

ist, über den eigenen kleinen Tellerrand hinauszublicken und sich mit den großen Gegenständen der Menschheit zu beschäftigen? Oder das Empfindungsvermögen ausgebildet werden, um die Forderung Schillers zu erfüllen, die er in der Rede zur Universalgeschichte aufstellt:

„Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen.“

Es ist genau diese Emotionalität der Liebe, die im Finale des Fidelio zum Ausdruck kommt: Liebe zum Gatten, Liebe zur Menschheit und die Idee der Freiheit in der Notwendigkeit, die Idee, mit Leidenschaft die Pflicht zu erfüllen und darin frei zu werden, was Schiller als die Qualitäten seines Ideals der schönen Seele und des Genies definiert hat. Es ist die Quintessenz der gesamten ästhetischen Methode der Klassik und Friedrich Schillers insbesondere: „Weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert.“

Verhurzt

Aber es ist genau dieser Freiheitsbegriff, dem die ganzen Verfechter von Regietheater, disharmonischer Musik und postmoderner Dekonstruktion den Kampf angesagt haben, weil er ihrem liberalen Konzept von „Freiheiten“ statt Freiheit entgegensteht. Also greifen sie hemmungslos in die schon reichlich zerfressene Mottenkiste von Brechtschen Verfremdungseffekten: Unterbrechungen, Filmclips, Spruchschilder, auf das Publikum gerichteter Kameraführung etc., um die Zuschauer so aus ihren Hör- und Denkgewohnheiten heraus zu „schocken“. Was in Darmstadt dabei herauskommt, ist eine Mischung aus Clockwork Orange – man erinnere sich an die gewalttriefende Scheußlichkeit von Stanley Kubrick, die mit der Musik der 9. Symphonie Beethovens untermalt wurde – und der intellektuellen Tiefe Helene Fischers. Wenn Helene Fischer im roten Latex-Outfit zu orgiastischen Bewegungen ihren Song „Sag mal, spürst Du das?“ ins begeisterte Publikum hineinschnulzt, dann ist das ungefähr genau so subtil, wie wenn während des gesamten Finales auf der Bühne der Satz „Bewegt es Dich?“ in großen Neonlettern aufleuchtet. Offensichtlich meint der Regisseur Dittrich, daß das intellektuell herausgeforderte Publikum mit einer Holzlatte aufgeweckt werden müsse. Dazu dann das eingangs erwähnte Bombardement mit ohrenbetäubendem Krach durch im Zuschauerraum verteilte Instrumentalisten und Chormitglieder.

Das Publikum dankte für diesen Klamauk mit einem gequälten Mini-Applaus. Wenn es das Ziel der Inszenierung war, entweder das Publikum zum politischen Handeln in der Gegenwart aufzufordern oder die zeitgenössische Musik für ein „breiteres Publikum“ (Dittrich) zu öffnen, dann muß man in beiden Fällen sagen: Ziel verfehlt. Der bekannte „Hurz“-Sketch von Hape Kerkeling beschreibt die Reaktion der meisten Zuschauer – die sich offensichtlich schon zu lange an die Zumutungen des Regietheaters und den Kulturkrieg des CCF gewöhnt haben, der offensichtlich immer noch andauert – sehr treffend.

Abschließend sei ein Zitat von Alma Deutscher, die wirklich komponieren kann, erwähnt: „Wenn die Welt so häßlich ist, warum soll man sie dann noch häßlicher machen mit häßlicher Musik?“

Verteidigt die klassische Kultur!

Ehe das Vorbild von Frau Schlümpf Beispiel macht, noch andere klassische Kompositionen im Sinne von Hans Neuenfels zu „schänden“, soll diese Kritik im Beethoven-Jahr eine Debatte ins Leben rufen, die Klassik gegen solche Übergriffe zu verteidigen.

Das Beethoven-Jahr, in dem nicht nur in Deutschland, sondern auf der ganzen Welt eine große Anzahl von Beethovens Kompositionen aufgeführt werden, bietet die wunderbare Chance, daß wir uns an unsere bessere kulturelle Tradition in Deutschland erinnern, dem seit Jahrzehnten fortdauernden moralischen Abwärtstrend entgegenstellen und im bewußten Hören von Beethovens Musik die innere Kraft finden, unsere eigene Kreativität lebendig werden zu lassen.

