Werk

Titel: Entwicklungsbedingungen tänzerischer Unterhaltungsmusik

Autor: Herbst, Kurt

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1936

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_028|LOG_0037

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Entwicklungsbedingungen tänzerischer Unterhaltungsmusik

Von Kurt Herbst-Hamburg

Bei Niederschrift dieser Zeilen traf die Meldung von der Intendantentagung aus München ein, nach der Reichssendeleiter Hadamovsky durch eine entschiedene Stellungnahme u. a. die erwartete Reform einer guten tänzerischen Unterhaltungsmusik anbahnt. In unserer letzten „Musikchronik des deutschen Rundfunks" hatten wir bereits eine grundlegende Erörterung über dieses Thema für das vorliegende Heft angezeigt; wir können unsere Darlegungen nunmehr insofern umstellen, als wir die Interessenverpflichtung des Rundfunks für dieses allgemeine Musikproblem nicht mehr zu begründen brauchen. Damit werden wir jedoch keineswegs von der Notwendigkeit klar darzustellender Einzelvorschläge entbunden, weil sich nämlich die Irrungen und Wirrungen der bisherigen Jazzmusik im Vergleich zur allgemeinen Kulturbesinnung zu lange auswirken konnten und selbst von maßgeblichen Musikkreisen in nur allgemeinen Formen beachtet wurden.

Man hat versucht, hier und da das Schaffen neuer Tanzkompositionen durch Ausschreibungen, Preisverteilungen und andere Maßnahmen zu beeinflussen. Wenn man jedoch die Mitglieder und Lektoren einer solchen Beurteilungskommission befragte, welche Ergebnisse denn erwartet werden müßten, wurde man stets auf einen Stapel eingelaufener Manuskriptsendungen hingewiesen und aufmerksam gemacht, daß ja eine solche Frage erst nach Durchsicht der eingereichten Werke beantwortet werden könnte. In dieses Prinzip aber, musikalisch-kulturelle Forderungen gleichsam von dem Zufallsverhältnis kompositorischer Werkangebote posthum gestalten zu lassen, haut nun das „Es muß anders werden" des Reichssendeleiters ein — ein Muß, dessen Schärfe und Zielsetzung also niemals von dem Ergebnis einzelner, noch zu erwartender Tanzkompositionen abhängig gemacht werden dürfen, sondern einzig und allein von den geltenden kulturellen Grundsätzen diktiert werden müssen, die auch an die Komponisten mit der Forderung nach einer eindeutig bestimmten musikalischen Prägung herantreten. Wir haben also durch die oben zitierte Meldung aus München einmal das Recht erhalten, die Linie unserer bisher vertretenen Haltung gegenüber einer notwendigen Reform der tänzerischen Unterhaltungsmusik fortzusetzen, und möchten weiter mit diesem Recht das Vertrauen verbinden, diesen bereits angekündigten Aufsatz über die Grundlagen einer solchen Reform mit um so größerer Zweckmäßigkeit vertreten zu dürfen.

Um dabei den Gegenstand unserer Betrachtungen und das mit ihm gegebene Arbeitsgebiet klar und deutlich zu bestimmen, wählen wir den Begriff der „Tänzerischen Unterhaltungsmusik" und lassen uns dabei von folgenden Erkenntnissen leiten:

Es ist von uns mehrfach betont worden, daß es eine auf sich selbst gestellte Unterhaltungsmusik nicht geben darf, ebenso wie eine ernste Musik niemals auf sich selbst

gestellt werden kann. Vielmehr unterliegen beide Hauptrichtungen der musikalischen Betätigungsformen sowohl in kompositionstechnischer wie auch in musikalisch-kultureller Beziehung gleichwertigen Grundsätzen, die in historisch bedingter und historisch bedingender Weise den eben genannten umfassenden Beziehungspolen verpflichtet sind. Weil man uns nun auch bei offiziellen Anlässen wiederholt fragte, ob denn gerade die Forderung einer bedingungslosen Kulturverbundenheit nicht ein allzu gutgemeintes, jedoch nur theoretisches Etikett sei, erwidern wir abermals auch im Hinblick auf die Sonderfragen der tänzerischen Unterhaltungsmusik:

Kulturverbundenheit heißt zunächst nichts mehr und nichts weniger als das, was uns innerhalb unseres Kultur- und Volkskreises allgemeingültig zu verbinden hat. Aus der Fülle dieser völkisch kulturellen Beziehungsmerkmale kommt dann für die Kunst- und Musikgestaltung hauptsächlich die Allgemeingültigkeit unserer angeborenen Gefühls-, Empfindungs- und Denkungsart und des organischen Ablaufs dieser unserer Gemütsäußerungen in Frage. Zu welchen Darstellungsformen dazu die tänzerische Unterhaltungsmusik verpflichtet ist, sei weiter unten ausgeführt Soviel jedoch an dieser Stelle, daß der organische Ablauf unserer Gemütsäußerungen, mit anderen Worten: der organische Ablauf unserer seelischen Spannungen und Entspannungen zugleich auch die gültige Ordnung für die Kunst- und Musikpflege zu diktieren hat. So verstehen wir einmal den Begriff einer *ernsten Musik*, wenn wir aus der seelischen Spannkraft unserer Gemütswelt heraus musizieren, während sich dann die Unterhaltungsmusik in ihrer gleichsam entspannenden Auflockerung stilrein denjenigen Voraussetzungen und Formen anzupassen hat, die letzthin auch den allgemeinen Lebensformen unserer heiteren, freudig beschwingten Art entsprechen.

Da es aber zur Zeit immer noch Musiker gibt, die da glauben, man könne bei gleichen Tempo- und Taktverhältnissen den schnellen Satz einer Schubert-Sinfonie mit einem „Orient"-Foxtrott verbinden, wenn man nur für diese Taktgleichheit eine hermeneutische Stimmungsbasis wählt, so sei auch auf diese Verkennung sogar einflußreicher Musiker soweit eingegangen, wie es im notwendigen Rahmen unseres Themas geboten erscheint:

Es ist nämlich eine höchst oberflächliche Auffassung, zu meinen, ein Andante oder Largo gehöre zur ernsten und etwa ein Scherzo zur leichteren Musik. Mit dieser Auffassung könnte man dann nämlich auch — um ein weiteres Beispiel zu geben — rhythmisch beschwingte Zitate einer Oper und einer Operette zu einem leicht-musikalischen Potpourri zusammenstellen und ebenso umgekehrt, was aber gerade im letzten Falle die Stillosigkeit einer solchen Programmhandhabe in ihrer an sich unmöglichen, aber durchaus gegebenen Konsequenz zeigen würde.

Dieser Stillosigkeit, die im schärfsten Gegensatz zu der vom Führer gerade für die Musikpflege geltend gemachten „seelischen Unmittelbarkeit" steht, muß also dadurch begegnet werden, daß man das Wesen einer ernsten und einer leichten Musik, soweit man es nicht mit musikalischem Fingerspitzengefühl erfassen kann, aus der musikalischen Gesamthaltung ableitet:

Ernst ist dabei die Musik, die eine Sache in ihrer ganzen Gewichtigkeit eben ernst und nicht leicht nimmt, die die thematischen Mittel, den instrumentationstechnischen Aufwand usf. in ihrer kompositionstechnischen Angemessenheit und Eigengesetzlichkeit bedingungslos erfüllt und die zugrunde liegende Einheit der Gesinnung (bis zum Scherzo hin!) nicht zugunsten einer scherzhaften Milde zurücktreten läßt.

Leicht ist dagegen die Musik, die für den Rahmen einer angenehmen Kurzweil geschaffen und so beschaffen ist, daß sie leicht und bequem ohne eine falsche vorgebliche Problematik verstanden und aufgenommen werden kann.

Über beiden Musikrichtungen steht aber die Forderung nach einer unmittelbaren und wesensbedingten Klarheit und Deutlichkeit, die in jedem Falle ihrer künstlerisch-kulturellen Gesamthaltung und kompositionstechnischen Angemessenheit ein gesundes Verhältnis von Gesinnung und Tüchtigkeit (im Gegensatz zur Gesinnungstüchtigkeit) voraussetzt.

Mit diesen vorauszusetzenden Erkenntnissen treten wir nun den Sonderfragen der tänzerischen Unterhaltungsmusik näher, soweit sie dem Gebiete der Unterhaltungsmusik angehören.

