

Mein Bekenntnis zur musikalischen Romantik

Autor(en): **Flury, Richard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **14 (1953)**

Heft 10-11

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955986>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

celone» antwortete man ihm. «Mais ils jouent dans les cafés et les auditeurs jouent aux cartes pendant les représentations!» entgegnete er. Casals drang aber durch. Barcelonas Behörden ließen dann für die Volkssymphoniekonzerte des «Orchestra Pau Casals», für die man 50 Rappen Eintritt zahlte und die zu den herrlichsten Konzerten (mit internationalen Solisten!) zählen, die Kirchenglocken eine Stunde später läuten, als es Brauch war, denn der Konzertsaal befand sich gerade neben einer der größten Kirchen und die Konzerte fanden Sonntag Morgen um elf Uhr statt. So konnten die Leute erst zur Messe gehen, dann ins Symphoniekonzert und fanden doch noch Zeit, sich der Familie zu widmen. «Voyez, Monsieur Flury, voyez, mes chers enfants de l'Orchestre de Soleure, ce que l'amour pour la Musique et ce que l'enthousiasme peuvent!» So schloß er seinen denkwürdigen Vortrag, den die Gesellschaft in atemloser Stille angehört hatte.

Die unendliche Menschenliebe des Katalanen aber war es, die ihn zu dem machte, der er heute ist: einer der größten Künstler unserer Zeit. Es ist auch diese Menschenliebe, die ihm Kraft gab, auch uns Amateure zu einer solchen Leistung mitzureißen.

Mai 1953

—RS—

Mein Bekenntnis zur musikalischen Romantik

Von *Richard Flury*

Wir leben in bezug auf die Musik und die bildenden Künste in einem Zeitalter, wo alles das, was unsere zeitgenössische ältere Generation in ihrer Jugend als heiliges Gut, als ästhetisch und gesetzmäßig zu betrachten lernte, über den Haufen geworfen wird. Die beiden Weltkriege haben die Ideale der klassischen und romantischen Musik erschüttert. Da man erfahren hat, wie in allen Künsten die Ausdrucksmittel immer gewechselt haben, ähnlich den Wandlungen der Mode in bezug auf die Kleidung, wäre diese Erscheinung nicht befremdend. Heute aber handelt es sich nicht mehr nur um eine folgerichtige Entwicklung, nicht mehr nur um ein normales Fortschreiten, ein Wachsen und Entfalten der künstlerischen Mittel, sondern um einen Bruch in der Entwicklung, um ein mutwilliges auf-den-Kopf-stellen jeder natürlichen Empfindung, um einen Akt willkürlicher Verstandestätigkeit, welche die Naturgesetze verleugnet und vergewaltigt, die tief in der menschlichen Seele verankert sind.

Vorerst begeht man den großen Fehler, den Begriff «Entwicklung» mit Fortschritt im Sinne qualitativer Verbesserung zu verwechseln. Wenn wir die Zeitspanne von Händel bis Debussy durchlaufen, stellen wir eine Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel fest. Vom Grundsatz ausgehend, daß sich der Meister in der Beschränkung der Mittel offenbart, ist die Kunst Debussys trotz ihrem harmonischen Reichtum keineswegs größer als diejenige Händels. Die Entdeckungen neuer Kunstmittel im Ablauf der Jahrhunderte müssen als

etwas Natürliches und Selbstverständliches betrachtet werden. Die heutige Zeit sucht aber um jeden Preis nach etwas Neuem. Das künstlerisch Dauerhafte im Neuen liegt nicht in den zeitlich wechselnden Ausdrucksmitteln, sondern in der Entdeckung ewig geltender Wahrheit und Schönheit, gleichsam als Spiegelung idealer menschlicher Gedanken und Empfindungen. Die revolutionären Ideen bedeutender Meister wurden in der Kunst immer gerne von den weniger Begabten aufgegriffen und eifrig nachgeahmt, meist aber auch in blinder Nachäffung falsch verstanden und führten, statt vorwärts, rückwärts in eine Sackgasse. Aus Originalitätssucht wollen viele der heutigen Komponisten Revolutionäre sein. Es ließen sich aber bei wirklicher Begabung mit den bis zur Romantik gebräuchlichen Mitteln zur Genüge neue und originelle Werke komponieren. Originell heißt nicht auffallend, sondern ursprünglich. Originell ist das, was aus der Quelle des Innersten fließt, was aus der Seele, was aus echter Empfindung geboren wird und nicht das, was sich der Verstand aus Willkür und Berechnung ausdenkt, ohne auf die in der Psyche verankerten gesetzmäßigen Empfindungen zu horchen. Der neueren zeitgenössischen Kunst fehlt die Ehrfurcht vor der Natur. Diese Rücksichtslosigkeit tritt in der Musik ebenso kraß zutage wie in der Malerei.

Die Grundlage der Musik bleibt vor allem anderen die Melodie. Es ist nicht wahr, wenn behauptet wird, die Motive in der Natur mit all ihren Stimmungen hätten sich für die Maler, und die melodischen und harmonischen Möglichkeiten hätten sich für die Musiker erschöpft. Mozart und Schubert würden bei längerer Lebensdauer noch unzählige neue Melodien erfunden haben, die bis zum Jüngsten Tag auf ihre Entdeckung warten. Wenn man die in der Musik gebräuchliche Klaviatur der Töne bis zur Mehrstimmigkeit mit all ihren rhythmischen Möglichkeiten als Elemente einer Variationenreihe betrachtet und bedenkt, daß sich die Zahl dieser Elemente um soviel vermehrt, als sich alle Töne samt allen möglichen rhythmischen Varianten in einem Kunstwerk beliebig oft wiederholen können, ergibt sich daraus eine Variationenreihe, deren Zahl unser Geist gar nicht zu fassen vermag. Dabei muß einschränkend festgestellt werden, daß nur ein minimaler Bruchteil dieser kaleidoskopartig errechenbaren Variationen künstlerisch brauchbar wäre. Besonders aber muß man bedenken, daß die als Musik künstlerisch brauchbaren Varianten zwar an Zahl immer noch unabsehbar groß wären, daß sie aber *nur* durch den schöpferischen Geist und niemals auf mathematischem Wege entdeckt oder geschaffen werden können. So sehr auf der Seite des Geistigen und Seelischen das Wesen der Musik uns geheimnisvoll und unerklärlich erscheint, so eindeutig kann andererseits die Klangwelt in ihrer materiellen Darstellung vom physikalisch-akustischen Standpunkte aus definiert werden. Die Zahl, auf der die Pythagoreer ihr Weltbild aufbauten und die Schwingungen, die das ganze Universum erfüllen, spielen bei der Tonerzeugung und ihren Klangfarben eine entscheidende Rolle. Es wäre für den schöpferischen Musiker eine überflüssige und für den Mathematiker wahrscheinlich eine langwierige und komplizierte Rechenaufgabe, bei einem musikalischen Kunstwerk alle Schwingungszahlen-Verhältnisse der Töne, sowohl im momentan

erklingenden Querschnitt, als auch im horizontalen, zeitlichen Ablauf festzustellen. Vielleicht ergäben sich aus solchen Berechnungen in einer graphischen Darstellung geometrische Figuren und mathematische Zusammenhänge, die sich für die Logik des Verstandes ebenso fesselnd manifestierten, wie als Musik für die Seele. Die Priorität muß aber in der Kunst stets der Intuition zugesprochen werden. Die Verstandesarbeit funktioniert dabei nur sekundär als Kontrolleur oder Registrator der sichtbaren formalen Umrisse. Die Akustik mit ihrer Mathematik hat nur Bezug auf die technische, materielle Seite der Musik und bildet für den Komponisten gleichsam die Klaviatur. Die komplizierte Apparatur der Orgel oder irgend eines genial erfundenen Musikinstrumentes bildet gleichsam die Ergänzung zum Ohr und den Empfindungsnerve, welche die Schallwellen bis an die Schwelle unseres Bewußtseins leiten.

Erst dort, wo unserem Ich der Ton als solcher in Form einer mehr oder weniger angenehmen Empfindung bewußt wird, beginnt das Wunder und die Schönheit der musikalischen Klangwelt. Wie das geschieht, weiß niemand. Wir müssen es als Tatsache hinnehmen und anerkennen wie das Wunder unseres Lebens überhaupt. Ich glaube nicht, daß unsere Seele, unser Geist, die Werke der großen schöpferischen Künstler nur als das Produkt physikalischer und chemischer Kräfte aufgefaßt werden können. Ich glaube an ein höheres geistiges Wesen, eine göttliche, unkörperliche Seele, eine schöpferische, zweckbewußte Organisation, welche jedem Lebewesen innewohnt und erst das Wunder des Lebens, der Geburt, des Wachstums und der Fortpflanzung ermöglicht. Das Kunstwerk ist ein schöpferischer Akt und gestaltet sich aus dem Unbewußten, metaphysisch, instinktiv, so etwa, wie das kunstvolle Netz einer Spinne oder wie die Wabenzellen bei den Bienen. Der Verstand soll mit seiner Kritik hintennach hinken. Seine zersetzende Analyse wirkt zum Schaden eines Kunstwerkes. Nutzbringend und aufbauend kann er nur eingreifen, wenn er sich der Priorität des Gefühls stets unterordnet. Viel rascher als der nachrechnende Verstand, gleichsam genial und blitzartig erfaßt unser Ohr, d. h. unsere Psyche, die Schwingungszahlen-Verhältnisse der Töne, den Reichtum der Klänge in Form von verschiedenartigen Empfindungen, von Spannungen und Entspannungen, von Wohlklang und Mißklang. Nicht auf ein blindes, sondern auf ein wohlabgewogenes Kräftepiel dieser unendlichen Formen und Varianten, auf die Verteilung und Anordnung von Konsonanzen und Dissonanzen kommt es beim Kunstwerk an. Wir finden bei Stravinsky weit mehr und kompliziertere Dissonanzverhältnisse als bei Mozart. Es ist indessen für den Wert eines Kunstwerkes nicht die Anzahl der Konsonanzen oder Dissonanzen maßgebend, sondern das *Wie* ihrer Verwendung und Anordnung. Es gibt wundervolle Dissonanzen, die bis in die tiefsten und geheimsten Winkel unserer Seele dringen. Sie bedürfen nicht einmal immer einer Auflösung. Solche unbeantwortete Fragezeichen und geheimnisvolle, unergründliche Spannungen ruhen genug in unserer Seele, als daß sie ihr Abbild nicht auch in der Musik fänden. Es darf jedoch weder die Harmonie, noch die Disharmonie zum Selbstzweck werden. Eine

Folge von konsonierenden Dreiklängen wäre auf die Dauer so langweilig, unerträglich und deswegen auch unkünstlerisch, wie eine konstante Häufung von Dissonanzen. Die Aufgabe des Komponisten besteht darin, den Wechsel der musikalischen Spannungen und Entspannungen einer höheren Ordnung zu unterstellen; das heißt nichts anderes, als die Folge der Töne in bezug auf Melodik, Harmonie, Rhythmus und Dynamik der Kontrolle des Gefühles zu unterstellen, sie aufeinander zu beziehen und in einen organischen Zusammenhang zu bringen. Dabei mag vielleicht eine der Disziplinen, sei es die Melodie, die Harmonie oder der Rhythmus auf Kosten der beiden anderen vorübergehend oder dauernd dominieren, aber nicht derart, daß sie sich überhaupt nicht um die anderen bekümmert. Der Bruch in der Entwicklung der neueren Musik, ihr Auseinanderklaffen mit der Tradition besteht darin, daß bei ihr in einem zwei- und mehrstimmigen Satz in vertikaler Hinsicht die verschiedenen Stimmen ohne sinnvolle harmonische Beziehungen nebeneinander herlaufen, so wie die Individuen in einer Anarchie, die aufeinander keine Rücksicht nehmen. Auf dieser Basis läßt sich in rhythmischer Hinsicht bequem ein interessanter Kontrapunkt schreiben : harmonisch ist er aber unerträglich anzuhören. Die Preisgabe jeglicher harmonischer Fundamental-Beziehungen, wie sie die Atonalität propagiert, muß sich jedem natürlich und musikantisch empfindenden Menschen als unerträglich und charakterlos aufdrängen. Der Dur-Dreiklang ist in den Obertönen jedes einzelnen Tones naturhaft verankert. Wenn schon in der einstimmigen Melodie den Tönen im Nacheinandererklingen harmonische Funktionen eigen sind, die sich jedem, der Ohren hat zu hören, aufdrängen und die der Melodie erst ihren Sinn verleihen, in wie vermehrtem Maße muß es in der Mehrstimmigkeit der Fall sein ! Wenn man den harmonischen Stil der Atonalen mit dem vergleicht, was bei Brahms oder Bruckner als ästhetisch galt, muß man feststellen, daß sich dabei zwei *entgegengesetzte* Welten wie Feuer und Wasser als feindliche Elemente gegenüberstehen. Ich frage mich, ob die Menschen sich selbst gegenüber ehrlich seien, die einem extremen, modernen Werk ebenso zujubeln wie einem Quartett von Beethoven oder Schubert. Der Zusammenschluß von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Dynamik zu einer Einheit ist in einem musikalischen Kunstwerk, es mag sich um ein einfaches Volkslied oder um eine Symphonie handeln, absolut unerläßlich, man kann füglich behaupten, ebenso notwendig, wie beim Organismus eines Lebewesens. Infolgedessen muß die Komposition so folgerichtig, organisch gewachsen sein, wie eine Pflanze, so formvollendet wie eine schöne Blume. (Die symmetrischen Formen in der Natur spiegeln sich auch in der Musik.) Es wäre aber ein Irrtum, zu glauben, daß die Folge von Tönen in einer einstimmigen Melodie, oder die Folge von Harmonien und deren Rhythmen gleichsam auf theoretischem Wege entstehen. Einzig die Technik des Notenschreibens in bezug auf die Höhe und Dauer der Töne ist Sache des Verstandes. Alles andere bewirken intuitive Kräfte, die momentanen Eingebungen, von denen der Komponist gleichsam überfallen oder überrascht wird, ohne selber zu wissen, wie, warum und woher. Er ist nicht dafür verantwortlich und kann auch

nie voraus wissen, ob ihm die erwünschten Einfälle zufließen oder nicht. Fantasie und Begabung sind Gnadenakte, welche die Komponisten dem Herrgott verdanken und wofür nicht Eigendünkel und Stolz, sondern Demut und Dankbarkeit am Platze sind. Ueber das Gelingen darf sich der Künstler wohl freuen, rühmen aber darf er sich nur seines Fleißes.

Ich glaube, daß sich im Unterbewußtsein die Kräfte der Fantasie in fortwährender Bewegung befinden und daß infolgedessen die Aufgabe des produzierenden Künstlers darin besteht, diese innere Stimme möglichst beständig abzutasten, um nicht die glücklichsten Eingebungen zu verpassen. Aus dieser ständigen Bereitschaft, die dem Künstler überall, sogar auf der Straße anhaftet, resultiert seine sprichwörtliche Zerstreutheit. In Wahrheit bedeutet diese Zerstreutheit ein Sich-nach-innen-wenden, eine Konzentration auf die aus dem Unterbewußtsein ständig ans Licht drängenden eruptivartigen Kräfte. Einem Fabrik- oder Schulbetrieb mit regelmäßigem Stundenplan soll diese Beschäftigung keineswegs gleichkommen. Es ist heilsam, in zeitweiligen Pausen die innere Klangwelt ausreifen zu lassen. Höchst trügerisch ist es aber, sich beim Komponieren von scheinbaren momentanen Stimmungen allzusehr leiten zu lassen. Ueberraschenderweise stellen sich die guten Einfälle oft dann ein, wenn man sich zu Beginn gar nicht zum Komponieren aufgelegt fühlte. Unerwartet taucht das Ende eines vielleicht schon vor Monaten oder Jahren verlorenen Fadens wieder auf und spinnt sich mühelos weiter. Merkwürdig ist es, daß sich einem zuweilen heitere Motive aufdrängen, wenn man sich gerade in einer entgegengesetzten, gedrückten oder weltschmerzlichen Stimmung befindet. Oft entsteht an Stelle eines beabsichtigten Trauermarsches ein ausgelassenes Scherzo. Es scheint, als möchte unsere Seele gleichsam als Ersatz für düstere Stimmungen und Erlebnisse einen Ausgleich schaffen, als strebe sie nach Erlösung, nach einer Harmonie, nach einem idealen Zustand, den das diesseitige Leben nicht zu schenken vermag. Die Fesseln unseres Körpers werden der Seele oft unerträglich. Musik, besonders romantische Musik, wie etwa bei Schubert oder Brahms, ist der Ausdruck einer undefinierbaren Sehnsucht und Melancholie, deswegen undefinierbar, weil für die in Tönen ausgedrückten musikalischen Empfindungen in der Sprache keine äquivalenten Begriffe existieren. Wenn ich die Eigenschaften Sehnsucht und Melancholie auf Musik anwende, so ist das nur eine unbeholfene Andeutung für etwas Geheimnisvolles, welches unser Verstand niemals zu fassen oder in Begriffen auszusprechen vermag. Musik hat dem Verstand gar nichts zu bieten, der Psyche hingegen alles. Sie steht außerhalb der sprachlichen Begriffe und kann deswegen als Ausdruck des Gefühles von allen Menschen der Erde unmittelbar erfaßt werden. Musik benötigt keinen Kommentar und spricht unmittelbar von Mensch zu Mensch, von Seele zu Seele. Keine Worte vermögen so mächtig, eindringlich und ethisch zu wirken wie sie. Sie überbrückt alle Standesunterschiede, sie verbindet arm und reich, Gelehrte und Ungebildete. Sie spricht offen, undiplomatisch und unmißverständlich zu den Herzen der Menschen und wirkt wie keine andere Kunst völkerversöhnend. Sie ist eine wahrhaft göttliche Sprache.