Die Welt befindet sich derzeit in einem Epochenwandel, in der die bisherige, von den atlantischen Staaten dominierte Ära eindeutig zu Ende geht und sich der Schwerpunkt der Entwicklung nach Asien verlagert, wo es mehrere Völker gibt, die auf ihre zum Teil über 5000 Jahre alten Zivilisationen zu recht stolz sind und diese pflegen. Wenn Europa irgend etwas dazu beizutragen hat, um das entstehende neue Paradigma in der Welt in einem humanistischen Geist mit zu gestalten, dann ist es unsere Hochkultur der Renaissance und der Klassik.

Viele Wissenschaftler, Künstler und durchaus deutschlandfreundliche Menschen auf der ganzen Welt wundern sich ohnehin seit geraumer Zeit, was mit den Deutschen eigentlich los ist, daß sie sich so weit von ihrer Eigenschaft als Volk der Dichter und Denker entfernt haben. Wenn wir uns das Beethoven-Jahr verhunzen lassen – oder sollte man sagen, „verhurzen“ lassen? -, dann würde man Deutschland als Kulturnation wohl endgültig abschreiben.

Um Diskussionsbeiträge wird gebeten.

zepp-larouche@eir.de

Schiller-Institut
Vereinigung für Staatskunst e.V.

www.schiller-institut.de

Telefon: 0611-2052065

www.schillerinstitute.com

V.i.S.d.P.: Rainer Apel c/o Schiller-Institut, Vereinigung für Staatskunst e.V., Postfach 140163, 65208 Wiesbaden

Von der Unfähigkeit, Musik zu komponieren

Ein Offener Brief an die Klassikliebhaber Deutschlands im Beethoven-Jahr: Die Grenze des Zumutbaren ist endgültig überschritten!

Von Helga Zepp-LaRouche

*„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!“
– Friedrich von Schiller*

Das erste, was man über die Aufführung von Beethovens Fidelio im Staatstheater Darmstadt in einer Inszenierung von Paul Georg Dittrich und einer musikalischen Bearbeitung des Finales durch Annette Schlünz sagen kann: Sie ist grottenschlecht. Grottenschlecht vom musikalischen, vom künstlerischen, vom philosophischen und vom menschlichen Standpunkt. In einer langen Reihe von stupiden, geschmacklosen, repetitiven Aufführungen des Regietheaters, wie sie seit mehr als einem halben Jahrhundert (!) auf die Bühne gebracht werden – zunächst beschränkt auf das Theater, und seit Jahren auch der Oper angetan –, war diese Aufführung der absolute Tiefpunkt.

Als Hans Neuenfels im Sommer 1966 als 25 Jahre alter Dramaturg am Trierer Theater als Werbung für das „1. Happening in Rheinland-Pfalz“ ein Flugblatt verteilen ließ, wo er auch die Frage stellte: „Warum schänden Sie nicht kleine Mädchen?“, befand er sich durchaus in Übereinstimmung mit den Überzeugungen der 68er Bewegung, wie man spätestens seit Cohn-Bendit weiß. Seitdem – seit 53 Jahren! – kopulieren diverse Nackte, Rockerbanden, Schizophrene oder Nazi-Kostümierte auf den Bühnen und haben erfolgreich die Stücke und Kompositionen der klassischen Dichter und Komponisten bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Originalität sieht anders aus.

Die Darmstädter Fidelio-Inszenierung präsentiert nicht nur eine Multimedia-Mischung von ästhetischen Abgeschmacktheiten, Brechtschen Entfremdungseffekten und einer Überlagerung der musikalischen Szenen des ersten Teils mit einer die ganze Bühne ausfüllenden Leinwand, auf die Bilder und Filmausschnitte projiziert werden. Diese sollen den zeitgeschichtlichen Hintergrund illustrieren, vor dem acht Inszenierungen von 1805 bis heute stattgefunden haben. Der Gesamteindruck ist chaotisch, die Sänger, die gegen diese Clip-Gewitter ansingen müssen, beginnen einem leid zu tun, so wie Leonore, die die ganze Zeit wie ein kopfloses Huhn um die Bühne herumlaufen muß.

Aber die wirkliche Monstrosität ereignet sich im zweiten Teil, als das Finale, die großartige Freiheitshymne der Oper, durch Einschübe von Kompositionen im Stil der Neuen Musik von Annette Schlünz martialisch regelrecht

zerhackt wird. Schlünz beschreibt die von ihr komponierten Einschübe im Programmheft folgendermaßen:

„Nach und nach ist so ein ‚Heil-Chor‘ entstanden, der teilweise verstummt oder in dem nur einzelne Stimmen oder Wörter stehen geblieben sind. Manchmal radikalisiere ich auch Beethovens Instrumentation, um seine Ideen noch zu verstärken oder ich wiederhole einzelne Takte und stoppe dann plötzlich. Ein ganz großer Wunsch von mir war es, Fremdklang mit einzuflechten und die Musik an manchen Stellen einzufärben. Die Trompetenfanfare, die schon vor Beginn der Vorstellung vom Balkon des Staatstheaters erklingt, greife ich auf und erweitere sie: Das ist das Signal, das zum Aufbruch ruft. Einige Instrumente und Musiker, die aus dem Orchesterklang herausfallen, werden sozusagen abtrünnig und bringen etwas Neues herein. Das F-Dur Ensemblestück – ein fantastisches Stück Musik mit einer Sakralität und Geschlossenheit, an die ich mich nie heranwagen würde – lasse ich hingegen unberührt wie einen Edelstein stehen. Das anschließende Zwischenspiel mit meiner Musik, bei der unterschiedliche Klänge inklusive der Stimmen von acht Vokalsolistinnen durch den Raum geschickt werden, bricht die Beethoven’sche Klangwelt vollends auf.“

Vom Standpunkt der malträtierten Zuschauer hatte der von Schlünz zwischengeschobene Krach, bei dem Sänger und Instrumentalisten an Plätzen mitten im Publikum und von allen Seiten ihren ohrenbetäubenden Mist hinausposaunten, mit Musik nicht mehr das geringste zu tun: Die Grenze zur Körperverletzung war eindeutig überschritten.

Wie emotional gestört Schlünz ist, wird aus ihren nächsten Sätzen deutlich:

„Beim Hören habe ich mir oft vorgestellt, ich würde an den Reglern eines Mischpults sitzen und die Geschwindigkeit noch weiter hochdrehen. Und da würde ich Beethoven einfach mal unterstellen, daß er beim Komponieren im Sinn hatte, fast etwas zu überdrehen. Das ist eine regelrechte Jubelmaschine! Mich erinnert das an Kinder, die vor Aufregung völlig überschnappen, weil sie nicht wissen, wie sie ihre Gefühle im Griff behalten sollen.“

Wenn hier irgend etwas übergeschnappt ist, dann ist es die von Schlünz hier demonstrierte Erbärmlichkeit, ihre emotionale Impotenz, das Erhabene des Sieges der Liebe

zwischen Leonore und Florestan zu begreifen. Mehr noch, sie kann diese Größe offensichtlich nicht ertragen, ihre Vorstellung, mittels der Regler eines Mischpults die Geschwindigkeit der Musik hochdrehen zu wollen, ist der gleiche unkontrollierbare Ausraster, mit dem die Mörder des Ibykus sich selbst verraten, nachdem der Chor der Erinnyen die höhere Macht der Poesie im Theater von Korinth wachgerufen hat. Kleine, niedrig gesinnte Geister können weder große Ideen noch erhabene Gefühle ertragen.

Das großartige Finale des Fidelio, in dem Beethoven die Überwindung der Tyrannei durch den Mut der Gattenliebe zelebriert, ist Ausdruck der edelsten Humanität, bei der Liebe, Mut und Freiheitswille ihren musikalischen Ausdruck finden. In der Arie Leonores heißt es zuvor: „Ich wanke nicht, mich stärkt die Pflicht der Gattenliebe.“ Beethoven wählte den Stoff der Oper als im Sinne Schillers gelungene Idealisierung einer historischen Begebenheit, der Befreiung des Helden der Amerikanischen Revolution und französischen Republikaner, Marquis de La Fayette, durch seine Frau Adrienne. Darin kommt Beethovens eigene republikanische Gesinnung zum Ausdruck, wozu in der damaligen Zeit immer noch feudaler Strukturen und napoleonischer Feldzüge selber schon persönlicher Mut und Freiheitswille gehörte.

Für die gestörte Emotionalität der Vertreter der Frankfurter Schule und des liberalen Zeitgeistes sind solche zutiefst menschlichen Gefühle nicht mehr zugänglich. Der Regisseur Paul-Georg Dittrich sagt in seinem Interview im Programmheft in aufschlußreicher Weise, daß ihm das Finale vorkommt „wie eine Feier, bei der man gar nicht weiß, was eigentlich gefeiert wird“. Wenn Dittrich und Schlünz das nicht wissen, heißt das aber noch lange nicht, daß sie das Recht hätten, auch den normalen Menschen den Zugang dazu durch die Dekonstruktion der Komposition Beethovens zu zerstören.

Im Geiste des „Kongreß für kulturelle Freiheit“

Aber genau das war von Anfang an die Absicht der diversen Strömungen, in deren Tradition sich Dittrich, Schlünz und die ganze Inszenierung in Darmstadt befinden, einem Amalgam aus Adorno, der Eisler-Brecht-Schule und des Kongresses für kulturelle Freiheit. In einem bemerkenswerten Anflug wahrheitsgerechter Berichterstattung berichtete die FAZ am 12.11. 2017 in dem Artikel „Die CIA und die Kultur: Wie man die großen Wörter klaut“ über die Ausstellung anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Skandals, als 1967 bekannt wurde, daß die gesamte gigantische Operation des Kongresses für kulturelle Freiheit eine von der CIA finanzierte Operation als Teil des Kalten Krieges war. Und dann das für die FAZ schon beinahe sensationelle Eingeständnis über das Ganze: „Die beunruhigende Pointe ist, daß der Geheimdienst dabei nicht einfach eine sinistre Reaktion beförderte, sondern eben jenem Linkliberalismus zum Durchbruch verhalf, der bis heute den Mainstream-Standard der westlichen Intellektuellen bildet.“

Die Darmstädter Fidelio-Inszenierung ist gewissermaßen die Endmoräne dieses Prozesses. Angefangen hatte er mit dem Wandel der amerikanischen Nachkriegspolitik. Nach dem unzeitigen Tod Roosevelts, unter dessen Führung die USA im Zweiten Weltkrieg mit der Sowjetunion im Kampf gegen den Faschismus verbündet waren, geriet der intellektuell wesentlich kleinere Truman schnell unter den Einfluß Churchills. Mit seiner berühmten Fulton-Rede

am 5. März 1946 läutete dieser den Kalten Krieg ein. Damit gewannen die Vorläufer jener Elemente im amerikanischen Sicherheitsapparat, vor denen Eisenhower später als dem Militärisch-Industriellen Komplex warnte und die heute oftmals verkürzt als „Tiefer Staat“ bezeichnet werden, die Oberhand.

Der nunmehr ausgerufene Kalte Krieg erforderte, daß die tiefen Emotionen, die Amerikaner und Russen aufgrund der Kriegserfahrung verbanden und wie sie im Treffen an der Elbe in Torgau ihren Höhepunkt fanden, durch ein antirussisches Sentiment ersetzt werden mußten. Es mußte ein neues Feindbild aufgebaut und die gesamte Axiomatik des Denkens in der Bevölkerung entsprechend geändert werden. Für die USA bedeutete dies, die Grundannahmen in der Bevölkerung zu ändern, die zur Unterstützung der Politik Roosevelts beigetragen hatten. Für Europa und insbesondere Deutschland mußten die Wurzeln der europäischen humanistischen Kultur, die die kulturelle Identität jenseits der zwölf Jahre Schreckensherrschaft ausmachten, zerstört und durch ein Konstrukt ersetzt werden – die Dekonstruktion der klassischen Kultur.

Das Instrument, das für diesen Zweck geschaffen wurde, war der „Kongreß für kulturelle Freiheit“ (CCF), ein gigantisches Programm der psychologischen Kriegsführung, das von den Geheimdienstkreisen um Allan Dulles unter der Leitung von Frank Wisner, dem damaligen Chef des Büros für politische Koordination im US-Außenministerium, ins Leben gerufen wurde. Später wurde der CCF in die Abteilung für verdeckte Operationen verlagert. Die Operation dauerte offiziell von 1950 bis 1967, als die New York Times am 27. April 1967 veröffentlichte, daß der CCF eine Operation des CIA war – eine Enthüllung, die sich zum größten Kulturskandal des 20. Jahrhundert entwickelte. Der CCF operierte in 35 Staaten, gab 20 Magazine heraus, und tatsächlich steuerte der CIA praktisch jede Kunstaussstellung und kulturelle Veranstaltung. In Europa gab es in dieser Zeit so gut wie keinen Schriftsteller, Musiker, Maler, Kritiker oder Journalisten, der nicht in irgendeiner Form mit diesem Projekt in Verbindung stand – mal wissentlich, mal ohne eine Ahnung zu haben.

Die Orientierung dieser Kulturprojekte war im wesentlichen die gleiche wie die der Frankfurter Schule, deren führende Vertreter während der Zeit des Nationalsozialismus in den USA im Exil waren und dort teilweise in den Sold der amerikanischen Geheimdienste getreten waren, wie Herbert Marcuse und andere. