

Wunder der musikalischen Schöpfung

Autor(en): **Hindemith, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bauen, Wohnen, Leben**

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 11

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-651257>

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.

Wunder der musikalischen Schöpfung

Das Wort «Idee» ist nur eine sehr vage Definition dessen, was wir wirklich meinen, wenn wir von der schöpferischen Vorstellungskraft eines Komponisten sprechen. «Einfälle» wäre wohl die richtige Bezeichnung dafür, ein Wort, das wie kein anderes die eigentliche Spontaneität widerspiegelt, die wir mit künstlerischen Ideen im allgemeinen und musikalischen Schöpfungen im besonderen verbinden. Irgend etwas — man weiß nicht — fällt einem ein — man weiß nicht woher — und wächst hier — man weiß nicht wie — zu irgendeiner Form — man weiß nicht warum. Dies zumindest scheint die allgemeine Ansicht zu sein, und man täte einem Laien unrecht, wollte man es ihm verübeln, daß er keine rationale Erklärung für einen so ungewöhnlichen Vorgang finden kann.

Selbst viele Komponisten, deren eigentliche Arbeit zu 99 Prozent von der recht prosaischen Beschäftigung des Notenschreibens absorbiert wird, werden sich mit Verwunderung der Tatsache bewußt, daß ihnen ihre Ideen ohne ihr Zutun aufliegen. Man gewinnt den Eindruck, als ob nicht sie selbst ihre Komposition geschaffen hätten, sondern etwas in ihnen komponiert hätte, unabhängig von ihrer eigenen Existenz.

Wenn wir von «Einfällen» im musikalischen Sinne sprechen, verstehen wir darunter meist kleine Motive, die sich aus mehreren Tönen zusammensetzen — Töne, die oft nicht einmal als Töne empfunden werden, sondern nur als eine vage Klangreihe. Diese Erscheinung ist dem professionellen Musiker ebenso geläufig wie dem Laien.

Während der Laie aber diese «Einfälle» ungenützt wieder aus seinem Gedächtnis entschwunden läßt, versteht der schöpferische Musiker, sie «einzufangen» und sie zur weiteren Verarbeitung in seinem Gedächtnis sozusagen aufzuspeichern.

Ein bekannter Künstler sagte einmal: «Jeder kann künstlerische Ideen haben — und er hat sie auch — aber nur ein Künstler weiß etwas mit ihnen anzufangen.» Ich selbst möchte diese Behauptung unterstreichen und betonen, daß auch musikalische Einfälle in sie eingeschlossen sind. Denn wer kann mit Sicherheit behaupten, daß das Klingen und Tönen, das irgendein Herr XY in seinem ungeschulten musikalischen Empfinden vernimmt, in seiner ungeformten Ursprünglichkeit nicht mindestens ebenso schön oder vielleicht noch schöner ist als das ungeformte Klingen und Tönen im Innern eines großen Komponisten?

Die Vorstellung, daß die ursprünglichen «Einfälle» selbst der größten, begnadetsten Musiker nur regellose, unbedeutende, farblose Tonreihen sind, hat etwas Faszinierendes an sich. Um so bewundernswerter aber ist die Fähigkeit dieser Meister der Töne, eben diese «Einfälle» während der oft recht langen Zeit ihrer Bearbeitung stets frisch und trotz eventueller Änderungen grundsätzlich intakt im Gedächtnis zu behalten.

Obwohl es nicht möglich ist, den Ursprung jenes seltamen Tönen und Klingens im Innern eines Menschen zu ergründen, so gibt es doch Fälle, in denen sich zumindest die frühe Entwicklung einer musikalischen Idee verfolgen läßt. Sie muß dann allerdings bereits ein Stadium erreicht

haben, in dem die einzelnen Töne in eine feste, gegenseitig voneinander abhängige Form gebracht wurden, sei es durch die rein rationale Konstruktion eines bestimmten «Themas» oder aber visuell durch das geschriebene Festhalten der Töne in bestimmter Reihenfolge.