In der sogenannten Programm-Musik bei Berlioz, Liszt oder Richard Strauß und auch in den Opern Wagners werden oft äußere Vorgänge musikalisch illustriert. Im Grunde kann aber die Musik nur die Gefühlsmomente, die psychischen Vorgänge widerspiegeln, die eine Handlung begleiten, nicht die Handlung selbst. Wäre das Programm nicht bekannt, würde bestimmt jeder Hörer auf etwas anderes raten. Niemand würde beispielsweise unterscheiden können, ob es sich bei Richard Strauß um «Till Eulenspiegels lustige Streiche» handelt oder um die «Lausbubengeschichten von Max und Moritz». Wo die Programm-Musik die eine Handlung begleitenden Geräusche gewissermaßen stilisiert, vermag sie musikalisch zu wirken, wo sie sich aber zur Imitation von Geräuschen oder zum nackten Geräusch erniedrigt, sei es durch scheußliche Klangdissonanzen oder bloßen rhythmischen Lärm aller möglichen Schlagzeuge, da überschreitet sie ihre Grenzen. Seit Debussy haben immer mehr exotische Einbrüche in die europäische Musik stattgefunden und immer mehr hat die europäische Musik ihre Schleusen der Primitivität und Barbarei geöffnet. Man denke an den Einfluß des Jazz in rhythmischer Hinsicht, oder an die Verwendung exotischer Klänge in der Harmonik. Alles das vermöchte zwar bei vernünftigem Maßhalten unsere Kunstmusik in positivem Sinne zu befruchten, wenn nicht dabei Rhythmus oder Dissonanz zum primitiven Selbstzweck herabsänken und alle schönen Errungenschaften von Jahrhunderten blindlings niedergerissen würden. Während wir in irgend einem Chorstück bei Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms oder Bruckner die Kunst des reinen Satzes bewundern, die darin besteht, daß jede Stimme im gegenseitigen Wechselspiel von Harmonie und Dissonanz bei aller Rücksichtnahme auf die anderen ihr individuelles Gesicht zu wahren weiß, finden wir bei den Zeitgenossen eine unbekümmerte Führung aller Stimmen, als gälte als Grundsatz die absolute Anarchie. Was dabei für Kunstwerke entstehen und was als Gesamteindruck für unser Ohr herauskommt, läßt sich leicht denken. Das Verbot der Oktaven- und Quintenparallelen in einem reinen vierstimmigen Satz oder der Quartparallelen im doppelten Kontrapunkt ist ja nicht der Regel zuliebe entstanden, sondern es hat sich in der Praxis von Jahrhunderten herauskristallisiert, wie etwa die Perspektive in der Malerei. Die Dur-Terz und der Dur-Dreiklang ruhen latent in der Obertonreihe jedes Tones und haben sich durch ihre naturhafte Kraft in der Polyphonie des Mittelalters immer mehr Geltung verschafft und schließlich auch auf psycho-physischer Grundlage die Gesetze unserer Harmonielehre bestimmt.

Die Zeitgenossen greifen heute wieder zum Primitiven zurück und machen gleichsam die Regellosigkeit zur Regel. Die sonst verpönten Quinten und Oktavenparallelen erscheinen in Hülle und Fülle, und im Kampf gegen den verachteten Dreiklang vermeiden die Atonalen wohlklingende, sogenannte süßliche Terzen- und Sexten-Gänge und versuchen sich lieber in konsequenten Parallelführungen unaufgelöster Dissonanzen, von Sekunden, Septimen und Nonen und glauben, dem Neuen oder der Originalität zuliebe etwas Besseres und Größeres geleistet zu haben, als die veralteten Meister.

Die Namenreihe zeitgenössischer Kunstexperimente lautet Atonalität, Expressionismus, Zwölfton-Musik, Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Exotik und endet mit dem schönen Wort Barbarismus. Alle diese Ismen hängen einem nachgerade zum Halse heraus und sind bezeichnend für das Chaos und die Krise unserer europäischen Kunst.

Man hat von Richard Strauß und sogar von Stravinsky und Hindemith gehört, daß sie sich in reiferen Jahren wieder der klassischen Kunst Mozarts genähert haben, und nach waghalsigen Experimenten der Einfachheit beflissen. Ich würde auch allen angehenden Komponisten raten, sich die großen klassischen Meister zum Vorbild zunehmen, statt sie mit neuesten und modernsten Ausdrucksmitteln übertreffen zu wollen. Sich jemanden zum Vorbild nehmen heißt nicht, ihn kopieren. Man lernt die Regeln klassischer Kunst nicht, um ihr Sklave zu werden, sondern um sich durch ihre Beherrschung die eigene Freiheit und Unabhängigkeit um so eher zu sichern.

Man darf es der Natur bei ihrem unerschöpflichen Reichtum getrost vertrauen, daß sie die Menschen verschieden ausstattet und daß sich mit der Reife die individuellen Züge bei jedem echten Künstler automatisch durchsetzen. Warum soll man sich in der Kunst vor dem Epigonentum scheuen, wenn man doch nicht zum Revolutionär geboren ist? Wenn hundert Maler den gleichen Gegenstand darstellen, kommen dank der mitschwingenden Seele hundert verschiedenartige Bilder zustande. Das gleiche Landschaftsbild erlebt unsere Seele täglich und stündlich in einem unerschöpflichen Stimmungswechsel. Gottlob gibt es noch genug Maler, die es nicht nötig haben, vom Gegenständlichen in der von Gott so herrlich erschaffenen Natur abzuweichen. Auch in der Musik werden die wirklich berufenen Komponisten wieder zur tonalen Melodie, zum tonalen Dreiklang als dem Ausgangspunkt aller harmonischen Bewegungen zurückgreifen müssen, stehen doch alle zwölf in unserer Musik gebräuchlichen Halbtöne sowohl akustisch-mathematisch für den Verstand als auch psychisch-empfindungsmäßig für unsere Seele in verwandtschaftlichen Beziehungen. Aus diesem «circulus vitiosus» kann man schlechthin nicht hinaustreten, ohne zum bloßen Geräusch seine Zuflucht zu nehmen. Es wurden auch mit $\frac{1}{4}$ -Tonstufen Versuche gemacht und die Musik tönte etwa so wie ein verstimmtes Klavier. Nach meinen Erfahrungen als Violinlehrer ist praktisch der größte Prozentsatz der Menschen nicht einmal zur reinen Einstellung der Halbtöne befähigt.

Der Intellektualismus kann in keiner Kunst so großen Schaden anrichten, wie in der Musik, welche gefühlsbetonter ist als ihre Schwesterkünste. Deswegen bekenne ich mich eindeutig zur Romantik. Unter musikalischer Romantik verstehe ich die vorwiegende Betonung des Gefühlsmäßigen. Musik ist keine Verstandessache und an sich eine romantische Kunst. Ich erstrebe nicht eine Wiederholung der spezifischen Romantik im engeren, historischen Sinne, wie sie Schubert, Weber, Schumann und Mendelssohn vertreten. Mein Stil wurzelt in der Klangwelt von Bruckner und Richard Strauß, doch strebe ich selbstverständlich nach eigenen und neuen Gedanken. Mein Ziel besteht in der Vervollkommnung der Form, wie sie die Kassiker vorbild-

lich erreicht haben. Trotz aller Routine wird für mich das Komponieren immer schwieriger. Mit der wachsenden Selbstkritik kommt es mir vor, als müßte ich einen Tunnel durch einen Berg bohren, dessen Gestein immer härter und undurchdringlicher wird. Während man bei Mozart keine Note ändern könnte, ohne dem Kunstwerk zu schaden, ist bei den meisten extremen zeitgenössischen Musikwerken eher das Gegenteil der Fall. Bei einem internationalen Musikfest wurde die Symphonie eines Zeitgenossen zwei Stunden lang mit einer B- statt einer A-Klarinette geprobt und man entdeckte den Irrtum erst beim konsonierenden Schlußakkord.

Zum Abschluß meiner Ausführungen möchte ich auf gewisse Zusammenhänge von Kunst, Religion und Ethik hinweisen. Die Wissenschaft und sogenannte Aufklärung haben sich nicht damit begnügt, die Mythologie der heidnisch-religiösen Weltanschauungen zu durchleuchten und zu entzaubern. Die Aufklärung und der zunehmende Materialismus sind auch gegen den Schöpfer des Universums Sturm gelaufen. Demgegenüber muß man aber feststellen, daß die allergrößten Meister (ich nenne nur Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Bruckner und Verdi), gottesgläubig waren. Sie glaubten an die geheimnisvollen Seelenkräfte, welche sie an sich selbst erlebten. Der Verstand entzaubert alles Geheimnisvolle, Gläubige, Aufbauende und Schöne unserer Gefühlswelt. Er analysiert und zersetzt auch die Liebe. Ueber die Gefühle kann sich nur der Rohe und Empfindungslose belustigen. Daraus resultiert die Vorliebe gewisser zeitgenössischer Verstandes-Komponisten für Persiflage. Wer von der Seele predigt, predigt von Gott. Das Kunstwerk verkündet den Ruhm der Schöpfung. Die zersetzende Kritik als Ergebnis bloßer Vernunft ist eine falsche Rechnung gegenüber der Seele. Jeder begabte Künstler, dessen Verstand Gott leugnet, beweist, ohne es zu wissen und zu wollen, in seiner Kunst das Gegenteil. Seine schöpferischen Kräfte sind der Materie übergeordnet. Nicht ungestraft und ungerächt bleibt ihr Wirken *gegen* die Natur. Die Seele strebt nach Harmonie, Schönheit und ethischer Vollendung. Das Ethische und Schöne sind unzertrennlich und bilden eine Einheit. Die Seele kann nicht gleichzeitig der Schönheit dienen und das Schlechte tun. Jede Disharmonie der Seele spiegelt sich in der Kunst und rächt sich am Kunstwerk. Daraus ergibt sich für den Künstler eine sittliche Forderung, die aber um so schwerer zu erfüllen ist, als das Triebhafte, die Vitalität des Temperamentes bei ihm gerne überwuchern. Das, was uns die Künstler übermitteln, wird durch die Sinnenwelt auf uns übertragen. Die Musik wendet sich stark an unseren Klangsinn. Es ist nicht so, daß die Künste mit der Sinnlichkeit nichts zu tun haben. Das sinnliche Moment soll aber in den Künsten sublimiert sein, gewissermaßen ins Uebersinnliche gehoben werden, und nicht brutaler Ausdruck des Erotischen sein wie beispielsweise im Jazz. Der Wert der Kunst entspricht einigermaßen der Gefühls- und Gedankenwelt ihres Schöpfers. Ein Choral von Bach oder ein Credo von Bruckner stehen auf einer höheren geistigen Ebene, als ein Tanzstück oder Operettenschlager. Beide aber, sei es ein Walzer von Johann Strauß oder ein Symphoniesatz von Beethoven, setzen tiefe Empfindung, geistige Größe und

schöpferische Genialität voraus. Früher stand die Kunst fast ausschließlich im Dienste des Religiösen und war eine universelle Angelegenheit der Gemeinschaft. Ihre Aufgabe bestand in der Verherrlichung Gottes und seiner Werke. Dadurch erhielt die musikalische Kunst einen richtunggebenden Kompaß, einen Halt und eine Einheit, die sie vor ihrer Zersplitterung in alle Himmelsrichtungen bewahrte. Das verhinderte die Komponisten keineswegs daran, in ihren Werken ein eigenes, individuelles Gesicht zu wahren. Die Emanzipation von der Kirche, die Verweltlichung der Musik führte zu einer allmählichen Stärkung der Individualität, zu einem Subjektivismus, der in der Klassik und Romantik zu überzeugender Blüte gelangte. Wo sich aber in der Gegenwart die Freiheit des Künstlers nicht mehr mit der Selbstdisziplin paarte, wo sich die Ehrfurcht vor der Schöpfung in bedingungslose Freiheit, Anarchie, Häßlichkeit und Unnatur verwandelte, kapitulierte die Kunst vor der Barbarei.

Das Alpha und Omega ewiger Wahrheit und Schönheit in der Kunst gilt nicht nur für die einzelnen Künstler, sondern auch für alle Menschen und ruht als unumstößliches Gesetz im ganzen Universum.