

Rhythmen und Formen der Goetheschen Hymnen und Dithyramben aus den frühen siebziger Jahren - erratische Blöcke aus den Trümmern dramatischer Entwürfe, so zumal der "Prometheus" - haben die Musiker im Nerv ihrer Kunst getroffen. Sie reißen auch das mittlere Talent eines Komponisten über sich selbst empor. "Ein herrliches Charakterstück, groß, wild und verwegen, wie Prometheus selbst im Gedicht", nennt ein Zeitgenosse Reichardts Vertonung (F. Rochlitz, 1809). Wie zu keiner anderen Zeit drängt damals Goethes Sprache ins Musikalische. Ihre Klüfte und Abgründe, ein Übermaß an jäh wechselnden Bildern, die ekstatisch raffende Deklamation; All diese Momente haben sich der Musik unverlierbar eingeprägt. Unter mächtigen strukturellen Spannungen führt Schuberts "Prometheus" Freiheit und Gesetzmäßigkeit verwandelt zusammen. Harmonie und Tonalität des Liedes sind vom Pathos der Deklamation aufgewühlt und verlaufen irregulär; im Goetheschen Sinne "formend", befestigen vom Baß her quasi ostinate rhythmische Figuren den schwankenden Bau. Nie war Goethe der Musik näher als in seiner Geniezeit, nie die Musik tiefer bereit und befähigt, mit dem Dichter ein neues Menschentum auszurufen. Zum Abschluß folgte der Vortrag des "Prometheus" in Reichardts und in Schuberts Vertonung.

#### Anmerkungen

1 Goethe, Gespräche. Ed. Biedermann, Bd. IV, 1910, S. 132.

Ein Gesamtverzeichnis der Literatur zum Thema "Goethe und die Musik" findet man bei H. Pyritz, Goethe-Bibliographie, Lieferung 6, 1961, S. 419-422. Besonders den folgenden Schriften verdankt der Verfasser Anregung und Hinweise:

W. Emrich, Die Symbolik von Faust II, <sup>2</sup>(1957).

H. Fähnrich, Goethes Musikanschauung im "Wilhelm Meister", in: Goethe. Neue Folge des Jb. der Goethe-Gesellschaft, Bd. 23, 1961, S. 141-153.

ders., Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragödie - die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform, ebd., Bd. XXV, 1963, S. 250-263.

Th. Hetzer, Goethe und die bildende Kunst, 1948.

P. Mies, Zu Musikauffassung und Stil der Klassik, in: ZsfMw XIII, 1930/31, S. 432-443.

J.-W. Schottländer, Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit, in: Jb. der Sammlung Kippenberg, Bd. VIII, 1930, S. 134-248.

H. W. Schwab, Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit, 1770-1814, 1965.

Walther Siegmund-Schultze

#### PROBLEME DES HISTORISCHEN MUSIKVERSTÄNDNISSES

Ich habe die Ehre, zum Abschluß des wissenschaftlichen Teils unseres Kongresses anstelle unseres verehrten, leider erkrankten Kollegen Walther Vetter einen Vortrag zu halten, der in die musikwissenschaftliche Problematik stärker musikerzieherische Aspekte einbeziehen möchte, wie es der Aufgabenstellung des hallischen und auch des Leipziger Instituts für Musikwissenschaft entspricht: "Probleme des historischen Musikverständnisses".

Seit es eine Musikwissenschaft im engeren Sinne gibt, hat sie sich für die Musik als eine historisch zu begreifende Kategorie interessiert; ist es doch wesentliche Aufgabe geisteswissenschaftlicher Disziplinen, ihren Gegenstand historisch zu betrachten und einzuordnen. Freilich sind sie dabei stets auch mit der Gegenwart konfrontiert; so steht der zu betrachtende Gegenstand im Doppelaspekt seiner historischen Bedingtheit und Funktion einerseits, seiner Gegenwartsbeziehung und Rezeption andererseits vor uns. Daß zudem jedem Kunstwerke, und vielleicht in besonderem Maße der musikalischen Schöpfung, die Eigenschaft der Tradierung neben der der Zeitbezogenheit innewohnt, daß also der historische Aspekt nicht nur ein rein wissenschaftlich-beschaulicher oder belehrender ist, sondern ihrem inneren Wesen entspricht - gerichtet auf ein oft gewaltiges Kontinuum von der Zeit der Entstehung, ersten Interpretation und Höreraufnahme bis zur heutigen Wirksamkeit -, ist eine nicht geringer einzuschätzende Tatsache, die uns theoretisch und praktisch vor mannigfaltige Probleme und Aufgaben stellt, wenigstens wenn wir anerkennen - eine heute nicht überall selbstverständliche Sache -, daß die Qualität jeder Musik, zumindest im ideellen Sinne, erst in der Rezeption des verständnisvollen Hörers evident wird. Einige von diesen Problemen seien im folgenden erörtert, wobei wir von der Frage ausgehen: Was kann, was muß bei musikalischen Kunstwerken rezipiert werden? Welche Modifikationen und Verdeutlichungen - in Ton oder Wort, also vom reproduzierenden Künstler oder vom Musikwissenschaftler und Musikpädagogen aus - dürfen und sollen vorgenommen werden? Wieweit können und dürfen wir ein Musikwerk der Vergangenheit an unsere Zeit "heranrücken"?

Ich möchte an den Beginn meiner Betrachtung ein schönes Wort von Karl Marx stellen, der in der Einleitung zur "Kritik der politischen Ökonomie" in Hinblick auf die Kunst der Vergangenheit sagte:

"Die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Weise als Norm und unerreichbare Muster gelten.

Ein Mann kann nicht wieder zum Kinde werden, oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität eines Kindes nicht, und muß er nicht selbst wieder auf einer höheren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in seiner Naturwahrheit auf? Warum sollte die gesellschaftliche Kindheit der Menschheit, wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? ... Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, daß die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können."