Wir haben dabei kurz einzuschieben, daß es sich zunächst beim Tanzen um taktmäßige Körperbewegungen handelt, die — soweit sie hier in Frage kommen — stets von Musik begleitet sind. Bei einer solchen taktmäßigen Gliederung denken wir natürlich sofort an die Bedeutung des Rhythmus für die Musik überhaupt. Sprachen wir nämlich schon oben von einem organischen Ablauf unserer Gefühle, also von einem wohl geordneten Lebensrhythmus unseres kulturbedingten Ichs, so haben wir damit bereits ein rhythmisches Moment, das sich in der Kunst mittelbar als Gestaltungsfaktor auswirkt und seinerseits wieder musikalisch geprägte Rhythmen erzeugt.

Wenn wir aber vom Tanz reden, der natürlich ebenso innig mit unserem organischen Gesamtrhythmus verbunden ist, so haben wir es dann unmittelbar mit einem bestimmten Rhythmus, mit taktmäßigen Körperbewegungen zu tun, die sich, wie eben gesagt, direkt bei der Musikbegleitung und deren Gestaltung auswirken.

Damit stehen wir am Anfang aller Tanzmusik, die wohl zunächst immer als eine Gebrauchsmusik anzusprechen ist und, je nach der Art der betreffenden Tanzstile (vgl. dazu die äußerst klare und brauchbare Einteilung der „tanzbaren Musik der Neuzeit" von Walter Schwinghammer, „Die Musik", Juliheft 1935), den verschiedensten Musikrichtungen angehören kann. Über allen Formen dürfte dabei als ursprünglichster Gestaltungsfaktor der Volkstanz stehen, während man eine dem Kunsttanz innerlich entsprechende Musik der ernsten Musik, dagegen den Gesellschafts- und Geselligkeitstanz mehr der leichteren Musik zurechnen kann (soweit sich im Einzelfall diese scharfe Scheidung vollziehen läßt).

Suchen wir nun noch das Merkmal dieser leichten tänzerischen Gebrauchsmusik festzuhalten, so scheint hier für unsere Ausführungen die Bezeichnung „Sinnbild einer beschwingten Freude" vielleicht ganz angebracht.

Diese tänzerische Gebrauchsmusik hat nun auch im Laufe der Entwicklung alle Musikformen bis zur Operette und deren bühnenmäßigen Unterformen mit dem damit zu-

sammenhängenden Schlager stark beeinflußt. Diese Beeinflussung war sogar so groß, daß sich die dabei erzielten Musikformen innerhalb dieser Unterhaltungsmusik so verselbständigt haben, daß wir sie nicht mehr allein mit der Bezeichnung „Tänzerische Gebrauchsmusik", sondern darüber hinaus schlechthin als „tänzerische Unterhaltungsmusik" beschreiben müssen. Das beste Beispiel hierfür ist ja das Funkprogramm, das im besonderen Maße die Tanzmusik zu einer tänzerischen Unterhaltungsmusik machte, ohne daß dabei erwartet werden konnte, daß nun auch alle Hörer am Lautsprecher tanzten.

Diese Unterscheidung zwischen einer tänzerischen Gebrauchsmusik und einer tänzerischen Unterhaltungsmusik entspricht auch einem Aufsatz von Rudolf Wagner-Régeny („Die Musik", Novemberheft 1934), der dort den sehr richtigen Unterschied zeichnet: „1. wenn wir zu Musik tanzen, oder 2. wenn wir aus Tanzeslust musizieren", — einen Unterschied, dessen Verkennung zur erstaunlichen Unebenheit unserer heutigen „zeitgenössischen" Schlagermusik führen mußte.

Mit dieser Scheidung gewinnen wir nämlich sofort einen klaren Überblick über die Schlagerentwicklung der letzten Jahrzehnte. Es ist dabei überflüssig, noch einmal die überwundenen Entstehungsbedingungen des nachkriegszeitlichen Schlagers aufzuführen. Soviel nur davon, daß jene Zeit bei der Glaubhaftmachung „kultureller" Willensziele sehr „klug" war und auch von einer formal ganz richtigen Voraussetzung der Tanzmusik als einer Gebrauchsmusik ausging. Der Tanz war aber hier nicht „der Rhythmus des echt nationalen Tanzes, auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet" (Alfred Rosenberg), sondern nur das musikalisch-formale Mittel zum Zweck, der — pars pro toto — im Rahmen eines nächtlichen Barlebens eingebettet war. Auf diesen Zweck hin war auch der Schlagertext abgestimmt und mußte bei dem unveränderlichen Sammelideal einer ungehemmten Sinnlichkeit der Lebenshaltung im so festgelegten Schematismus erstarren. Eine solche Texthaltung erforderte auch eine entsprechende Ausdrucksfarbe des musikalischen Materials und führte zu einer rhythmischen und harmonischen Klangsinnlichkeit, die — nebenbei gesagt — zum Beispiel ihre textlich-dramatische Einheit und Krönung in der Einmaligkeit der Dreigroschenoper erreichte.

Diese Klangsinnlichkeit wurde aber in ihrem Wesen bald verkannt und unterschätzt, weil man ihren Entstehungsprozeß allmählich vergaß oder vergessen wollte und mit der Zeit der Gewohnheit nur ein fertiges abgeschlossenes tanzmusikalisches Ergebnis wahrnahm, das eben „so sein mußte". Dieses Mißverständnis wurde sogar bis heute in der bedrohlichen Naivität derer unterstützt, die da glaubten, sie könnten den Geist des Schlagerniveaus dadurch beschwören, daß man hier und da die Textworte wegläßt. Dies konnte aber nur diese Schlagerentwicklung begünstigen. Denn diese stets gleichlautende Textdiktatur, deren Umgestaltung nur die Varianten einer gleichgesinnten Wortspielerei sein konnten, hatte allen Grund zu einem Ablenkungsmanöver. Die Gesinnung dürfe ja nicht durch den Mangel an Einfällen aufgedeckt werden — und man erfand dazu den Hinweis: Die Errungenschaft der Staktigen Schlagermelodie erforderte hauptsächlich die rhythmische Immanenz des Textes, — eine Immanenz, die man nicht

durch besondere Worte beschweren könne. Denn gerade in der „Unkompliziertheit" bestehe ja die Kunst dieser „eingängigen Poesie". Dieser Verschleierungsprozeß wird auch in dem erwähnten Aufsatz von Wagner-Régeny gezeichnet, wo der Verfasser schreibt: „Wenn wir zu Musik tanzen (im Gegensatz dazu, wenn wir aus Tanzeslust musizieren), werden wir durch bestimmte musikalische Elemente angeregt, uns im Raume zu bewegen ... Aus dem Überwiegen des rein rhythmischen Faktors ergibt sich aber die so charakteristische Haltung des modernen Gesellschaftstänzers, welcher in der korrekten geraden Haltung ein Sinnbild der (konservativ)-gesellschaftlichen Formen sieht. Hier treiben dann akustische Einwirkungen zur Bewegung", deren Sinn und Endzweck im besten Falle dem naiv-musikalischen Menschen unbekannt blieb.

Dieser weltanschaulich-bedingte Textgehalt kannte also keine weiteren Steigerungsmöglichkeiten. Es fanden sich daher, weil es ja so leicht war, sich diesen billigen und nicht mehr entwicklungsfähigen Formen anzuschließen, leider bis heute genügend musikalische Analphabeten, die in jeder Beziehung diesen auf außermusikalische Tendenzen hin festgelegten Schlagerstil konservieren halfen und überdies glaubten, in formaler Hinsicht das Wesen der Unterhaltungsmusik in einer leichten Faßlichkeit behaupten zu dürfen, ohne aber von dem Sinn einer musikalisch-geprägten Kulturverbundenheit eine Ahnung zu haben.

Wir verzichten wie bisher, diese Entwicklungslinie noch weiter im einzelnen nach der musikalischen sowie textlichen Richtung hin zu belegen, und hoffen zum letztenmal unser stets ausgesprochenes „ceterum censeo" zu wiederholen: Daß nämlich eine schlechte Unterhaltungs- und Schlagermusik mehr schaden kann als eine schlechte Sinfonie!

Wir knüpfen dabei vielmehr an das weitere Wort des Reichssendeleiters an: „Was schöpferisch ist — und sei es von den entferntesten Völkern der Erde —, das findet auch in Deutschland Achtung und Interesse." In Verbindung damit lehnen wir den in Musikkreisen allseitig geäußerten Satz ab, daß man die bisherige Tanzmusik pflegen müsse, weil der bessere Ersatz fehle, und möchten uns mit folgendem Bekenntnis nunmehr den eigentlichen Entwicklungsgrundlagen der weiteren Tanzmusikgestaltung zuwenden:

Es ist zunächst einmal selbstverständlich, daß die textliche Gestaltungslinie ihrem Gehalt nach anders sein muß, auch in heiteren und heitersten Musikformen das „Seelisch-Allgemeine" herausholt, was den wirklichen heiteren Lebensformen unserer Kultur und unseres Zeitwillens zugrunde liegt. Wir verzichten also — grob gesprochen — auf eine Schlagerästhetik, die nur im Weihrauchnebel der unbekannten „schönen Frau" liegt. Und da, wo der Text nur die rhythmische Immanenz für die Musik abgeben soll, also eine scheinbar „unbemerkte" Nebensächlichkeit trägt, wird es um so leichter sein, eben „unbemerkt" einen mehr charaktervollen Textgehalt zu finden.