Die niedergeschriebenen Noten können jedoch nur dann wirklich als erster Schritt vom Ursprung der Töne zu einer festen Form angesehen werden, wenn der Komponist durch Übung und Erfahrung gelernt hat, den normalerweise sehr langen Weg von seinem Denken bis zum Niederschreiben zu verkürzen. Nur die wenigsten Komponisten dieser Art aber hinterließen uns Beispiele dieser «spontanen» Entwürfe, an Hand derer wir diese embryonalen Strukturen bis zu ihrer noch elementareren Form, eben dem mysteriösen Singen und Tönen in dem betreffenden Menschen, zurückverfolgen können. Einer unserer größten Komponisten hinterließ uns eine ganze Reihe derartiger Entwürfe, die gerade für diese Zwecke vorzüglich geeignet sind: Beethoven in seinem Skizzenbuch. Hier finden wir viele der bekannten Themen, an die wir sonst als das Vollkommene und Zwingendste zu denken gewohnt sind, das es an musikalischen Schöpfungen gibt. Themen, so homogen und so vollkommen, daß sie gleich einer waffenstarrten Minerva dem Kopfe ihres Schöpfers entsprungen zu sein scheinen. Und doch sehen wir hier, daß auch sie einen Prozeß der Umgestaltung und Umwandlung durchlaufen haben, der in fünf und mehr Zwischenstufen besteht. Einige der ersten Versionen stehen dabei so tief

über der endgültigen Form, daß man geneigt ist, sie irgendeinem Herrn XY, nicht aber einem großen Genie zuzuschreiben. Und das offensichtlich Tasten durch die einzelnen Entwicklungsstufen ist ebenfalls nicht dazu angetan, diese Meinung vorerst zu ändern. Wenn dies die Art ist, in der ein Genie arbeitet, immer wieder ändernd, abfädelnd und zusetzend, um endlich eine überzeugende Form zu schaffen — was bleibt dann einem kleineren Geist zu tun übrig? Vielleicht stimmt es, daß diese

Kleinarbeit keinem erspart

wird, dem großen Genie ebensowenig wie dem kleinen Musiker. In technischer Hinsicht zumindest müssen beide den gleichen Weg gehen. Und würde nur die Arbeit gewertet, die zwischen Idee und endgültiger Form liegt — wie viele große Genies würden unsere Erde bevölkern!

Dies bedeutet jedoch nicht, daß es in Wirklichkeit keine musikalischen Ideen oder Einfälle gibt und daß es dem Zufall überlassen bleibt, ob sich ein Individuum zu einem Beethoven oder irgendeinem zweitrangigen kleinen Musikanten entwickelt. Es heißt lediglich, daß, wenn wir die Kraft befrüchten wollen, die ein hervorragendes Musikgenie befruchtet, wir sie nicht auf jenen Gebieten suchen dürfen, die Herr XY, einem kleinen Musikanten und einem großen Komponisten gemein sind. Es heißt weiter, daß die Region der genialen Musikschöpfung so weit außerhalb der Sphäre des Alltags liegt, daß Herr XY niemals etwas von ihrer Existenz wissen und der nichtbegnadete Komponist sie nie-

mals betreten wird. Herr XY mag wohl die Ideen haben, die für ein musikalisches Kunstwerk notwendig sind, und der kleine Musiker die ausgeklügelte Technik, um eine solche musikalische Idee in eine feste Form zu bringen; aber sie beide werden niemals das besitzen, was einem Genie vorbehalten bleibt:

eine künstlerische Vision.

Was ist nun eine musikalische Vision?

Wir alle kennen das Bild eines grellen Blitzes, der eine dunkle Nacht erhellt. Für den Bruchteil einer Sekunde läßt er uns eine weite Landschaft in all ihren Einzelheiten erkennen, und obwohl wir niemals imstande wären, jede einzelne Komponente dieses Bildes zu beschreiben, wird uns doch die überzeugende Gewißheit zuteil, daß kein Grashalm und kein Blättchen unserer Aufmerksamkeit entgangen ist. Wir nehmen einen Eindruck in uns auf, wie wir ihn in seiner Komplexität und zugleich auch Detailtieferheit unter normalen Umständen niemals erleben würden.

Eine Komposition muß unter den gleichen Umständen entstehen. Wer nicht imstande ist, eine Komposition im Lichte eines

einigen Augenblicks

in ihrer absoluten Ganzheit, gleichzeitig aber auch in jeder kleinsten Einzelheit vor sich zu sehen, wird niemals ein wirklicher Komponist werden. Der Schöpfer von Musik teilt — wie jedes schöpferische Individuum — mit dem Demnürgen die Gabe, eine Vision Wirklichkeit werden zu lassen. Das Privileg des Demnürgen aber ist es, sie in konkretes Dasein zu transformieren, ohne technische Hindernisse überwinden zu müssen, während der schöpferische Musiker, belastet mit seiner menschlichen Unvollkommenheit, sich durch einen Wust von Hemmnissen hindurchkämpfen muß, um sein Ziel zu verwirklichen.

Paul Hindemith

Der Tanz / Ausdruck des Körpers

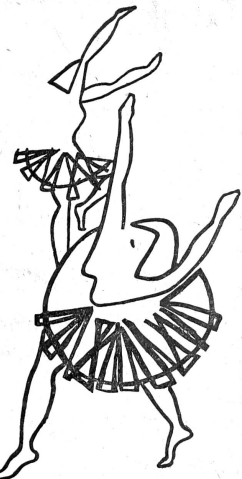
Der Tanz ist die Urform des menschlichen Ausdrucks. Man nimmt an, daß, noch bevor die zusammenhängende Sprache entstand, der Ur Mensch seine Götter in rhythmischen Bewegungen umwarb und anbetete.

Allmählich wurde dieses Ausdrucksmittel auch bei anderen Anlässen angewendet: bei Kriegsvorbereitungen, bei Trauerfeiern und Liebesbezeugungen. Der menschliche Körper schien dazu geschaffen, neben seiner naturgebundenen Bestimmung seelische Vorgänge auszudrücken. Der Tanz war die erste Kulturlieferung des Primitiven. Wie unmittelbar er zum menschlichen Wesen gehört, erkennt man deutlich darin, daß er sich Jahrtausendlang treu geliebt hat.

Bei den Eingeborenen Australiens, die bis zu unserer Zeit in ihrem Urzustand steckengeblieben sind, gehört der Tanz zur einzigen Quelle von Religions- und Geschichtsforschung. Weit im Innern kann man da noch Zeremonien beobachten, die alle mit rituellen Tänzen beginnen. Mit heiligem Körper tanzen die Krieger seine Einweihung zum Mann; von Kopf bis Fuß eingefeuchtet und symbolisch verziert, mimt der Mann die Bewegungen der Urtiere, von denen seinem Glauben nach der heutige Mensch abstammt. Es gibt Festlichkeiten, die darin bestehen, daß ganze Dramen aus der geisterhaften Vergangenheit aufgeführt werden, wobei Forschungsreisende darüber verblüfft sind, wie einprägsam die ganze Skala menschlicher Erregung von den Wilden wiedergegeben wird. Frauen werden von diesen heiligen Zeremonien ferngehalten, wie ja überhaupt — auch bei Tieren — der Tanz eine Ausdrucksform des Männlichen ist. Erst mit dem Fortschritt der Kultur traten im religiösen Tanz Frauen hinzu, und lange Zeit war der Tanz der Vermittler heiligster menschlicher Gefühle im Dienste der Gottheit.

Die christliche Kirche bereitete diesem ekstatischen Ausdruck des Glaubens ein Ende, aber trotz Verboten und Verfolgungen konnte man noch im Mittelalter religiöse Tänze in Kirchen anstellen, wie zum Beispiel in der Kirche St-Léonard in Limoges, wo es hieß: «St-Martial, priez pour nous et nous danserons pour vous.»

Leider erklärt die Kirche nicht nur den Tanz, sondern alles Körperliche als sündhaft. Mehrere Jahrhunderte



lag der Tanz verschüttet, bis ihn die tändelnde Rokokozeit zur Belustigung seiner Adligen aufleben ließ. Schon vorher hatte er als derber Volkstanz seine unkomplizierten, aber treuen Anhänger, von denen uns auch einfache Begleitmelodien überliefert wurden. Aber mit seiner Salonfähigkeit gab der Tanz Anlaß zu neuem musikalischem Schaffen; Gavotte und Menuett wurden zu einem Begriff, der heute keiner Illustrierung mehr bedarf.

Allmählich gewöhnte sich der Körper wieder daran, nicht mehr in entwürdigender Verdammnis zu vegetieren, sondern wurde als Vollstrecker geistigen Willens eingesetzt. Treuer geschah es noch verschämt und mit dem Beigeschmack der Frivolität, aber bald rissen die Klänge von berausenden Walzern die jahrhundertalten Vorurteile nieder. Nach langer Zeit durfte sich dieser unterdrückte Teil des menschlichen Wesens in Harmonie ausleben, die scharfe Grenze zwischen den Gefühlen und ihrem Aus-

druck wurde niedergelassen, der Siegeszug der Natur durfte wieder beginnen.

Unsere Neuzeit nähert sich dem Körperkult der Antike, den sie heute noch lange nicht erreicht hat. Aber immer mehr gewinnt der Tanz an Bedeutung, weil er auf ästhetische Weise seelische Vorgänge zu veräußerlichen vermag. Vom Altertum her ist uns bekannt, daß gewisse Tänze visionäre und prophetische Fähigkeiten in den Tänzenden auslösen können. Unsere Zivilisation hemmt solche unmittelbare Erlebnisse. Aber wenn wir die moderne Jugend bei der Ausführung ihrer Bewegungsfiguren beobachten, können wir uns dem Eindruck nicht entziehen, daß da der Wunsch nach eruptiver Hemmungslosigkeit durchdringt, die auf andern Gebieten unterdrückt werden muß. Und so setzt der Tanz seine erzieherische Bedeutung immer mehr durch, da er dem

Tänzenden dazu verhilft, Körper und Geist gleichzeitig zu entwickeln und zu harmonischem Einklang zu bringen. Darum ist es auch zu begrüßen, daß der Tanz als Kunstform besonders in den letzten Jahren wieder zu neuer Geltung gekommen ist. Aus Amerika haben wir, daß die führenden Choreographen Versuche machen, den Tanz mit dem gesprochenen Wort zu verbinden. Das würde ihm die räumliche Weite nehmen, die gewiß ein wichtiger Faktor seiner raschen Verbreitung über die Kontinente war. Aber es würde ihn auch vertiefen und ihm die fehlende Geistigkeit verleihen. Tastend versucht man neuerdings, Kommentare oder Gedichte zum Tanz zu sprechen, die Handlung mit Dialogen zu bekräftigen oder statt Musik Sprechchöre zu verwenden. Noch ist das Ergebnis ungewiß, aber es scheint da ein Weg offen, auf dem sich eine neue Kunstform entwickeln kann. So sehen wir, daß der Tanz noch immer wandelbar bleibt, obgleich er Jahrtausende alt ist. Er gehört eben zu dem unmittelbaren Ausdruck der Phantasie, und die Phantasie ist unerschöpflich.

N. K.

Medizinmann der Kunst

Restaurator Hübner hat «Patienten» in aller Welt

Paul H. Hübner ist zweifellos eine Koryphäe auf seinem Gebiet. Aus fast allen Teilen der Welt wurden in den letzten 30 Jahren wertvolle zum Teil einmalige Kunstwerke, wenn sie beschädigt oder in ihrem Bestand gefährdet waren, an ihn gesandt. In den verstreuten Atelierräumen der städtischen Sammlungen in Freiburg trafen nach langem Schiffs- oder Luftreise aus Newyork Gemälde, aus Montevideo Holzplastiken oder aus Südafrika graphische und kunstgewerbliche Kostbarkeiten ein. Besorgt um ihre Schätze, baten Kunstfreunde in Rom und Paris den Restaurateur ebenso um seine Dienste wie Museen und Sammlungen in Köln, Hamburg, Flensburg, München oder Bukarest.

Vorbereitung: Universalgelie

1919, sein Berliner Studium war gerade beendet, trat P. H. Hübner seinen Restaurationsposten an. Dieser Beruf fordert mehr als nur eine einzige Begabung; Bei einer Bildrestaurierung muß der Wissenschaftler Hübner in exakten chemisch-physikalischen Untersuchungen Werkstoffe des Künstlers und eventueller Uebermalungen analysieren und auf dieser Grundlage dann die entsprechende Lösung finden, die

beispielsweise eine Uebermalung entfernt, das Original aber nicht beschädigt. Jeder Irrtum wäre verhängnisvoll. Der Handwerker Hübner wiederum muß in minutöser Arbeit Farbblößen niederlegen, Schollenbildungen und Risse der Farbe entfernen. Der Künstler Hübner schließlich muß mit feinsten Einfühlung in Farbgebung und Pinselführung des Malers Retuschen an Bildstellen anbringen, an denen Farbe abgesprungen ist. Diese Arbeiten dauern selten weniger als drei Monate; die längste Arbeitszeit an einem Stück war neun Jahre.

Wie ein Arzt muß Professor Hübner mit einer nie endgültig abgegrenzten Unzahl von Uebeln fertig werden. Alt hergebrachte Behandlungen und Mittel genügen ihm dabei nicht; immer ist er auf Entdeckung neuer Wege aus, die vor allem seinen Ruf begründet haben. Verblüffend ist beispielsweise die Idee, eine mürrische Leinwand nicht mehr wie bisher wegzuzüchten, sondern auf die Farbfäche mit säurefreiem Klebstoff mehrere Lagen Papier zu ziehen und hinter dem so in seinem Zusammenhang gesicherten Bild die schadhafte Leinwand auszuwechseln. Gegen Schimmelbildung auf Aquarellen und Zeichnungen, bei denen die üblichen flüssigen Mittel nicht verwendet werden können, hat Hübner eine eigene Bestrahlungs-

methode gefunden. Auch gegen den Holzwurm, den gefährlichsten Feind aller Kunstgegenstände aus Holz, setzt der Restaurator seine Ideen ein. Eine Photo zeigt ein Kreuzifix; zernagt von Würmern, ist es in mehrere Teile zerstückelt. Mit Metallstützen setzte Hübner die Figur wieder zusammen, gab ihr mit gestärkten Leinenbandagen Halt und füllte nach Entfernung des mürrigen Holzes den entstandenen Hohlraum innerhalb der Bandagen mit einer plastischen Masse. Den Erfolg zeigt eine andere Photo: Das Kreuzifix, jetzt zwar nicht mehr aus Holz, aber in seiner ursprünglichen Form erhalten.

«Ueberheblchkeiten» in Schichten

Ein recht ansehnlicher Teil Kultur ist so durch die Hände Professor Hübners gegangen: Bekannte Bilder von Rembrandt, Dürer und Titian, Werke von Rubens, Raffael und van Dyck. Er konservierte wertvolle Textilien aus den Bischofsgräbern im Trierer Dom. Anderthalb Jahre lang löste er Blatt für Blatt die wertvollen Pergamente der Archivaliensammlung des Staatsarchivs Kassel, die in feuerfesten Panzerschränken einen Luftangriff zwar überstanden hatten, aber durch die Hitze bis zur Unkenntlichkeit zusammengeschmort waren. Bekannte Altäre wurden von ihm in ihrem Bestand erhalten, so u. a. der Hochaltar des Freiburger Münsters von H. Baldung, der Oberried-Altar Holbeins des Jüngeren und der Savigny-Altar im Dom von Trier. Am Magdalen-Altar in Tiefenbrunn mußte Hübner mit sieben Uebermalungen im Zeitgeschmack die höchste, bisher bekanntgewordene Zahl derartiger «Ueberheblchkeiten» entfernen.

Chinesisches Rätsel gelöst

Die spaßigste der Episoden, von denen Hübner aus seiner Erfahrung in seiner Freizeit stundenlang erzählen kann, ist die Geschichte von einer chinesischen Bronzefigur. Von einem Sammler wurde sie zur Entfernung grün oxidierten Tränenpunktes auf den Wangen gebracht. Der Sammler bat, die Glastaube möglichst über der Figur zu lassen. «Sie weist sonst», sagte er, Professor Hübner lächelte und — nahm die Glastaube ab. Wenige Stunden später aber stand er starr vor Staunen: Dicke Tränen rollten aus den Augen der Figur. Professor Hübner suchte nach Erklärungen, wiederholte das Experiment: Die Figur weinte mit der. Schließlich nahm er ihr den Kopf ab und fand darin des Rätsels Lösung — einen Brocken Feuchtbreium, das bei Berührung mit feuchter Luft Wasser angesogen und so den Tränenfluß verursacht hatte. «Ein frommer Betrug», meint Professor Hübner. Fch.