn als eine Einheit ansieht, in der nicht nur produziert, nicht nur gemeinsam gelebt, sondern in der auch erzogen wird.

Die Betriebe sind heute neben den Familien der entscheidende Erziehungs faktor. Die Formung nicht nur der Jugend, sondern auch der Erwachsenen geschieht wesentlich durch unsere wirtschaftlichen Betriebe. Wenn wir die geistige Beschaffenheit unserer Bevölkerung verstehen wollen, müssen wir gerade diese Tatsache erkennen. Wenn wir insbesondere die moderne religiöse Problematik begreifen wollen, müssen wir erst recht diese erzieherische Funktion des Betriebs verstehen. Um es gleich vorwegzunehmen: Daß ein großer Teil unseres Volkes zwar nicht gerade dem erklärten Atheismus, aber doch einer Gleichgültigkeit gegenüber der Religion verfallen ist, hängt

¹ Wiedergabe eines Vortrags, vor leitenden Männern des Ruhrbergbaues im Rahmen der von Bischof Hengsbach und Klaus von Bismarck geleiteten gemeinsamen Sozialarbeit der Kirchen gehalten.