Es ist dabei vielleicht ganz nützlich, einmal in diesem Zusammenhange auf das Unbemerkte in der Kunst hinzuweisen, weil es wohl unbemerkt mitschwingt, aber dennoch mit zum Bestandteil eines ganzen Stückes gehört und als aufgenommener und sich auswirkender Bestandteil eine gleichwertige Beeinflussungsstärke besitzt wie das Sofortbemerkbare. Deshalb setzt die unbemerkte Anonymität der Mitteilung, bzw. die Ano-

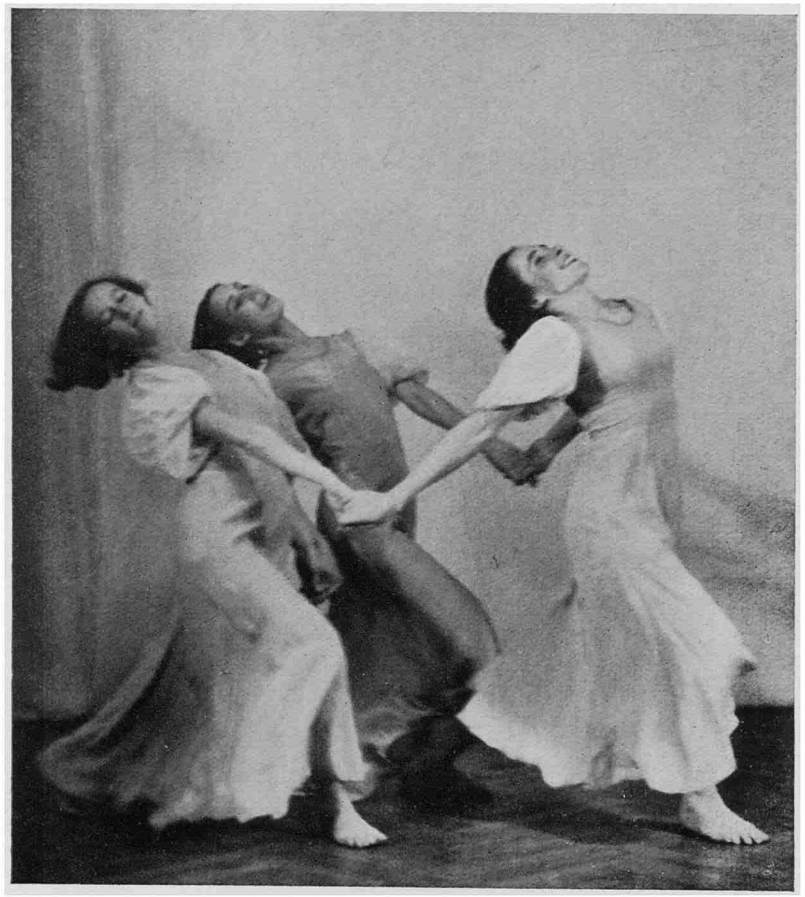
nymität in der Mitteilungsform stets die größte Verantwortung voraus oder sie wird zu einem Gefahrenpunkt überhaupt.

Wir haben festgestellt, daß die tänzerische Unterhaltungsmusik festgefahren ist, weil man sie zu einem feststehenden Begriff machte, nach dem einfach getanzt werden mußte. Wo man sich aber so verlaufen hat, gehe man sinngemäß bis zur bekannteren Wegkreuzung zurück. Diese besteht hier in den formbildenden Kräften einer Tanzmusik als einer tänzerischen Gebrauchsmusik, die erst sinngemäß auf Grund ihrer Echtheit und Wertbestimmung als Unterhaltungsmusik verselbständigt werden kann. Wir haben demgegenüber aber festgestellt, daß die Gestaltungskräfte der bis heute betriebenen Tanzstilmischung ja gar nicht dem eigentlich Tänzerischen entsprungen sind, sondern irgendwelche Tanzformen zu einem Zweck verwendeten, der sich im Schema seiner grobnaiven und sinnlich-billigen Texthaltung selbst zeichnet.

Hier also müssen wir von dem ursprünglichen Verhältnis ausgehen, „wenn wir aus Tanzeslust musizieren. Denn dort trieben uns akustische Einwirkungen zur Bewegung und hier gebären wir Jubelrufe und Melodien, welche uns wiederum zur Bewegung treiben möchten". Das soll natürlich nicht heißen, daß jeder seinen eigenen Tanz komponieren möchte. Vielmehr müssen wir auch in der tänzerischen Bewegungsmusik die überpersönliche Geltung unserer musikalischen Einstellung so weit erweisen, daß diese musikalischen Ergebnisse, wie es Alfred Rosenberg fordert, „zum Rhythmus des echt nationalen Tanzes werden, auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet".

Wir sprachen weiter von einer „Klangsinnlichkeit", — Sinnlichkeit als Bezeichnung aller sinnlichen, lediglich nach Genuß strebenden Handlungen. Diese Klangsinnlichkeit war natürlich nicht zuerst da, sondern es war die Sinnlichkeit einer Lebenshaltung, die auch ihr entsprechendes Klangkolorit erzeugte, das dann so den Namen der Klangsinnlichkeit zu erwerben vermochte. In dieser Bezeichnung Klangsinnlichkeit liegt zugleich ein belastender Doppelsinn, nach dem ein ganz bestimmtes Material, d. h. eine Mischung von harmonischen und melodischen Tonzusammenhängen, von instrumentationstechnischen Beziehungen, rhythmischen Formeln usw. für die Zeichnung eines bestimmten Milieus und seiner Lebenshaltung verwendet und eingebaut wurde. Diesem Vorgang begegnen wir dabei recht oft in der Musikgeschichte, wo z. B. — soweit der Vergleich in diesem Zusammenhang paßt — in der Oper auf Grund eines dramatischen Textgehaltes verschärfte Harmoniebildungen entstanden, die zunächst ihren Sinn nur im Zusammenhang mit dieser einen Textvorlage erhielten. Das klangliche Ergebnis blieb dabei so lange an seine textlich-dramatische Entstehung gebunden, bis ein Großmeister kam, die musikalischen Verwendungsmöglichkeiten dieses so entstandenen Akkordes oder Klanges intuitiv überprüfte, diese Möglichkeiten künstlerisch erfaßte, verarbeitete und so rein musikalisch verselbständigte.

Lassen wir uns dabei von diesem Vergleich leiten und versuchen nun einmal, die Klangsinnlichkeit unserer bisherigen Tanzmusik mit übergeordnetem Können und künstlerisch-naiver Sicherheit und Unbestechlichkeit entsprechend zu behandeln. Wir werfen also mit dem Text die Sinnlichkeit heraus, wobei wir aber uns vor einem scheinbar



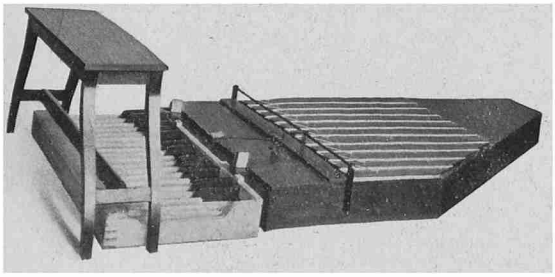
Fot. S. Enkelmann, Berlin

Tanzgruppe Jutta Klamt

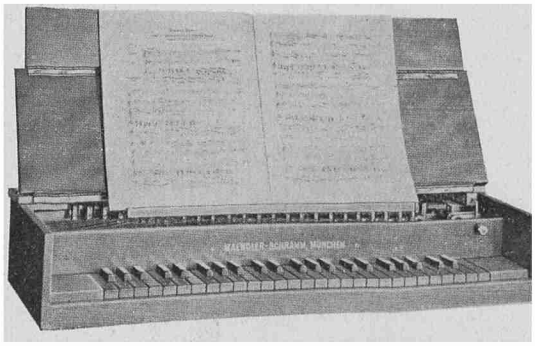
Fot. Sasha, London

Tanz in den Tod

Aus dem Mary-Wigman-Zyklus „Opfer"



