

Was denkt die Jugend über die ernste Musik?

So viele Worte, so viele Fiktionen. Seien wir doch etwas vorsichtiger mit Auslassungen, mit Fragen, die sich um die Jugend drehen. Stellen wir doch einfach eine Gegenfrage. Was denken die Erwachsenen über die ernste Musik?

Kein Mensch kann diese Frage beantworten. Jedermann weiß, daß es, gleich ob erwachsen oder jugendlich, immer nur wenige sind, die sich ernstlich für gute Musik interessieren. Genau genommen auch nicht schlechthin für gute Musik, sondern für Mozart oder für Wagner, für Bach oder für Dvorak. Für alte oder für moderne Musik. Da, wo überhaupt ein in Betracht kommendes Verhältnis zur Musik einsetzt, setzt es als „Wahl“ ein. Die „ernste“ Musik ist eine Vokabel der Pädagogen. In der Volks- oder Jugendkulturpflege ist davon die Rede. Weiterhin ist „ernste“ Musik ein Klassifikationsbegriff der Musikfabrikation. Sie wohnt eine Etage über der „gehobenen“ Unterhaltungsmusik, vielleicht auch, zwei, weil es möglicherweise noch das Zwischengeschoß der volkstümlichen ernsten Musik gibt.

Stellen wir uns also die Frage etwas bescheidener, etwas konkreter. So, daß man sie beantworten kann. Und so, daß die Jugend nicht schon durch die Fragestellung selbst überfordert wird. Fragen wir einfach: gibt es ein typisches Verhalten heutiger junger Menschen zu guter Musik, das sich von einem ebenso typischen Verhalten heutiger Erwachsener oder junger Menschen von früher unterscheidet. Wobei zum Vergleich die junge Generation nach dem ersten Weltkrieg in Frage käme.

Eine zuverlässige Auskunft können wir am wenigsten da erwarten, wo man sich amtlich mit der Frage beschäftigt. Bei den behördlichen Organisationen, die heute in jeder Stadt, aber auch auf dem Land damit beschäftigt sind, ganze Jahrgänge junger Menschen lückenlos zu erfassen und der guten Musik im Rahmen eigener Veranstaltungen nahe zu bringen. Trotz vieler Illusionen und Enttäuschungen, die in die-

sem Verfahren liegen, hat es doch sein Gutes. Es bleibt immer etwas hängen und so wurde zweifellos auch hier mancher Keim zu einem späteren individuellen Verhältnis zu guter Musik gelegt. Nur für unsere Frage ist es unerheblich, denn es hat keinen Zweck, in der Zeit der Aussaat bereits nach der Ernte zu fragen. Die aber interessiert uns. Nicht die Statistiken der Jugendkulturringe. Wenn aus einer westfälischen Stadt berichtet wird, daß dort die Konzerte des Jugendkulturrings immer schlechter besucht werden, so ist das betrüblich nur für den, der nicht sehen will, daß gleichzeitig die Symptome eines intensiven Verhältnisses junger Menschen zu guter Musik ansteigen. Ein eigenes Verhältnis zur Kunst beginnt an dem Punkt, wo man anfängt, die organisierte kulturelle Bevormundung durch Erwachsene lästig zu finden.

Früher sah man es an den jungen Menschen, die, mit Partituren oder Klavierauszügen bewaffnet, die Stehplätze der Konzertsäle oder der Opernhäuser stürmten. Heute hat sich ein neues Ventil geöffnet. Die Schallplatte kommt einem typischen Bedürfnis heutiger junger Menschen entgegen. Die Erwachsenen, die heutigen „älteren“ Menschen, die ja identisch sind mit der Jugend der ersten Nach-Weltkriegszeit, kommen nicht gänzlich los von Vorbehalten, die sie der Schallplatte als technisch-mechanischer Mittlerin von Kunst entgegenbringen. Das hängt zusammen mit den religiös-weltanschaulichen Motiven, mit den Erlösungserwartungen, die nach dem ersten Krieg intensiv mit Kunst verknüpft wurden. Die elektro-akustische Schallplatte und die Art ihrer Verbreitung entwerfen diese Interpretation von Kunst. Junge Menschen von heute hätten dafür ohnehin kein Verständnis. Für sie ist jede Versteiegenheit, jede rethorisch-pathetisch-sentimentale Einstellung zur Kunst ungenießbar. Sie sind, immer im Rahmen der ihnen gemäßen Wahl, wahnsinnig an guter Musik interessiert und zweifellos einer starken, aber nüchternen Begeisterung für große Leistungen in der Kunst fähig.

Der Jüngling von damals vergrub sich mit einem Buch in seiner Kammer oder er verströmte sich auf einem Jugendtreffen im Bekenntnis zur Gemeinschaft. Das waren seine Pole. Der junge Mensch von heute ist kein Einzelgänger und daher kein Lesetyp. Er ist gesellig, aber er ersetzt die fiktive „Gemeinschaft“ durch die Realität der durch gemeinsame Interessen lose verknüpften, nicht weltanschaulich verschworenen „Gruppe“. Die Schallplatte kommt solcher Gruppenmentalität exakt entgegen. Junge Menschen, um eine Schallplatte



herum, erst hörend, dann lebhaft diskutierend, — das ist ein typisches Bild unserer Zeit.

Genau auf derselben Linie liegt die musikalische Wahl heutiger junger Menschen. Individuelle Abweichungen zugegeben, ergibt sich doch auch hier ein typisches Bild, über das die Schallplattenverkäuferin des maßgebenden Geschäfts einer kulturell aktiven Stadt Auskunft geben kann. Während bei erwachsenen Käufern die Schallplatte als geschmackvolles Geschenk noch eine große Rolle spielt, sind es junge Menschen in großer Zahl, die ihr Erspartes nach individuell zugespitzten Wünschen in Platten zum Eigenbesitz anlegen. Worauf richten sich diese Wünsche.

Am wenigsten auf Opernmusik. Wagnerplatten, die erwachsenen Opernbesuchern so viele angenehme Reminiscenzen vermitteln, sind kaum gefragt. Die reinen Romantiker, Schumann und Brahms, erfreuen sich leidlichen Interesses. Beethoven steht einigermaßen im Kurs, unvergleichlich höher Mozart. Und damit ist man gleich beim obersten Gott der musikalischen Jugend angelangt, bei Bach, dessen Instrumentalmusik bei ihr einen Erfolg hat, von dem sich vor dreißig, vierzig Jahren kein Mensch eine Vorstellung gemacht hätte. Da aber Bach diese Begeisterung mit gutem Jazz und mit Bartók teilen muß, wäre nichts falscher, als den Bachenthusiasmus heutiger Jugend als Frucht von Erziehung, als Produkt sogenannter Kulturarbeit zu deuten. Es ist, gottseidank, ein Elementarphänomen, begründet in der geistvoll organisierten starken Rhythmik, in der unmittelbaren Verknüpfung des Biologischen mit dem Zwingenden der Form. Unter Ausparung des rein Gefühlsmäßigen, das der junge Mensch unserer Tage ungern zur Schau stellt, mit dessen künstlerische Äußerungen er sich deshalb auch nur ungern identifiziert. Im Ganzen, auch vom Erwachsenen aus gesehen, ein denkbar erfreuliches Bild. Karl Grebe

Franz Liszt über Frédéric Chopin

Ihm danken wir die Erweiterung sowohl der voll angeschlagenen als der gebrochenen und figurierten Akkorde, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten; die kleinen Gruppen von Zwischennoten, die wie bunt schimmernde Tautropfen über die melodische Figur fallen. Er verlieh dieser Art Schmuck, deren Vorbild man bisher nur in den Fiorituren der großen alten italienischen Gesangsschule gefunden, das Unerwartete und Wechselreiche, das außerhalb des Vermögens der menschlichen Stimme liegt, während die letztere bis dahin in den stereotyp und monoton gewordenen Verzierungen durch das Pianoforte nur sklavisch kopiert worden war. Er erfand jene bewunderungswürdigen harmonischen Fortschreitungen, mittels deren er selbst den Musikstücken einen ersten Charakter aufprägte, deren minder gewichtiges Sujet irgendwelche tiefere Bedeutung nicht zu beanspruchen schien.

Aus den kritischen Schriften von Franz Liszt

Gespräch um 1 Uhr nachts mit

Leopold Stokowski

Der „Feuervogel“ in Berlin — „Eine neue Notenschrift muß her!“

Ein hochgewachsener und sehr schlanker alter Herr betritt nach Mitternacht eine Bodega im Berliner Zoo-Viertel. Sein schneeweißes Haar und seine tahitibunte Krawatte stehen wie „Gigue“ und „Bolero“ in einer Suite, und es ist wohl auch zunächst dieser Kontrast, der alle Blicke auf sich lenkt.

Schon steht die Kellnerin neben ihm.

„Ich kenne Sie“, sagte sie bebend. „Ich habe Ihr Bild in der Zeitung gesehen. Sie sind —“. Aber dann hat sie seinen Namen leider vergessen.

„Nun, wer bin ich?“ fragt interessiert der alte Herr und zückt bereits seinen silbernen Autogramm-Stift.

Die Kellnerin überlegt. Dann sagt sie: „Krolowski“.

„Aber nein“, mischt sich nun die Bodega-Wirtin ein und wedelt huldreich mit dem Gästebuch. „Dieser Herr ist ein berühmter Musiker. Bitte nehmen Sie Platz, Herr Tschaiakowsky!“

Und schon hat sich der alte Herr mit dem Namen „Pjotr Tschaiakowsky“ ins Gästebuch der Bodega eingetragen. Die Wirtin dankt; ein so berühmtes Autogramm fehlte noch in ihrer Sammlung. Und der Gast nimmt Platz. Er drückt die flachen Hände gegen sein Gesicht, als wolle er keinem zeigen, wie hundemüde er ist.

Er hat einen lieben, langen Tag und eine halbe Nacht in der Grunewaldkirche mit den Berliner Philharmonikern Schallplattenaufnahmen eingespielt: Strawinskys „Feuervogel“ und „Petruschka“.* Er hat geprobt und dirigiert. Er hat wegen der zwölfkanaligen Stereo-Aufnahme die Musiker so oft ihre Plätze wechseln lassen, bis ein Oboist seufzte: „Heut' kriegen wir keen Honorar, heut' gib't Kilometerjeld!“ Und er hat bis Mitternacht die Tonbänder abgehört und korrigiert.

Dennoch ist er beim Pfälzer Wein zu einem Gespräch bereit.

„Zufrieden mit den Resultaten, Mister Stokowski?“

„Zufrieden?“ Stokowsky scheint nachzudenken. Und dann bestätigt er die Fama, daß er seine Gespräche vorzugsweise philosophisch zu eröffnen pflegt. „Laotse sagt, es gibt nur die Bahn und den Weg. Mehr nicht. Es gibt keine Vollendung. Und deshalb kann es auch keine Zufriedenheit geben.“

„Aber Sie haben das Äußerste getan?“

„Mein Äußerstes, nicht das Äußerste. Wir können nur improvisieren. Eine Werkreue, wie sie die Technik kennt, gibt es in der Musik nicht.“

Leopold Boleslawowicz Stanislaw Antoni Stokowski spricht ein großartiges, nuancensicheres Deutsch. Er ist ein amerikanischer Bürger polnischer Abstammung. Sein Vater Kopernik stammte aus Ljublin, seine Mutter aus Krakau. Leopold selbst ist in England aufgewachsen und hat dann in Paris, München und in Berlin studiert.

„Was haben Sie in Berlin studiert?“

Als sei er darauf gefaßt, daß seine Antwort überraschen muß, sagt er lächelnd: „Technik. — Am Heinrich Hertz-Institut. Später habe ich in dieser Stadt als Elektrotechniker bei Siemens und auch beim Rundfunk gearbeitet.“

* Cap. P 8407

„Und wie kamen Sie zur Musik?“

„Ich habe schon als Zwölfjähriger dirigiert. Als erstes Instrument lernte ich Geige. Später Bratsche. Dann Klavier, Orgel und —“

„— und Orchester.“

„Ja, wenn Sie so wollen. Fast alle großen amerikanischen Orchester.“

„Sie haben nicht nur in Amerika dirigiert...“

„Nein, ich habe die ganze Welt bereist. Afrika, Europa, Asien. Ich war in Indien, in China, in Japan, in Persien, auf Java und auf Bali. Überall habe ich die Musik der Völker studiert.“

„Haben Sie diese Studien-Ergebnisse anwenden können?“

„Oh, ich habe diese fremde Musik noch immer nicht recht begriffen. Die Konterrhythmen, die Achtel- und Sechzehntel-Töne. Aber ich habe versucht, in diese fremde Welt, die nichts mehr mit unserer Diatonik zu tun hat, einzudringen. Ich habe zum Beispiel mit einem mexikanischen Komponisten zusammengearbeitet, Castillo war sein Name. Ich habe eins seiner Werke — eine chromatisch gleitende Skala — in Philadelphia und New York dirigiert.“

„Wie sah die Partitur aus? Brauchten Sie für das Castillo-Opus eine besondere Notenschrift?“

Plötzlich ist Stokowski hellwach. Diese Frage scheint sein Hauptanliegen getroffen zu haben. „Ja, eine besondere Notation war nötig. Sie ist noch immer nötig, ich meine das ganz präzise. Zwischen den gedruckten Noten, wie wir sie kennen, liegen in Wirklichkeit weitere Noten. Zwischen den Rhythmen liegen weitere Rhythmen. Der Komponist kann sie nicht aufschreiben. Er kann nicht, wie ein Maler es kann, seine Idee bis ins Letzte fixieren. Er kann nur notieren! Das ganz gewisse ‚timbre‘ aber — wie heißt das Wort, wie sagen Sie es im Deutschen?“

„Tonfarbe?“

„Hm —“, Stokowski denkt nach. Dann: „Tonfärbung sollte man wohl besser sagen: etwas, das nicht von vornherein in der Notenschrift festliegt, sondern im Augenblick des Musizierens erst entsteht — das, was der Dirigent mit seinem Orchester nachschöpfen muß, das ist die eigentliche Musik, so wie sie unsere Ohren erreicht. Verstehen Sie, hier liegen meine Bemühungen, genau hier.“

„Sie meinen also, daß unsere abendländische Notenschrift nicht ausreicht, um...“

„Sie reicht nicht aus! Sie ist seit 150 Jahren nicht weiterentwickelt worden. Sie ist veraltet, vollkommen veraltet. Eine neue Notenschrift muß her!“

Dann widmet sich Stokowski plötzlich dem Pfälzer Wein, so als wolle er sich eine Medizin gegen seinen Eifer zuführen.

Ruhiger als vorher spricht er weiter: „Die Möglichkeiten der Interpretation haben sich — zum Teil mit den Mitteln der Technik zusammen — weiterentwickelt. Aber unsere Notenschrift, diese dürftigen fünf Linien mit den Notenköpfen darauf, ist stehengeblieben. Das ist ein großes und wichtiges Problem, von dem ich hier spreche. Und Sie werden verstehen, wenn ich immer wieder sage: wir müssen improvisieren.“

„Kommen wir damit auch auf den Jazz zu sprechen?“

„Ja. Aber auf den Jazz, den die notenunkundigen Neger aus ihrer Folklore heraus entwickelt haben. Das ist der improvisierte, der schöpferische Jazz. Vieles andere ist arrangierte Imitation. Die Neger haben den richtigen Begriff von der Freiheit der Instrumente, sie können improvisieren.“

„Sie schätzen den Jazz?“

„Nicht mehr als etwa die Bali-Musik. Auch die habe ich an Ort und Stelle studiert. Seit Jahrhunderten gibt es dort auf den Inseln eine kollektive Improvisation. Sie wird nicht von Berufsmusikern ausgeführt, sondern von Laien: von



Reisarbeitern, von Dorfmadchen, abends nach der Arbeit im Freien. Hier ist die Musik reine Folklore — vielleicht damit auch reine Kunst. Aber über diese Gleichung sollen sich andere streiten. Ich meine nur: wir müssen solche Musik noch viel mehr studieren und uns auch schon deshalb von unserer Notenschrift lösen.“

„Glauben Sie, daß das in absehbarer Zeit gelingen kann?“

„Es muß gelingen, wenn unsere Musik sich entwickeln soll. Jedenfalls kann der Komponist bei uns seine ursprüngliche Idee nicht exakt festlegen. Die Notensprache ist beschränkt. Zwar können wir neue Zeichen erfinden: Krinkel, Kreuze, Zahlen, aber...“

„Aber?“

Ja, und dann scheint in Leopold Stokowski plötzlich das Engagement für den Komponisten zu erlahmen. Er besinnt sich wohl wieder auf die Tatsache, daß er Dirigent ist, Orchester-Spieler, „Konzert-Bildhauer“. Daß es die Vollendung nicht geben kann, sondern nur „die Bahn und den Weg“.

„Unsere Notenschrift muß sich ändern“, sagt er ruhig. „Dennoch kann es nicht gelingen, daß alles das, was man Musik nennt, auch aufgeschrieben werden kann. Der Dirigent wird immer ein Übriges tun müssen. Denn die Musik ist für das Ohr da. Die Augen, die die Partitur lesen, geben nur Hilfestellung. Das ist ein Kommunikations-Prozess, wenn ich das als Techniker sagen darf. Die Vermittlung liegt beim Dirigenten. Für das musikalische Erlebnis ist er die Zentrale!“

Der Schoppen ist zur Neige gegangen. Der alte Herr erhebt sich und verläßt müde aber freundlich lächelnd die Berliner Bodega.

Die zweite Nachtstunde hat begonnen.

Walter Haas