Mit feinem Gefühl wird hier, an Herdersche Gedanken anknüpfend, angedeutet, wie sehr gerade durch die Zeitbezogenheit einer großen Kunst ihr historischer Rezeptionswert wächst, sie der jeweiligen Schöpfung ihren besonderen Reiz, vielleicht eine Art "Aura" verleiht, die ein Gegenwartswerk nicht ohne weiteres haben kann. Marx hat diesen fruchtbaren Gedanken nur ganz gelegentlich geäußert, ihn nicht weiter ausgeführt. Klar ist, daß er in jeder historischen Epoche, in jeder Nation, bei jeder Gattung und Zweckbestimmung eine andere Zielrichtung und Betonung haben dürfte. Und ich möchte von vornherein dem Verdacht entgehen, daß ich etwa jede Kunst und Musik der Vergangenheit, nur weil sie ihr eben angehört, als heute rezeptionsnotwendig oder -würdig bezeichnen wollte. Das eben zitierte Wort wurde über die große Kunst der Griechen gesprochen, die uns wahrhaftig noch heute etwas zu sagen hat (vielleicht aber schon nicht mehr so viel wie vor hundert Jahren!). Hinsichtlich anderer Kunstepochen ist es ganz

anders, sowohl was den Grad der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihr als auch, was ihre heutige Wirksamkeit betrifft. Vielleicht sind nicht alle meiner Meinung, wenn ich fordere, daß der Schwerpunkt der musikwissenschaftlichen Forschung auf der Musik liegen sollte, die uns heute noch etwas zu sagen hat; daß die andere Musik zwar auch erforscht werden muß, aber mehr, um den kulturhistorischen Rahmen abzustecken, um die eigentlichen Musiktaten besser verstehen zu können. Überhaupt sollte sich die Musikwissenschaft mehr auf die Beziehungen zwischen musikalischer Produktion, Interpretation und Rezeption konzentrieren und sie zu befördern suchen. Dann kann die Durchleuchtung und Erkenntnis eines musikalischen Kunstwerkes auch wieder Selbstzweck werden, weil es in die Gemeinschaft der Musikgesellschaft aufgenommen ist und wirksam bleibt. Die Schwierigkeiten, die sich dem Verständnis - dem genügenden oder richtigen Verständnis (es kann immer nur relativ sein) - eines musikalischen Kunstwerkes der Vergangenheit entgegenstellen, sind mannigfaltiger Art. Sie liegen nicht zuerst im Klanglichen oder in rein musikalischen Kategorien - obwohl Fragen der Tonalität, des jeweiligen Materials eine bedeutende Rolle spielen -, sondern im verschiedenen Weltbild, in dem Charakter der menschlichen Beziehungen zu jener und zu unserer Zeit. Da ihre Wiedergabe den Gegenstand jeder Kunst und auch der Musik darstellt, ist es notwendig, sie zu kennen, um ihren Abstand von uns oder ihre Nähe richtig beurteilen zu können. Wir wissen, daß bei der Musik oft ein umgekehrtes Verhältnis zu herrschen scheint. Große Teile der Musik der Vergangenheit sind uns viel vertrauter als weite Bereiche der Gegenwartsmusik. Daß dies für andere Künste nicht in gleichem Maße gilt, muß uns als Musikwissenschaftlern mehr als bisher zu denken geben, zumal diese Tatsache ja keineswegs immer so gewesen ist. Ein historisches Hören und Aufführen gibt es in größerem Maße erst seit dem vorigen Jahrhundert; zum großen Teil war das ein Verdienst der Musikwissenschaft. Viel hat diese dabei geleistet: bei Interpreten und Hörern Verständnis für das jeweilige Klangideal geweckt, uns die großen Musikergestalten von Schütz bis Beethoven lebendig vor Augen geführt, sie bis in die letzten Winkel ihres Lebens und Schaffens zu durchleuchten gesucht, ja, die Hörerfahrung des gebildeten Publikums, gemeinsam mit den vielfältigen Formen der Musikerziehung, auf der "klassischen" Höhenlinie gehalten, die nach rückwärts, mit einiger Mühe, bis zu Schütz und Monteverdi, auf dem Wege in unsere Zeit bis zu Tschaiowski, Wagner, Verdi, Puccini ausgedehnt wurde. Unser eigenes Jahrhundert wird von der seriösen Musikwissenschaft ebenfalls nicht vernachlässigt, aber meist, wenigstens was die westliche Musikforschung betrifft, sehr getrennt behandelt und ohne die Kontinuität der Tradierung genügend hervorzuheben. Gleichzeitig half sich die Musikpraxis durch scharfe Gegenüberstellung der "ernsten" Musik und der leichteren Ware, wobei die "leichte" der "ernsten" Musik von Anfang an unterlegen ist.

Die aus der Funktion des jeweiligen Werkes geborenen Unterschiede der Qualität wurden so zu absoluten Werten, teilten die Hörer in zwei (oder mehr) Kategorien, statt daß die verschiedenen Funktionsbereiche parallel rezipiert werden. Hinzu kommt, allerdings wohl in ständig verschwindendem Maße, eine Kategorie der Musik, die kultisch (im weiteren Sinne) gebunden ist und von manchen nicht in ihrem künstlerischen Werte rezipiert wird, sondern rein funktionell, ohne eigentliche Qualitätsansprüche. Das könnte einen Musikwissenschaftler nicht stören, wenn darunter nicht auch Musik beispielsweise von Johann Sebastian Bach wäre, zu deren sinnlich-ästhetischem Genuß alle Menschen unserer Zeit geführt werden müßten.

Wie ist der heutige Tatbestand? Trotz der Bemühungen der Interpreten, der Musikwissenschaft und der Musikerziehung wird die Musik der Vergangenheit nicht wirklich "historisch" gehört, das heißt aus der jeweiligen historischen Situation verstanden und "vergegenwärtigt". Man hört sie oft geradezu als "Gegenwartsmusik", empfindet sie als

