

Geist und Seele in der Musik

Autor(en): **Hess, Willy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 12

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162177>

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.

Geist und Seele in der Musik

Die Rolle des Aussermusikalischen im Innermusikalischen

WILLY HESS

*Aus dem Streit der Gegensätze
entsteht die Harmonie.*

Heraklit

Durch Jahrtausende hindurch verharrte die Musik, verglichen mit der Entwicklung anderer Künste, im Kinderzustande. So erreichten im alten Hellas Baukunst, plastisches Bilden und das Drama eigentliche Höhepunkte; die Musik dieser selben Hellenen blieb auf einfachste Anfänge beschränkt, die für uns Heutige wohl ein historisches, aber schwerlich ein künstlerisches Interesse haben können. Oder, denken wir an die Baukunst der Araber, an die im 14. Jahrhundert vollendete Königsburg Alhambra in Granada, dieses Kleinod der Architektur und der künstlerischen Wandgestaltung, das noch heute jeden kunstsinnigen Besucher entzückt, während uns die arabische Musik jener Zeit kaum etwas zu sagen vermag. Und so war und blieb es mit der Musik der übrigen aussereuropäischen Völker. Sie blieb wie in Banden gefangen. Irgend ein Faktor fehlte, der allein jene Entwicklung auszulösen vermochte, der zu den Höhen der Kunst eines Bach, Beethoven, Bruckner führte. Welches aber war dieser entscheidende Faktor?

Lassen wir zunächst tonpsychologische Betrachtungen beiseite und betrachten wir die Musik der aussereuropäischen Völker, soweit sie noch nicht durch die abendländische Musik beeinflusst erscheint. Was ist ihr durchgehendes Merkmal? *Sie ist einstimmig*, wenigstens in dem Sinne, dass sie keine wirkliche lineare Mehrstimmigkeit kennt. Auch die europäische Musik verharrte durch Generationen in einer schlichten Einstimmigkeit, bis zum Beginn des 8. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung ein Neues, ein bis anhin völlig Unbekanntes gleich einem Blitz aufzündete: das Quintenorganum, die ersten Ansätze einer wirklichen Mehrstimmigkeit, die sich nun unaufhaltsam entwickelte. Noch mehr: das Miteinander mehrerer melodischer Linien bedeutete eo ipso auch das Nacheinander von Akkorden, und damit wurde ein Wettstreit zweier einander diametral entgegengesetzter Prinzipien in die Musik getragen, die sich im Grundsätzlichen ausschliessen und einander doch gegenseitig bedingen. Wie nun in gewaltigen, Ebbe und Flut vergleichbaren Pendelschlägen in der weiteren Entwicklung der Musik bald das eine, bald das andere Prinzip vorherrscht und damit den Stil der betreffenden Epoche prägen hilft, das muss Gegenstand einer besonderen Studie sein, die wir uns für später vorbehalten. Hier geht es uns um die Frage nach dem *Wesen* dieser beiden gegensätzlichen Prinzipien, nach der Art und Weise, wie sie sich gegenseitig bedingen und bekämpfen.

Dass erst die Mehrstimmigkeit, das Miteinander melodischer Linienzüge zur eigentlichen Entdeckung der Welt des Harmonischen führte und nicht etwa umgekehrt, ist klar. Melodie und Rhythmus sind ja die ursprünglichen Faktoren einer schlichten seelischen Selbstäusserung des Menschen durch den Gesang. Und die Entwicklung der Kunst geht stets empirisch vor sich: zuerst *erleben* wir das Besondere und die Schönheit eines intuitiv gefundenen Neuen; als Folge dieses Erlebnisses erst beginnt das Forschen und schliesslich das Erkennen der hier waltenden Gesetzmässigkeiten. Erst im Zuge eines mehrstimmigen Musizierens konnte der Zusammenklang, das Reich des Harmonischen den Menschen sich erschliessen, zunächst rein empfindend erfasst. Je mehr es nun gelang, das Gesetzmässige dieses Neuen zu erkennen, desto mehr konnte sich neben dem linear-polyphonen Musikstil sein Gegensatz herauskristallisieren: das harmonisch-homophone Musizieren.

Hans Pfitzner hat einmal erklärt, Musik im Sinne einer souveränen, eigenständigen Kunst beginne genau mit dem Aufkommen des harmonischen Elementes. Die heutige Generation, die das Harmonische weitgehend ausschaltet zu Gunsten einer fast absoluten Linearität (darüber unten mehr), ist geneigt, diesen Ausspruch als krasse Übertreibung, wenn nicht gar als rundweg falsch zu erklären. Und doch: was hat es denn mit diesem Harmonischen für eine Bewandnis?

Wir hören ein Kind durchdringend rufen oder gar schreien. Was verrät uns nun in seiner Stimme, ob es sich um eine Äusserung von Freude oder von Schmerz, ja Verzweiflung handelt? Die Lautstärke entspricht lediglich der *Intensität* der seelischen Selbstäusserung, die *Art* der letzteren dagegen drückt sich in der *Klangfarbe* aus. Wir erinnern in diesem Zusammenhang an die Klangfarben der Instrumente, die Süsse der Mittellage der Oboe, die sprichwörtliche Melancholie des Englischhornes, an den königlichen Glanz der Trompeten und Posaunen, kurz: Die *Farbe* des Klanges ist unmittelbarer seelischer Ausdruck und mithin das Innermusikalischste, das es geben kann. Und wenn wir uns nun überlegen, dass die Empfindung der Klangfarbe das Resultat der Auswahl der verschiedenen Obertöne und deren Stärke darstellt (nebenbei gesagt: ein unerklärbares Wunder, diese Umwandlung des Komplexes der Obertöne in die Empfindung der Klangfarbe), so dämmert uns auf, welche Bedeutung dem Element des Harmonischen in der Musik zukommt: Auch ein Akkord ist ja ein Miteinander mehrerer Töne, aber im Gegensatz zum Komplex der Obertöne nicht mehr Farbe schlechthin, sondern ein deutlich wahrgenommener Zusammenklang mehrerer selbständiger Töne, die alle ihre Strebungen, Verwandtschaften und harmonischen Funktionen besitzen. Das Reich des Harmonischen sublimiert das unmittelbar Seelische der Klangfarbe in die Geistigkeit künstlerischen Bildens und Gestaltens. Das Geistige, tief eindringend in das Seelische der Klangwelt, durchlichtet dieses letztere und erhebt es zu einer Brücke in das Reich des Übersinnlichen.

Die Gesetzmässigkeiten, die sich dem forschenden Menschengenosse im Reiche des Harmonischen offenbaren, rühren an letzte Welträtsel. *Hans Kayser* weist nach, dass beispielsweise die Schwingungsverhältnisse der konsonanten Intervalle sich im ganzen Kosmos, dem belebten wie dem unbelebten, finden, im Bau der Kristalle, in den Blattadern der Pflanzen bis zu den Planetenbahnen¹. Das Innermusikalische des Harmonischen erst ermöglicht das Auftürmen grosser Formen, und in der Geistigkeit harmonischer und formaler Beziehungen und Gesetze atmet die Geistigkeit des Alls. Nicht umsonst hat *Schopenhauer* in «Die Welt als Wille und Vorstellung» ausgesagt, der Künstler offenbare das innerste Wesen der Welt und künde höchste Weisheit in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe. Denn das Tiefste im künstlerischen Schaffensprozess ist die Intuition, ist ein Schaffen im Banne jener höheren Gesetzmässigkeiten, die unbewusst im begnadeten Meister schwingen, ihn zum Medium machend einer höheren Weisheit als unser kleines irdisches Denken und Erkennen. Nicht umsonst hat *Nietzsche* das schöne Wort gebraucht vom kleinen Verstande des Denkens und der grossen Vernunft der Seele. Gewiss ist auch im künstlerischen Schaffen viel Bewusstes, viel Überlegung, aber dieses wissende Gestalten kann nur dann Echtes zeugen, wenn es eingebettet bleibt in das Wunder der Intuition.

Wir bezeichneten vorhin das Reich des Harmonischen als das Innermusikalische. Also muss es in der Musik wohl auch einen aussermusikalischen Faktor geben. Viele denken dabei an den Rhythmus, der ja tatsächlich keineswegs nur der Musik eigen ist, sondern sich auch visuell (bewegte Bilder, rhythmisch schwingende Gegenstände) und durch den Tastsinn mitteilen kann. Akustisch charakterisiert sind nur Höhe, Farbe und Stärke eines Klanges, durch Zahl, Form und Weite der ihn erzeugenden Schwingungen; seine *Zeitdauer* hat mit der Art der Schwingung nichts zu tun. In diesem Sinne ist der Rhythmus weder inner- noch aussermusikalisch. Er ist ein Eigenes, ist unabhängig von einer bestimmten Sinnesempfindung und jeder Bewegungskunst (Musik, Tanz, gebundene Dichtung) gleichermaßen zugehörig. Unter dem Aussermusikalischen verstehen wir ein auf die Klangwelt übertragenes Element einer anderen Kunst. Klangfarbe und das Reich des Harmonischen können wir einzig *hörend* erfassen, hier ist beim besten Willen keine Übertragung in eine andere Sinnesempfindung, auch keine symbolhafte Darstellung ins Sichtbare (graphische Aufzeichnung) möglich: ein Tauber kann weder Klangfarben noch Akkorde erfassen. Wir dürfen diese beiden Faktoren daher mit gutem Recht als «innermusikalisch» bezeichnen. Die *Melodie* nun schlägt eine Brücke zum Aussermusikalischen, indem wir sie nicht nur tönend-ausdruckshaft aufnehmen, sondern ihr melodisches Auf und Ab zeichnerisch-graphisch ins Sichtbare übertragen können. Der von *Ernst Kurth* geprägte Ausdruck «kinetische Energie» erfasst durchaus dieses Zeichnerische, diesen visuellen Verlauf der Melodie-

linie, wobei Kurth die einzelnen Töne nicht als das Eigentliche, sondern lediglich als Punkte, als Stationen auf dieser Linie betrachtet wissen will. Ist nun dieses wirklich das wesentliche einer Melodie? Man kann sagen: ja und nein. Es kommt auf die Umstände an. Zeichnen wir die Melodie beispielsweise eines Liedes oder Impromptus von Schubert in dieser Weise graphisch auf, so fühlen wir es mit grösster Bestimmtheit, dass wir dabei das Eigentliche dieser Melodie, nämlich ihren subjektiv-seelischen Ausdruck, gar nicht erfasst haben; ihr rein zeichnerischer Verlauf berührt uns kaum. Umgekehrt empfinden wir diesen letzteren in einem ausgeprägt linearen Werke, zum Beispiel in der ersten der dreistimmigen Inventionen Bachs, als sehr wesenhaft; wir haben mit seiner Sichtbarmachung ein ausgeprägtes Charakteristikum dieser Melodie erfasst, ja, dieses Charakteristische wird eigentlich erst durch das gleichzeitige Erklingen einer dieser Linie gegensätzlichen Melodie voll beleuchtet. Natürlich hat daneben auch die Invention Bachs ihren Ausdruck; ohne einen solchen wäre sie keine Musik. Aber sie wirkt grundsätzlich anders, objektiver, es herrscht hier nicht jene subjektiv-seelische Welt wie bei Schubert. So erkennen wir zwei Reiche: *den subjektiv-seelischen und den objektiv-geistigen Musikausdruck, verkörpert im harmonisch-homophonen und im linear-polyphonen Tonsatz*. Dass dabei jedes dieser Extreme nur vorherrschen, aber nicht allein herrschen kann, ist einleuchtend, denn das Miteinander von Linien zeugt automatisch auch eine Folge von Akkorden und umgekehrt. Sehr schön hat das *Hindemith* in seiner Unterweisung im Tonsatz formuliert: «Im kontrapunktischen Satz geht der Tonsetzer von Bewegungsvorstellungen aus; die Zusammenklänge treten als das (allerdings wohlberechnete) Ergebnis des Linienspiels, als seine *Bindung* auf. Umgekehrt steht die Klangvorstellung am Beginn der akkordischen Satzweise; durch *Auflösung* in bewegte Stimmen wird die ruhende Akkordmenge zum Leben erweckt. Der Tonsetzer kann dem einen Element den Vorzug geben und das andere in den Hintergrund drängen; ausschalten kann er es nicht.»

Dieser Widerstreit zweier diametral entgegengesetzter Prinzipien ist es, der die Musik aus ihrem Kindheitsstadium erlöste und zu einer den anderen Künsten ebenbürtigen, vollen, souveränen Grösse aufblühen liess. «Aus dem Streit der Gegensätze entsteht die Harmonie.» Das gilt für alle Elemente der Musik und der Formbildung, und es gilt für alle Künste überhaupt. In Malerei und Plastik schafft der Gegensatz des Naturalistischen als dem objektiv Gegebenem und der subjektiven Gestaltung durch den Künstler diese lebenszeugende Spannung, schafft ein Kunstwerk und nicht entweder eine blosser Photographie (nur das Objektive) oder ein Phantasieprodukt ungeistiger Willkür (nur das Subjektive). Das Problematische der sogenannten abstrakten Malerei liegt neben anderen, hier nicht zu erörternden Gründen vorzugsweise darin, dass dieser Gegensatz durch das Aufgeben des Gegen-

ständig-Naturalistischen, also des objektiven Faktors fehlt, wenn nicht, wie in der von dem in Spanien lebenden Schweizer *Hans Hinterreiter* begründeten Zukunftskunst des *Farbwandelspiels* das Zeichnerische sich bis zur Gesetzlichkeit einer ästhetischen Geometrie, eines eigentlichen Kontrapunktes des Sichtbaren verklärt und verdichtet und diesem nun neu gewonnenen Objektiv-Geistigen das Seelisch-Subjektive einer vom Naturalistischen befreiten Farbgebung gegenübersteht².

Bis hierher können wir zusammenfassend sagen: Der Einbruch des Aussermusikalischen ins Innermusikalische, des Geistigen ins Seelische hat die Tonkunst aus einer schlichten seelischen Selbstäußerung des Menschen in metaphysische Tiefen vorstossen lassen, ja, die Kunst zu einer Brücke in das Reich des Übersinnlichen erklärt. In ganz eigenartiger Analogie hierzu erklärt *Ludwig Klages* das Sicherheben des Geschöpfes vom Tier zum Menschen als den Einbruch des Geistigen in die Einheit von Leib und Seele³. Das Seelische kennt ja auch das Tier, und dass Hunde an gebrochenem Herzen sterben können, wenn sie ihren Herrn und Meister verlieren, ist bekannt. Aber das Seelenleben des Tieres ist ohne Bewusstsein seiner selbst. Erst das Hinzutreten des Geistes zur Zweiheit von Leib und Seele schafft das *Ich*, schafft den denkenden und seiner selbst bewusst werdenden *Menschen*. Wenn freilich Klages den Geist als «ausserkosmisch» bezeichnet, so möchten wir dazu ein Fragezeichen setzen. Wo endet der Kosmos, wo beginnt die Welt des Ausserkosmischen? Jedenfalls aber erkennen wir willig mit Klages den Geist als etwas Gegensätzliches zur Einheit von Leib und Seele, so, wie das Aussermusikalische als ein Gegensätzliches zum Innermusikalischen in der Tonkunst hinzutritt: «Der Leib ist die Erscheinung der Seele, die Seele der Sinn des lebendigen Leibes» (Klages). Und ganz analog kann man sagen: Die Musik ist klingende Äußerung der Seele, der seelische Ausdruck der Sinn der lebendigen Musik.

Klages bezeichnet nun aber den Geist auch als *Widersacher* der Seele, der, wenn er sich allmächtig über unser Fühlen und Empfinden erhebt, den Menschen und mit ihm die ganze Erde zu zerstören sich anschickt. Wie haben wir das zu verstehen? *Rudolf Steiner* gebrauchte einmal das schöne Bild vom Wassertropfen als einem Teil des Weltmeeres: ganz analog sei der menschliche Geist ein Teil des Göttlichen⁴. Aber, der Mensch ist dennoch nicht selber Gott, hat nicht den allumfassenden erkennenden Blick für das Ganze der Schöpfung. Erhebt sich nun der Geist über unser Empfinden, über die grosse Vernunft der Seele, so verstrickt er sich in Irrtümer, weil wir die Führung durch über uns stehende Wesenheiten verlieren, die uns, uns selber unbewusst, richtig und weise führen, solange wir uns ihnen als fühlende und empfindende Geschöpfe hingeben. Dass ein solchermassen von der höheren Vernunft der Seele ungeleitetes, willkürliches Handeln uns bis zur grausigen Vision des allgemeinen Atomtodes hat treiben können (auch die brutale

Vergewaltigung der Natur, die Luft- und Gewässerverschmutzung reden da eine deutliche Sprache!), ist wahrlich Beweis genug für Klages' These! Und in eigenartiger und tief bedeutsamer Analogie gilt in der Musik dasselbe:

Das Aussermusikalische zerstört von dem Moment an die Musik in ihrer Ganzheit, wo es sich nicht mehr im Kleide des Innermusikalischen zeigt, sondern von diesem losgelöst in Erscheinung tritt. Was verstehen wir darunter, realiter ausgedrückt? Betrachten wir das polyphone Wunderwerk einer Fuge Bachs oder der Werke des Acappella-Zeitalters! Da finden wir alle jene in bewusstem Gestalten geschaffenen Operationen des Linearen: Vergrößerung, Verkleinerung, Spiegelung, Krebsgang etc., aber alle eingebettet in das Innermusikalische eines in Schönheit gestalteten Zusammenklanges und einer Bezugnahme auf die Tonverwandtschaften. Die heutige atonale Linearität aber setzt sich über diese letzteren Faktoren hinweg, ihr bedeutet das Zeichnerisch-Lineare schlechtweg alles, ja, *Schönberg* hat diese Zerstörung des Harmonischen und seiner Gesetzlichkeiten sogar zum bindenden Prinzip gemacht dadurch, dass sein Thema sämtliche 12 Töne der temperierten Halbtonleiter ohne Wiederholung eines Tones abzuspielen hat, um auf diese Weise jegliche Tonverwandtschaften und tonalen Beziehungen radikal auszuschalten. Mit vollstem Recht stellte der kluge *Willy Burkhard* (Schweiz. Musikzeitung, März 1954) die Frage, ob es sich hier überhaupt noch um *musikalische* Gesetzmässigkeiten handeln könne, indem es jedem gebildeten Laien möglich sei, anhand eines Lehrbuches bis in die entlegensten Geheimnisse der Zwölftonmusik vorzudringen, *unter gänzlichem Ausschalten jeglicher musikalischer Vorstellung*. Hier herrscht wirklich absolut das Aussermusikalische, das Zeichnerische der Linie allein, während das Reich der *klingenden Kunst*, das Innermusikalische zertrümmert erscheint. Ja, man kann geradezu von einer Abstraktion vom Klanglichen sprechen, was Schönberg indirekt selber zugegeben hat durch sein Eingeständnis, das Gesetzmässige seiner Konstruktion könne man nur noch in der Partitur lesend verfolgen, nicht mehr aber hörend. Die *Seele* jedoch kann sich einzig im Kleide des Sinnlichen, des Nichtabstrakten mitteilen, und eine von der Schönheit des Klanglichen abstrahierende Tönekonstruktion ist daher in Tat und Wahrheit *entseelt*. Sie ist gleichzeitig aber auch ihres metaphysischen Gehaltes beraubt, denn das Zertrümmern des Innermusikalischen verunmöglicht ein intuitives Schaffen; der Komponist kann nicht mehr Medium von über ihm stehenden Gesetzlichkeiten sein, sondern bastelt eine klingende Formkonstruktion nach eigenem Willen und Gutdünken zusammen: die kleine Vernunft des Denkens hat sich anstelle der grossen Vernunft der Seele gesetzt. Typisch, dass heute als Bewertung eines Kunstwerkes der Götze einer «korrekten Konstruktion» tritt, nicht mehr der «göttliche Funke». Ein organisches Gebilde und eine Konstruktion sind aber zwei sehr verschiedene und zu trennende Dinge.

Typisch der oft brutale, motorische Rhythmus der Atonalen! Weil das wunderbarste und innermusikalischste Element der Formbildung, die Kraft der Tonalität, aufgehoben erscheint, so müssen andere Faktoren übersteigert werden, um in die Lücke zu springen. Und da der Zusammenklang als solcher ja gleichwohl vorhanden ist, wenn auch chaotisch, so dringt das Emotionelle in gespenstiger Fratze doch wieder in diese Art Musik ein, als Ausdruck des Satanischen, ja Dämonischen. Der Geist als Widersacher der Seele ist zum Ungeist geworden; das Kunstwerk ist nicht mehr der «Glockenguss des Geistigen ins Irdische» (Manfred Kyber), sondern Ausdruck des Irrsinns.

Eine solche Musik kann den Menschen nur *aufgezwungen* werden, und es ist typisch, dass sie trotz einer nun mehr als ein halbes Jahrhundert andauernden intensivsten Propaganda noch immer praktisch ohne Publikum ist. «Die Tonalität ist eine Kraft wie die Anziehungskraft der Erde. Auf dem Gebiete der Tonverwandtschaften gibt es keine Stilfragen und keinen Fortschritt, so wenig wie es im Einmaleins und in den einfachsten Gesetzen der Mechanik einen Fortschritt geben kann» (Hindemith). Und dass die aharmonische, entseelte Musik die Grundlagen der Tonkunst gleichermassen zertrümmert wie Dada den Sinn der Sprache, das *fühlt* jeder unverbildete Hörer mit zwingender Stärke. Nicht umsonst wendet sich der Grossteil der Menschen in einem bis anhin noch nie erreichten Ausmasse der Musik vergangener Epochen zu, wenn er in der Tonkunst beseelte und durchgeistigte Schönheit sucht. Die atonale Musik ist einzig insofern «zeitgemäss», Ausdruck unserer Zeit, als diese Zeit entseelt und vertechnisiert ist. Und gerade weil unsere Seele in einer solchen Zeit hungert und in den willkürlich zusammengewastelten Tönekonstruktionen der Gegenwart umsonst Schönheit sucht, flüchtet sie sich in die Musik der Vergangenheit. Daran ändert alles Geflunker einer intellektuell vertrottelten und avantgardistisch gelenkten Presse nichts⁵.

Jedes Extrem ruft automatisch seinem Gegenteil. Die blutleere Abstraktion der Atonalen findet ihr Gegenstück in der Sinnlichkeit ohne Vergeistigung⁶. Wie ist ein Entgeistigen der Musik zu verstehen? Es ist dies gleichbedeutend mit einem Vergröbern, einem Versinnlichen aller Faktoren des Ausdruckhaften. Das Aussermusikalische des Linearen fehlt ganz oder erscheint verzerrt und ungeschlachtet. Die Melodie wird durch Plattheiten, Übertreibungen bestimmter Wendungen und schockierende Verzerrungen zum Schlager; die Nuance, dieses subtile Merkmal echter Kunst, wird zum Plakat vergröbert, während das Harmonische als Träger des Seelischen den seelischen Ausdruck zur blossen Sinnlichkeit vermaterialisiert und in Verbindung mit einem aufreizenden Rhythmus dazu beiträgt, eine solche Musik leicht «eingänglich» zu machen gerade dadurch, dass sie an das Sinnliche im unguuten Verstande appelliert: sie schmeichelt den Sinnen, ohne dieses Sinnliche in der Art wirklicher edler Kunst durch das Geistige zu durch-

lichten, ja, zu adeln. Sie wirkt niederziehend, ist unedel gleich jenen Menschen, die den Eros nicht in der Schönheit einer wirklichen durchseelten *Liebe* kennen, sondern nur in der tierischen Form einer nackten Sexualität. Bleiben wir gerade beim Vergleich der entgeistigten Musik mit dem Menschen! Das Geschöpf ist durch das Hinzutreten des Geistes erst vom Tiere zum Menschen erhoben worden, und im Werden des Menschenkindes erleben wir diese Entwicklung nochmals im Kleinen, indem die Frucht im Mutterleibe zunächst die Tierstadien durchmacht, bis dann die Geburt in Gestalt eines Menschenkindes erfolgt, dem aber das Geistige, das *Ich* zunächst noch fehlt, daher seine rührende Unschuld, sein tierhaftes Jenseits von Gut und Böse. Erst nach und nach erwacht dann das Geistige im heranwachsenden Menschen. Der Erwachsene kann nicht mehr zur Stufe des Kindes zurück, er kann wohl im lächerlichen Sinne kindisch, nicht aber in jenem tieferen Sinne wirklich kindlich sein. Und wenn man oft von einem grossen schöpferischen Meister (Bruckner!) behauptet, er sei immer ein Kind geblieben und habe sich nicht zurechtfinden können in der Niedertracht des sogenannten praktischen Lebens, so heisst das niemals, der Betreffende sei arm an Geist gewesen, sondern, sein Geist hat sich voll und ganz im Seelischen verströmt, welches so wach und ursprünglich geblieben ist wie im Kinde. Wo der Geist im Erwachsenen verkümmert oder fehlt, da wird dieser Unglückliche weder zum unschuldigen Kinde, noch gleitet er auf die Stufe des wirklichen Tieres zurück, sondern er wird bestenfalls ein Idiot, oft aber zu einer Bestie in Menschengestalt. Das Rad der Entwicklung lässt sich nicht zurückdrehen.

Genau dasselbe ist in der Musik der Fall! Wollten wir zur ursprünglichen schlichten Selbstäusserung des Menschen durch die Welt der Klänge zurückkehren, so müssten wir wieder einstimmig musizieren. Entgeistigen wir dagegen eine voll entwickelte mehrstimmig-harmonische Musik, so wird dieser hochdifferenzierte Organismus zur Schale des Unguten, des Gemeinen, der entfesselten brutalen Sinnlichkeit. Der Jazz, um ein Beispiel zu nennen, entsprang religiösen Incantationen der Neger und wirkt in dieser primitiven, einstimmigen, nur von Schlaginstrumenten rhythmisch begleiteten Musik organisch. Im feinnervigen, hochentwickelten Organismus der abendländischen Musik dagegen wird er zur tödlichen Krebswucherung, entfesselt dämonische satanische Gewalten gleich einer aus dem Gleichgewicht geworfenen Atomstruktur. *Pfitzner* bezeichnet den Jazz als «ins Eminente gesteigertes Kaffeehaus, Lach- und Sinnenkitzel, tönende Gemeinheit». Und *Weingartner* gebraucht das Bild von «Irrsinnigen, die mit einförmigen Kolbenschlägen unter Geheul und Grinsen Nägel in den Körper eines edlen Lebewesens schlagen», ein Bild, das ihn stets überfällt, wenn ihn ein «Hauch dieser fauligen Kunstabart anweht» (Lebenserinnerungen II, S. 399). Ist es denn nur ein Zufall, dass nach Jazzorgien, Beatkonzerten, Rock'n

Roll und ähnlichen Entgleisungen einer entgeistigten, in sinnlicher Raserei entarteten Musik Jugendliche bis zur rauschartigen Ekstase getrieben werden, sich Kleider vom Leibe reißen und Mobiliar zertrümmern? Hier wird die entgeistigte Musik geradezu zum Rauschgift, zur stimulierenden Droge.

Wir können weder als Menschen noch in unserer Kunst zurückkehren zu jenem Urzustande, wo das Geistige noch nicht in die Einheit von Leib und Seele eingedrungen ist, das Aussermusikalische noch nicht das Innermusikalische der Tonkunst durchlichtet hat. In der blut- und seelenlosen Abstraktion der konstruierten aharmonischen Musik wird der Geist zum Ungeist, in der entgeistigten Musik das Seelische zur enthemmten Sinnlichkeit. Beide Extreme sind Gefässe des Niederziehenden und reichen sich hierin über einen Abgrund hinweg die Hand, so, wie sich das äusserste Blau und das äusserste Rot des Farbenbandes zu beegnen scheinen.

Und wir erkennen ein letztes: Wie der Geist durch sein Durchdringen des Seelischen dem Menschen eine Brücke schlägt in das Reich des Übersinnlichen, so schlägt das Aussermusikalische im Innermusikalischen eine Brücke von der Musik zu den anderen Künsten und damit zur Ganzheit des Lebens überhaupt. Nichts steht für sich allein da, und etwas von allem ist in allem. Es gibt im Leben keine reinen Typen. In jedem Manne ist auch ein Teil Weibliches, auch körperlich, in jeder Frau ein Teil Männliches. In der den Durdreiklang zeugenden Reihe der harmonischen Obertöne findet sich sekundär auch ein Molldreiklang, in dem Spiegelbilde der Obertonreihe, in der den Molldreiklang zeugenden Untertonreihe sekundär auch ein Durdreiklang. Chemisch reines Wasser wäre für den menschlichen Organismus geradezu Gift, und reine Monokulturen in Feld und Wald scheitern immer wieder am lebendigen Zusammenwirken von sich ergänzenden Kräften und Lebewesen. Ein übermächtiges Vorherrschen des einen oder andern Prinzipes trägt den Todeskeim in sich. Einzig das *Gleichgewicht* der Kräfte, das Reich der *Mitte* zeugt fruchtbares Leben, zeugt in der Kunst beseelte und durchgeistigte Schönheit ebenso wie den Adel eines hohen durchgeistigten und beseelten Menschentums.

¹ Hans Kayser, *Vom Klang der Welt*, Zürich und Leipzig 1937 – ² Hans Hinterreiter, *Geometrische Schönheit, Text und Farbtafeln*, Hostmann-Steinberg, Celle 1958. Derselbe, *A theory of form and color*, Barcelona 1967. Vergleiche auch Willy Hess, *Die Harmonie der Künste*, Wien 1960, sowie das Kapitel «Das Farbwandelspiel und der Kreislauf der Künste» in *Parteilose Kunst, parteilose Wissenschaft*, Tutzing 1967. – ³ Ludwig Klages, 1872–1956, *Naturforscher und Philosoph*, Hauptwerk: *Der Geist als Widersacher*

der Seele, München 1929–1932. – ⁴ Wotan, *der einäugige*: «Mit dem Auge, das als andres mir fehlt, erblickst du selber das eine, das mir zum Sehen verblieb», Siegfried, 3. Aufzug. – ⁵ Näheres darüber in Willy Hess, *Parteilose Kunst, parteilose Wissenschaft. Eine Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist in der Musik*, Tutzing 1967. Ebenso: *Die Dynamik der musikalischen Formbildung*, 2 Bände, Wien 1960 und 1964. – ⁶ Willy Hess, *Vom Doppelantlitz des Bösen in der Kunst*, dargestellt am Beispiel der Musik, München 1963.