I



III

II

IV

Neue Spitzenleistungen des deutschen Cembalobaues

I: Neupert-Cembalo-Pedal „Selbstklingend"; II: Neupert-Cembalo Modell R 3; III und IV: Das kleinste und das größte der neuen Modelle aus den Cembalofeu-Werkstätten Maendler-Schramm, München

geringfügigen, aber dennoch gefährlichen „Archaismus" hüten müſſen: Es kommt dabei nämlich nicht auf den Text allein an etwa in dem Sinne, daß wir nun jetzt pars pro toto „die ſchöne Frau" mit einer „Spieluhr" oder mit etwas anderem Gegenſtändlichen vertauſchen und die muſikaliſche Stilmiſchung in ihrem bisherigen Ergebnis beibehalten, ſie vielleicht darüber hinaus durch eine gemilderte Aufführungspraxis beiläufig verändern uſf. Im Gegenteil, wir wiſſen ja, daß es eigentlich nur e i n e n Text gibt, der den Schlagerſchematismus geſchaffen hat und der durch unzählige Wortſpielereien nur ſeine Variationsmöglichkeiten erfahren hat. Nehmen wir alſo dieſen und nur dieſen einzigen Text weg, dann ſtürzt auch die Struktur der Klangſinnlichkeit zuſammen und zerfällt in einzelne Stilmerkmale. Und dieſe rein muſikaliſch gegebenen Stilmerkmale gilt es dann auf den Wert ihres Klanges, ihres Klangſinnes hin zu prüfen.

Der Klang iſt nämlich wie eine Sprache oder noch deutlicher, wie eine Syntax, mit deſſen Ordnung wir etwas Sprachlich-Beſtimmtes, etwas Weltanſchaulich-Sinnvolles vermitteln wollen. Genau wie nun „Sinn" in pſychologiſcher Hinſicht „Verſtändnis für etwas" bedeutet, ſo hat auch der muſikaliſche Klang in der Muſik ſeine beſtimmte Bedeutung, wobei wir dann die Empfänglichkeit des Gehörs für eine beſtimmte Klangbedeutung eben als „Klangſinn" bezeichnen wollen.

Lag dabei in der Eigenart des modernen Tanzorcheſters ſogar der formale Vorzug in einem eigenen Klang oder (wie wir etwas deutlicher, wenn auch nicht gerade korrekt ſagen wollen) in einem eigenen Klangſinn, ſo beſtand der ungeheure und gefährliche Stilbruch dieſes formalen Vorzugs darin, daß er ſich nicht ſelbſt, alſo rein muſikaliſch diente und durch eine reine Muſizierluſt abgewandelt und fortentwickelt wurde, ſondern daß er vielmehr gehaltlich einer „klingenden Sinnlichkeit" bzw. eben einer Klangſinnlichkeit verpflichtet wurde.

Und bei dieſer doppelſinnigen Unausgeglichenheit müſſen ſämtliche Reformbeſtrebungen einſetzen.

Deshalb müſſen alle anderen Verſuche: Etwa ältere Tanzwerke modern zu inſtrumentieren oder die modernen Melodie- und Harmonienwendungen textlich auszubeſſern, als Übergangserſcheinungen und Zwiſchenlöſungen angeſprochen werden.

Ferner wäre es ein Widerſpruch, wollte man das Tanzorcheſter perſonaliter beibehalten und es beſetzungstechniſch zur Kleinausgabe eines Großen Orcheſters machen dadurch, daß man ihm Bearbeitungen von Ouverturen, Walzern uſf. aufgibt, die in Wirklichkeit dem Großen Orcheſter zukommen. Die Scheidung zwiſchen einem großen Sinfonieorcheſter und einer Tanzkapelle fußt nämlich nicht auf irgendwelchen Äußerlichkeiten, ſondern einzig und allein auf dem für jede Orcheſtergattung verſchiedenen Klang und Klangſinn. Hebt man dagegen dieſen Klangſinn auf, dann verzichtet man auf einen Unterſchied überhaupt zwiſchen Sinfonieorcheſter und Tanzkapelle.

Sprachen wir alſo von der Beſeitigung der Klangſinnlichkeit und der Überprüfung der einzelnen Stilelemente auf ihre klanglichen Fähigkeiten, ſo wird die Geſtaltung eines neuen Klangſinnes weſentlich von den textlichen Vorlagen abhängig ſein. Es muß daher vom Textdichter erwartet werden, daß er nicht nach dem ſogenannten „Schimmel"