sein Musikideal, lebt in ihr, schwärmt für sie, entdeckt stets neue Schönheiten, wird von ihrem Reiz gefangengenommen. Ich bejahe alle diese Folgerungen, glaube aber, daß sie in den meisten Fällen nicht genügen. Gewiß strahlt, wie angedeutet, das Klangideal einer vergangenen Zeit oft einen besonderen Reiz aus, das Unbekannte jener Welt gefällt; aber es kann auch mißverständlich sein, zu einem sehr bequemen und oberflächlichen Hören verlocken. Die eigentliche Aufgabe einer verantwortungsvollen Musikwissenschaft - zu der ich die Musikerziehung als ihre verantwortungsvollste Spezies rechne - muß darin liegen, ein historisch bewußtes, aktives Hören zu ermöglichen, ohne in irgendeiner Weise das unmittelbare Erlebnis eines musikalischen Kunstwerkes abzuschwächen. Bei jeder guten Musik halten sich historisch bedingte und tradierende Elemente die Waage; vielleicht überwiegen die letzteren sogar beträchtlich, aber sie sind an jene gebunden, in der Technik, in der Interpretation, im Gehalt, in der Idealität. Wenn wir diese dialektische Gebundenheit überhören, fehlt uns das Kostlichste des Werkes, sein eigentliches künstlerisches Bewußtsein. Alle, die für die Musik verantwortlich sind, müssen sich jeweils die Frage stellen: Was kann von diesen Elementen, von diesem Kontext vernachlässigt werden, was muß verbleiben? Sicherlich wird es da oft einen Kompromiß geben; aber er muß wissenschaftlich und künstlerisch vertretbar sein. Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler haben dabei eine gleich große Verantwortung vor dem Hörer; hinsichtlich älterer Musik wird die Musikwissenschaft oft die Sache des Komponisten übernehmen und verteidigen müssen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang auf einige Musikepochen und Meister der Vergangenheit zu sprechen kommen. Unser Verhältnis zur Musik des Mittelalters, auch zu mancher außereuropäischen Musik, ist oft weniger durch Zuneigung als durch Verwunderung gekennzeichnet; es besteht häufig nicht die Möglichkeit oder auch Notwendigkeit einer intensiven Rezeption. Diese ist weitgehend durch die jeweilige Tradition bestimmt; ein historisches Musikverständnis wird, soweit nicht direkt wissenschaftliche Beweggründe vorhanden sind, in der Regel nur die kulturhistorisch benachbarten und verwandten Beziehungen umfassen. Manche Elemente schon frühester Tonkunst - wie das Improvisations- oder das Variationsprinzip - haben ja, obwohl überall vorhanden, in den einzelnen Kulturen eine recht verschiedene Relevanz und Zielrichtung erhalten, können nicht überall das gleiche Verständnis erwarten. Sicherlich ist es möglich, in Ergänzung der dichterischen die musikalische Seite der Troubadour- und Trouvèrekunst zu erfassen und sinnvoll nachzuerleben; ähnliches gilt für den Minne- und Meistersang. Aber wesentlich für ein breiteres Musikverständnis werden all diese Traditionen, einschließlich des Gregorianischen Chorals, erst beim altdeutschen Volkslied und seinen Bearbeitungen, wie sie uns seit Mitte des 15. Jahrhunderts überliefert sind. Gemeinsam werden Wort, Weise und musikalische Bearbeitung erstmalig zum Dokument humanistischer Botschaft, was sich bei den großen Humanisten Josquin, Senfl, Isaac verstärkt. Wo stehen wir hier mit einem echten historischen Hörbewußtsein? Die Musikwissenschaft hat bisher bei diesen bedeutenden Meistern vor allem die Technik bewundert, mit welcher sie die Stilmittel der Zeit beherrschten und erweiterten. Wir wurden des weiteren mit mannigfaltigen Problemen konfrontiert, so im Hinblick auf vokale oder instrumentale Ausführung, auf deren Charakter als "Darbietungs"- oder "Umgangsmusik", und werden noch dazu überrascht durch die sich hier besonders stark überschneidenden Prinzipien von Prosa- und Korrespondenzmelodik, die energisch eine neue Zeit ankündigen, in gleicher Weise deutliche Anlehnung der Musik an Lebensbezüge wie Autonomiebestreben zeigen. Aber wir müssen uns fragen: Was ist Anliegen und Thema dieser Kunst? Setzt man die großen Möglichkeiten der Musik ein, ein angenommenes Jenseits zu begreifen, oder will man den Bereich menschlicher Ausdruckskräfte in der Musik erweitern? Sicherlich ist letzteres der Fall, und zwar in einer Weise, die keinen Zweifel an

der gesellschaftlichen Konkretheit ihres Wirkens aufkommen läßt. Der besondere Reiz beim Hören dieser Musik besteht für uns vor allem darin, diese ihre Grenzen zu erfassen, mitzuerleben, die Tendenz der Humanisierung zu erkennen, die den Menschen als Einzelwesen oder als Kollektiv in seiner Auseinandersetzung mit überkommenen religiösen Auffassungen, mit Natur oder Umwelt zeigt. Alles andere ist Ausfluß dessen, und es ist letzten Endes gleichgültig, ob sich die Musik dabei eines religiös-kirchlichen Gewandes bedient oder nicht. Die Volksliedbearbeitungen jener Zeit enthalten aus dieser Perspektive heraus ihre besondere Bedeutung, ihre eigene bewahrende und tradierende Kraft.

Das erweist sich ein Jahrhundert später bei Heinrich Schütz aufs neue, aber mit anderer Graduierung. Die Schütz-Renaissance unserer Tage hat nicht nur historisierende Aspekte, ist nicht nur dem Engagement einiger Enthusiasten entsprungen, sondern dem Ensemble religiöser, künstlerischer und auch verlegerischer Interessen, die an dieser Gestalt Vertrautes und reizvoll Neues vereinigt fanden. Es fragt sich, ob der Reichtum musikalischer Wortausdeutung, die volkstümliche Frömmigkeit dieser Tonsprache, ihr unmittelbarer Zeitbezug von den heutigen Sängern und Hörern nachempfunden werden kann, ob dazu nicht die Atmosphäre des Dreißigjährigen Krieges und seiner Nachwehen, die Not in den deutschen Landen, der Geist des Protestantismus gehören, die weder durch dessen dogmatische Erneuerung noch durch ähnliche Notsituationen in unserer Zeit ein Äquivalent finden. Hier muß ein echtes geschichtliches Bewußtsein helfen, man muß sich in jene Zeit zurückdenken, nicht als direkt beteiligt, sondern anschauend, erkennend und gerade dadurch ästhetisch genießend. Denn jene Zeiten sind vergangen, werden nicht wiederkehren; ihre Musik, in solchen großen Beispielen, macht uns ihre Ideale am schönsten sichtbar, das, was im eigentlichen erlebt, erlitten und erkämpft wurde - weit mehr, als das andere Künste vermochten. Der besondere ästhetische Reiz dieser Werke liegt also in vielem in der Ambivalenz eigener Zeitnähe und der Entfernung von uns und unseren Problemen.

In schon anderem Maße ist diese Idealität bei der Musik der Bach-Händel-Epoche spürbar. Die Hörerbeziehung ist in vielem weit näher und direkter; es bleibt ein deutlicher Abstand, sowohl durch den großen Bereich, den die Kirchenmusik einnimmt, als auch durch die Affektenlehre, die Vorherrschaft der "Figur", die uns diese Musik als historisch empfinden lassen. Die Musikwissenschaft hat diesen Abstand, aus verständlichem philologischem Eifer heraus, in der Vergangenheit mehr betont, als einem breiten Verständnis dienlich war. Es ist deshalb zu begrüßen, daß in den letzten anderthalb Jahrzehnten, seit dem Leipziger Bach-Kongreß 1950, in stärkerer Konsequenz als je vorher versucht wurde, die gesellschaftliche Stellung dieses großen Meisters, seine Wirklichkeitsbeziehung, das Problem Geistlich-Weltlich dialektisch zu lösen. Inwiefern sind wir mit einem historischen Verständnis weitergekommen - nicht nur für uns Wissenschaftler selbst, sondern im Hinblick auf die Massen der Bach-Hörer? Wird seine Musik als Verkündung der Ideen der Aufklärung verstanden, hinter dem biblisch-religiösen Gewande die eigentliche Wesenheit der Tonsprache erkannt? Die Wirklichkeitsnähe der Bachschen Kunst liegt in der unglaublichen Kraft musikalischer Typisierung großer menschlicher Empfindungen und Gefühle, aber auch und vor allem in dem sich seiner gestalterischen Möglichkeiten immer bewußter werdenden Schöpferum, das zu einer neuen musikalischen Gestaltenwelt führt, zu wahrhaft durchgestalteten Organismen, Abbildern menschlicher Wesenskräfte. Demgegenüber bleiben Hinweise auf die religiöse Tonsymbolik oder "barocke" Affekthaltigkeit der Bachschen Musik oft mißverständlich; es geht bei dem Leipziger Meister um den großen Prozeß der Humanisierung der Tonkunst im Rahmen der technischen und philosophischen Möglichkeiten seiner Zeit. Nur von hier aus kann die Bildhaftigkeit, die Bedeutung des Basso continuo

und des konzertierenden Prinzips, der Charakter der Bachschen Polyphonie und die großartige Verbindung der harmonischen und kontrapunktischen Elemente richtig erfaßt werden, sein einmaliger Versuch, innerhalb seiner begrenzten Wirklichkeit die Idee des Menschen - in vielem noch einer göttlichen Illusion verhaftet - widerzuspiegeln. Daß dabei der Dreiklang Gedanke, Gefühl, Spiel, der für alle Musik Gültigkeit hat, einen besonders bewußten, klar profilierten und reich differenzierten Aspekt hat, daß schon die Folge der Inventionen und Sinfonien in der kontrapunktischen Beispielhaftigkeit und motivisch-melodischen Substanz und Ausbreitung wie nicht zuletzt vom handwerklich-technischen Aspekt her jene drei Prinzipien vollendet vertritt, auf der Grundlage eines historisch begründeten neuen Weltbildes, darf nicht nur gelegentlicher Hinweis zur Erklärung dieser Musik sein, sondern sollte als die wesentliche Leistung und Substanz der Bachschen Tonkunst begriffen werden. Demgegenüber muß man sich fragen, ob die hundert anderen Musiker jener Zeit auf solche hingebungsvolle Interpretation und Rezeption Anspruch haben, wie wir sie täglich erleben und selbst fördern; nicht alles Vergangene wird allein durch sein Alter ästhetisch wertvoll, obwohl es für den Wissenschaftler immer von Bedeutung ist. Aber wir müssen in der Musik wieder zu Wertmaßstäben kommen, die eine historisierende Betrachtung verhindern.

In nicht geringerem Maße betrifft das bei Bach Gesagte die Musik Georg Friedrich Händels. Wo liegt hier der "Gegenstand", das vom heutigen Interpreten und Hörer zu Erfassende? Gegenüber der Tiefe der Bachschen Kunst hat man oft die Höhe der Händelschen bewundert und apostrophiert. Sie liegt aber nicht im "barocken Pomp", in der repräsentativen Fülle, die diesem Meister oft einseitig angedichtet wird, sondern in der überzeugenden Gewalt seiner ebenso lichten wie warmen Menschenschilderung. Die naturgemäß enge Verwandtschaft der musikalischen Techniken und Stilmittel - ich nenne Generalbaß, konzertierendes Prinzip, Bedeutung der Spielfigur - hat dazu geführt, die entscheidenden inhaltlichen musikalischen Unterschiede zu Bach zu übersehen; sie sind wesentlich von dem ganz verschiedenen Lebensgefühl bestimmt, das aus einer entgegengesetzten Lebenssphäre resultiert. So konnte Händel - in der aufgeklärten englischen Gesellschaft wissend - in viel höherem Maße, auch innerhalb der begrenzten Form der Kantate oder der Opera seria, den neuen Menschen zeichnen, den auf sich selbst gestellten, der Vernunft gehorchenden, aufgeklärten Staatsbürger, oder - mehr noch - den der Gemeinschaft verpflichteten, das Volk zum Sieg und zur Freiheit führenden Helden, ja, das Volk, die Völker selbst als sich ihrer bewußt werdend, von den Fesseln der Unterdrücker befreiend. Aber das ist nur aus der damaligen historischen Situation zu verstehen, ist nicht "allgemeinmenschlich" im Sinne einer ideellen Wahrheit, sondern einer ganz konkret realisierten. Aus dieser Gewißheit der Realisierung nimmt Händel die Kraft seiner musikalischen Gedankenwelt, die zwar eine gewisse Reihe von Figuren und Formen mit der Bachschen gemein hat, aber im übrigen vollkommen selbständig das neue Lied des Menschen singt. Man hört ihn nicht nur in den großen Gesängen und Chören der Oratorien, sondern ebenso deutlich in den Da-capo-Arien und Schlußensembles der Opern, selbst in kleineren Cembalostücken; man muß nur lernen, richtig zu hören. Daß die Melodie als ein Hauptelement der Musik der Klassik hier eine neue Profilierung erfahren hat, muß deutlich werden; die Verbindung zu Mozart ist gerade in dieser Beziehung von hohem Interesse.

Hinsichtlich der Musik von Bach und Händel tritt die Frage der exakten, historisch echten und dem heutigen Hörbewußtsein Rechnung tragenden Interpretation immer wieder in den Vordergrund. Inwieweit müssen wir dem jetzigen Hörer entgegenkommen? Oder sollen wir verlangen, daß sie sich ganz in das Klangideal jener Zeit versenken? Ich glaube, daß nur die angedeutete allgemeine Zielsetzung uns über diesen Punkt und unfruchtbare Diskussionen hinwegbringt. Es geht um das Bach-, um das Händel-Bild unserer Zeit,

das bei den Interpreten historisch fundiert sein muß, bis in die letzten Fragen der Phrasierung hinein. So kann man in Hinblick auf die Gattung der Singstimmen, Ausgestaltung des Basso continuo, die Größe des jeweiligen Ensembles den jetzigen Bedingungen und Möglichkeiten entsprechend mancherlei modifizieren, abändern und ergänzen, wie das schließlich die beiden Meister auch selbst getan haben; aber der historisch fest bestimmte Charakter ihrer Musik - ihre Idealität wie Realität - darf nicht angetastet werden, sofern nicht vollkommen neue Werke entstehen sollen, wie wir das im Aufgriff Händelscher und Bachscher Themen und Sätze bei Mozart, Beethoven, Brahms und Reger finden. Zum historischen Musikverständnis des Interpreten (der ja zunächst einmal der ideale Hörer sein soll) gehört wesentlich das Verständnis für das richtige Klangbild, die sichere Entscheidung, wieweit eine moderne Modifizierung gehen kann. So scheint es mir richtig zu sein, wenn auf dem Kolloquium des diesjährigen Leipziger Bach-Festes hinsichtlich der Bachschen Klaviermusik präzisiert wurde: bei Solomusik könne auch der moderne Flügel - ohne wesentlichen Substanzverlust, vielleicht sogar mit reizvollem Gewinn - herangezogen werden, während im Ensemble unbedingt das Cembalo zu benutzen sei. Es fragt sich andererseits, ob jede Bearbeitung der Musik jener Meister für andere Instrumente radikal abzulehnen ist; ich denke, von ihrem Geiste ist selbst bei Akkordeonbegleitung des "Air" oder des "Largo" noch etwas zu spüren. Aber es genügt uns nicht zum tieferen Verständnis; solch ein Stück ist eben stärker individuell determiniert als ein Volkslied, das beliebige Bearbeitungen, Abschleifungen und Anreicherungen über sich ergehen lassen muß und will. Und wir orientieren uns und andere, nicht zuletzt vom Leitbild der Klassik ausgehend, ja noch immer an der originären Individualität eines musikalischen Kunstwerks und seines Schöpfers. Diese Problematik trifft auch das Wesen der klassischen Musik im engeren Sinne. Ich darf sie hier am Beispiel Mozart andeuten. Die Schwierigkeit im Verständnis des Mozartschen Werkes liegt in seiner scheinbaren direkten Verständlichkeit, in der so offensichtlichen "Nähe" dieser Kunst. Ihre Verbindlichkeit, ihre Melodienfülle, ihre harmonische Vollkommenheit erwecken den Eindruck, als ob es sich um eine von ihrer Entstehungszeit, von allen Zeiten unberührte Schöpfung handelte, die als "reine Musik" zu genießen sei. Bedeutende Denker und Künstler des 19. Jahrhunderts haben diese Auffassung genährt; erst Hermann Abert konnte eine gewisse Korrektur vornehmen und Mozarts Verwurzelung in seiner Zeit deutlich machen. Aber das genügt nicht; wir müssen nicht nur durch Analyse seines Wesens und seiner Werke, sondern auch bei ihrem Anhören ihren historischen Standort erkennen, um dadurch ihre Größe, ihre Vorbildhaftigkeit, ihre Andersartigkeit begreifen zu können. Mozarts Neuerertum lag ja nicht so sehr in der Entwicklung des "Materials", sondern wesentlich in der weiteren Vermenschlichung der Tonsprache in Richtung auf feinste Differenzierung und Nuancierung, auf eindeutige Charakterschilderung. Es gibt zweifellos Werke von ihm, die eine vorwiegend unterhaltende, gesellige Funktion haben, die lediglich den Reiz einer freundlichen Stunde, eines freundlichen Wiedererkennens und Erinnerens haben und haben wollen; allerdings ist auch diese Musik eingebettet in die allgemeine Humanisierungstendenz der klassischen Tonkunst, ihre philosophische, nicht nur äußerliche "Heiterkeit". Aber in viel höherem Maße trifft das natürlich für die große Kunst dieses Großen zu. Wenn Wagner einmal sagte: "Mozart hauchte den Instrumenten den Atem der menschlichen Stimme ein", so gilt das in tiefstem Sinne der Vermenschlichung der musikalischen Sprachmittel, wie ja überhaupt die Emanzipation der klassischen Instrumentalmusik einen Prozeß der konkretisierenden Humanisierung darstellte, sich in der Humanitätsmelodie erfüllte. Man muß das Wunder bestaunen lernen, das es Mozart ermöglichte, in eigentümlicher Ferne und doch wieder Nähe zu den Gedanken der französischen Aufklärung, zum Reichtum Goethischer Klassik oder zu den besten Traditionen Englands von Shakespeare bis zu Händel seine

ganz der Zeit verpflichteten und gerade dadurch über sie hinausweisenden Werke zu schaffen. Wenn man diese historische Verwurzelung nicht sieht und hört, bleibt Mozarts Musik nur ein netter, immer wieder erfreulicher Ohrenschaus, wird kein bereicherndes Erlebnis. Ein Satz wie das Finale des Streichquartetts A-Dur (KV 464), den sich Beethoven abschrieb, wird erst dann Erkenntnis und höchster Reiz, wenn man seine Ahnen von Bach und Haydn vergleichend mit- und Beethoven vorweghört, wenn man dies ständige Ineinander von Kontrapunktik und Homophonie, von Diatonik und Chromatik, von Periodik und Aperiodik, Schwerpunktbildung und schwebender Synkopik, breit ausschwingender Melodik und zarter Koloristik als einen Idealfall philosophischer Sinnenkunst, feinsten Charakterschilderung und musikalischer Lebensfreude erfaßt. (Ich darf annehmen, daß Sie jetzt alle diesen Satz mitdenken.) Natürlich ist das nur bei mehrmaligem Hören möglich, vor allem dann, wenn man die ungeheure Rezeptilität und Erlebnisintensität dieses Meisters in Formen, Gattungen, Techniken, Stil und Ausdruck wirklich historisch begreifen will. Mozart ist schwer zu spielen, er ist schwer aufzufassen; wie bei Goethe liegt alles offen da und ist gleichzeitig voller Hintergründigkeiten. Ich will mit diesen Worten kein "Geheimnis" um Mozart machen, nur zur Vertiefung seines Verständnisses bei seinem großen Hörerkreis anregen, zumal er den Musterfall darstellt für die ungezwungene Verbindung von Tradition und Neuerertum, für die Einheit von Nähe und Distanz in jeder großen Kunst. Wenn wir von "Realismus" sprechen, verstehen wir doch darunter die Kraft der künstlerischen Typisierung und daraus unmittelbar erwachsenden Individualisierung am Gegenstand der menschlichen Beziehungen der jeweiligen Epoche, ihrer progressiven Höhenzüge. Sie ist bei Mozart in Vokal- und Instrumentalmusik, in tragischen Konflikten wie im gelösten Spiel, aufs schönste erreicht.

Sicherlich wären ähnliche Gedanken an allen großen Meistern der Vergangenheit zu demonstrieren. Die Eigenart beim Fortschreiten zur heutigen Gegenwart besteht darin, daß die Direktheit der uns unmittelbar angehenden inhaltlichen Anliegen immer stärker wird, was bei Beethoven, Schumann oder Brahms leicht zu demonstrieren ist; andererseits ist die Gefahr der Vernachlässigung der historischen Kontrolle besonders groß. Während Mozarts Musik immerhin für jeden Hörer als eine Musik der Vergangenheit gilt, empfinden viele die Musik des 19. Jahrhunderts mit Beethoven an der Spitze bis zu Tschaikowski als Musik unserer Zeit. Sie steht wohl überhaupt dem breiten Publikum - innerhalb des Bereichs der großen Musik - am nächsten, wird als natürliches Lebenselement rezipiert. Aber hier kommt es darauf an, zu scheiden: Was ist für uns gültig, was gilt nur für jene Zeit?! Ungeheuer viel hat uns Beethoven zu sagen, als revolutionärster Repräsentant der Klassik in der musikalischen Konkretisierung der Ideen der Brüderlichkeit, der Freiheit, der Überwindbarkeit des Überlebten und Schlechten. Aber all diese Gedanken, in der von den Fesseln des Wortes emanzipierten, unmißverständlichen Sprache der Instrumentalmusik am klarsten ausgesprochen, waren aus der klassischen Illusion seiner Zeit, ihrer besten Vertreter geboren, können nur als Gleichnis, als verpflichtende Mahnung für uns Gültigkeit haben, nicht als konkrete Realisierung. Das betrifft auch die historische Konkretheit seiner Stoffe, seiner eventuellen literarischen und philosophischen Anregungen; sie sollen gekannt, aber nicht als allgemeingültig angesehen werden. In viel höherem Maße gilt das für die widersprüchliche Periode Mitte und Ende des Jahrhunderts, durch Meister wie Schumann, Liszt, Wagner und Brahms vertreten, deren Größe freilich nicht durch ihre Zeit behindert, sondern auch aus ihren Krisen, Widersprüchen und Höhepunkten zu erklären ist. Solche Betrachtung macht zudem deutlich, was Epigonentum ist: eben nur das äußere Erscheinungsbild, ohne die inneren Beweggründe, ohne die notwendige historische Umgebung. Hinsichtlich der Musik eines Wagner kann der Interpret - gleichsam als idealer Hörer -

so weit gehen, über die Intentionen des Urhebers hinaus die progressiven Inhalte zu verdeutlichen, die romantische Verkleidung gegenüber dem hellen, aktiven, kontrapunktischen Charakter der Musik zurücktreten zu lassen, wie das jetzt öfters von maßgebenden Wagner-Interpreten geschieht. Ohne die Widersprüche der Zeit zu retuschieren oder zu bagatellisieren, dürfen Regie und musikalische Leitung insofern manches aus unserer Sicht hinzutun, nichts verfälschend, das Grundanliegen heraushebend. Denn das historische Musikverständnis muß von den verschiedenen Funktionen der wissenschaftlichen und künstlerischen Interpretation vorgeklärt sein, ist selbst deren Teil. Zugleich wird bei Wagner deutlich, in welchem hohem Maße die humanistisch tradierenden Elemente der Musik die der Dichtung überwiegen können. Das Finale aus der G-Dur-Violinsonate von Johannes Brahms mag, gegenüber Mozarts Quartettsatz knapp hundert Jahre vorher, andeuten, in welcher Richtung der Elegie, des Trostes, freundlicher Erinnerung und einiger Hoffnung dieser große Humanist seiner Zeit verhaftet war, sie repräsentiert, über sie tradiert. Trotz bewußter Verschleierung in Harmonik und Rhythmik wirkt solch ein Werk in seiner bildhaften Programmatik, in seinen Liedbezügen weit direkter als Mozarts nuancierte Klarheit, deren ästhetischer Reiz dafür größer ist. Schließlich kann das historische Musikverständnis sich auch auf die Gegenwartsmusik beziehen. Ist es doch eigenartig, wie schnell sich Wertmaßstäbe zu verschieben scheinen, wenn wir etwa an ehemals hochgeschätzte Gestalten wie Hans Pfitzner, selbst Max Reger denken - ihre letztlich nicht eindeutige historische Position und Stellungnahme erschwert den heutigen ästhetischen Genuß, auch wenn wir wissen und hören, daß diese Musik bereits über ein Halbjahrhundert alt ist. Nicht die Zeit richtet über Kunstwerke, sondern das Ensemble der Zeitbeziehungen einst und jetzt. Es gibt eben auf dem Gebiete der Musik einen absoluten Gradmesser; ein Werk wie seine Aufnahme ist den Zeitumständen unterworfen. Auch die Musik der Gegenwart ist historisch gebunden, kann nur aus dem Geiste ihrer Gesellschaft richtig verstanden werden, denn nicht so sehr die Zeitnähe an sich, die Zeitbeziehung ist entscheidend. Es ist kein Wunder, wenn Bürger eines sozialistischen Staates, insbesondere die musikalisch vorgebildeten, einer Musik, der die Gedanken der Schockwirkung, der Malung des Grauens, des Geworfenseins Hauptinhalt sind oder die hauptsächlich als Konkurrenz zur Technik gewertet und in ihrer Hörerbeziehung belanglos erscheint, kein Verständnis entgegenzubringen vermögen, selbst bei Anerkennung exzeptionellen handwerklich-künstlerischen Könnens. Andererseits ist es nicht zu verwundern, wenn bürgerliche Musikkritiker die bewußte Pflege der großen humanistischen Musiktraditionen, ihre Weiterführung am neuen sozialistischen Gegenstand, die grundsätzliche Betonung der Lösbarkeit der menschlichen Konflikte, die Verurteilung metaphysisch-symbolistischer Tendenzen nicht begreifen, keinen historischen Sinn dafür aufbringen, was sich dann zuweilen in überheblichem Snobismus äußert. In unserer Periode entscheidender Klassenschlachten muß also das Verständnis der Gegenwartsmusik nicht weniger historisch bestimmt sein und einen besonders parteilichen Akzent tragen, wenigstens auf der Seite, die sich ein klares, der Menschheit dienendes Ziel gesetzt hat, die glaubt, daß die von Händel und Beethoven verkündete Epoche der Völkerbefreiung und des friedlichen menschlichen Zusammenlebens Wirklichkeit werden kann. Durch diese Einbeziehung der Gegenwartsmusik und ihrer Hörerkontakte in unser Gesamtthema wird deutlich, daß historisches Musikverständnis lebendiges, aktives, bewußtes Mithören und Mitverstehen heißt, nichts mit historisierenden Tendenzen zu tun hat. Die wichtigste Methode des Musikhörens und -betrachtens, der Vergleich, erhält damit einen neuen Aspekt, etwa zwischen scheinbar verwandten Werken von Strawinsky und Prokofjew (wie den Ballettmusiken), von Hindemith und Bartók (z. B. den Klavier-Lehrwerken), die bei ähnlicher Zweckbestimmung eine ganz andere Zielsetzung haben. Der entscheidende Gesichtspunkt für das tiefere

Verständnis auch eines Musikwerkes ist sein Verhältnis zur Wirklichkeit, welchen Klassenstandpunkt der Komponist mit ihm bezieht, sei es im historischen Bild, aus direktem Erleben, mit bestimmter pädagogischer Absicht oder auch aus einem technisch-spielerischen Anlaß heraus. Aber diese Absicht, diesen Standpunkt muß man erkennen, darf sie nicht von einem angeblich absoluten Richterstuhl her ignorieren. So mußte ich einmal lesen, wie ein englischer Musikforscher in einem Aufsatz über Prokofjew dessen prächtiges zweites Violinkonzert als "sowjetisch" gegenüber dem ersten (gewiß nicht minder schönen) abwertete - es fehle die Groteske, der Witz, es sei in seiner Lyrik "schal"; dasselbe Beiwort erhält das Ballett "Romeo und Julia", obwohl der Kritiker das Werk, wie er selbst zugibt, nur in Bruchstücken kennt. Daß es in der Kunst unserer Zeit Tendenzen der Humanisierung und Vereinfachung geben könnte, die nichts mit Epigontum zu tun haben, ihr Gegenteil sind - zumal im Falle Prokofjew, bei dem historische Beziehung und Modernität eine ideale Einheit sind - kam ihm nicht in den Sinn. Es ist die größte Schwäche der modernistischen Musikforschung, dem Phänomen des Neuen allein vom sogenannten Material beikommen zu wollen. Wir müssen leidenschaftlicher für das Ethos unserer Kunst kämpfen, müssen ihre großen Traditionen bewahren und im Sinn der humanistischen Verpflichtung unserer Zeit entwickeln. Deshalb spreche ich von historischem Musikverständnis, das ein aktives, wissendes, um Erkenntnis ringendes Hören ist und gerade dadurch die emotionalen Werte intensiver erleben kann, ans Licht der Bewußtheit führt. Bei solch umfassender Hörerfahrung wird einem auch das Problem des Epigontums oder des Klassizismus auf der einen, der verschiedenen Richtungen des Modernismus auf der anderen Seite klarer und lösbarer: Daß es keineswegs vom rein Technischen oder Stilistischen her zu begreifen ist, sondern auf viel umfassenderen Lebensbezügen beruht; die Bedeutung und Wirksamkeit einer Gestalt wie Dmitri Schostakowitsch wäre sonst nicht zu erklären, wie andererseits der extreme Serialismus oder Punktualismus sich weitgehend von einem ahistorischen, im tiefsten Sinne fortschrittsfeindlichen Standpunkt ableitet und ihn auch zu propagieren sucht.

Zwischen Verstehen - Falschverstehen - Nichtverstehen musikalischer Kunstwerke gibt es manche Stufen; das sind, ebenso wie die eben genannten stilistischen Bezeichnungen, keine absoluten Größen, sie sind abhängig von Charakter, Wert, Funktion des jeweiligen Werkes. Ein historisches Musikverständnis ist zudem kein Ersatz für mangelnde musikalische Vorbildung; diese muß - insbesondere bei anspruchsvolleren Werken - natürlich vorhanden sein. Aber erst die Realisierung der angedeuteten Ziele ermöglicht den vollen und unverfälschten Genuß, schützt vor flüchtigen oder Fehleinschätzungen, führt zu tieferem Eindringen in die Spezifik der Kunst. Denn selbstverständlich liegt der Wert eines Musikwerkes nicht nur entweder in ihren historisch gebundenen oder in ihren tradierenden Elementen; beide sind oft nur schwer voneinander zu scheiden, da sie bei großer Musik wahrhaft dialektisch gebunden sind. Aber Augenblick wie Kontinuum gehören ja beide zur Geschichte, machen ihren Inhalt aus. Es gilt, in gleichem Maße die Entfertheit alter Musik wie ihre Nähe zu begreifen, wobei in der Ferne oft ihr eigenartiger Reiz liegt. Wir wissen dagegen, daß die Nähe der Gegenwartsmusik zuweilen bedrängt, nicht immer sofort zum ästhetischen Genuß gelangen läßt - auch hier gilt es, den rein kulinarischen Standpunkt zu überwinden, den Prozeß des Musikhörens als einen über das rein musikalische Verstehen weit hinausgehenden Akt anzuerkennen, zu wissen, daß das "Vergnügen", das - nach Brecht - jedes Kunstwerk zu verschaffen hat, in unserer Zeit im anschauenden Vergnügen über die Meisterungsmöglichkeit des menschlichen Schicksals durch die Gesellschaft bestehen muß. Durch solche Gedanken erhält unser Anliegen eine in vielem revolutionierende Tendenz, die sowohl technischen Neuerungen innerhalb der Musiksprache gerecht wird als auch modernistischen Verstiegenheiten ge-

genübertritt. Ein historisches Musikverständnis kann eben nicht nur ein psychologisch-ästhetischer Prozeß im engeren Sinne sein, sondern muß - wie das Komponieren selbst - einer viel umfassenderen gesellschaftlichen Haltung und Einsicht entspringen. Im weiteren Blickpunkt ergibt sich aus solchen Überlegungen auch die Lösung der Bearbeitungsfrage, die oft Konflikte zwischen Interpreten und Musikologen heraufbeschwört, nicht selten auch die Interpreten und Musikologen im eigenen Lager in Erregung versetzt. Es ist ein Trugschluß, wenn man sich auf die Masse der Hörer beruft, die es angeblich so oder so verlangen; ehe wir Josquin oder Schütz, Bach oder Mozart für unsere Hörer bearbeiten, etwa ins Gewand des 19. oder 20. Jahrhunderts kleiden, sollten wir lieber neue Musik aufführen. Die traurige Mittellösung, ja nicht zu viel moderne Musik anzubieten, da diese nicht gern gehört werde, aber auch die großen Meister der Vergangenheit nicht in ihrer eigenen Klanglichkeit, sondern einem zurückgebliebenem Publikumsgeschmack zuliebe umfrisiert erklingen zu lassen, ist ein fauler Kompromiß, der uns weder auf dem Wege zu einer neuen Musik noch in Richtung auf ein historisches Musikverständnis vorankommen läßt. Werke des Musiktheaters haben das Glück, infolge der Mitwirkung anderer, hier dienender Künste die Bearbeitungswut auf diese ablenken zu können, durch eine moderne Regie, Choreographie oder Übersetzung scheinbar neue Aspekte der Publikumsbeziehung zu erschließen. Das ist ein weiteres, hochinteressantes Thema des historischen Musikverständnisses, das in seinen Folgerungen für eine echte Rezeption des musikalischen Teils der jeweiligen Werke noch nicht genügend untersucht worden ist. Auf jeden Fall muß sich eine neuartige Regie auch auf das spezifisch musikalische Verstehen auswirken. Gerade hier ist es wichtig, nicht alles einem Nur-Regisseur zu überlassen, da selbst bei Anerkennung der Unbearbeitbarkeit der Musik diese unter veränderten Verhältnissen in Mitleidenschaft gezogen werden kann. Aus dem regielichen Bestreben heraus, die Handlung möglichst widerspruchsfrei zu bieten, werden kurzerhand Musikstücke gestrichen oder gekürzt, obwohl die Musik und auch die Handlung in einer Oper nicht bis ins letzte "logisch" sein muß. Dennoch - man kann dem Regisseur, wie auch beim Drama, viel Eigenes zugestehen; der Reiz der Musik wird so vielleicht durch Gegensatz oder neues Inbeziehungsetzen verstärkt. In bezug auf Händel, aber auch auf spätere Opernklassiker, beschäftigt mich dieses Problem immer wieder. Inwieweit gleiches für den musikalischen Interpreten gilt, ist weit schwieriger zu entscheiden. Denn wir wissen, daß selbst wörtliche Befolgung des Notentextes noch viele Freiheiten übrigläßt, daß es himmelweite Unterschiede in der Interpretation der "Appassionata" durch Kempff, Giesecking oder Richter gibt. Es wäre zu wünschen, daß eine weit engere Zusammenarbeit zwischen den "tonangebenden" Interpreten und der Musikwissenschaft zustande kommt, damit die Vermittlung unseres großen musikalischen Erbes an die Masse der aufnahmefreudigen Hörer möglichst widerspruchsfrei gelingt. Viel ist schon durch solch ein Zusammenwirken erreicht worden, sei es bei der Geschichte der Bach-Renaissance unseres Jahrhunderts, sei es bei der Händel-Opernbewegung, sei es bei der Mozart- und Beethoven-Interpretation. Aber es gibt auch auf beiden Seiten noch manche Schwierigkeiten, überkommene Gepflogenheiten, Überheblichkeit, Unbelehrbarkeit; dieser höchst unfruchtbare und eigentlich der gemeinsamen Tradition unserer Disziplinen gar nicht entsprechende Tatbestand muß endlich überwunden werden, zum Besten unserer Hörer, zur Intensivierung eines historischen Musikverständnisses. Es gibt kein "absolut" richtiges Verstehen von Kunstwerken; diese sind, wie die jeweiligen Interpreten, Musikwissenschaftler und Hörer, Kinder ihrer Zeit. Aber wir alle müssen, wenn uns Musik nicht nur Geräuschkulisse, pikante Beigabe oder Rausch bedeutet, zu ihrem innersten Wesen, das wesentlich in der Dialektik historischer Bindung und Tradierung besteht, vordringen. Die Meister der Musik waren in der Vergangenheit stets Propheten des Neuen; sie schrieben, ob in Illusion befangen, in Verzweiflung und

Enttäuschung lebend oder optimistisch vorwärtsstrebend, für eine glückliche Zukunft der Menschheit. Beide Seiten ihres schöpferischen Daseins, die zeitverhaftete und die tradierende, sind, obwohl unlösbar miteinander verbunden, getrennt bewußt zu machen, um von ihrer letzthinnigen Gemeinsamkeit ein um so größeres ästhetisches Erlebnis zu bewirken. Aus solcher Distanz, aus solcher Nähe resultiert ein echtes historisches Musikverständnis.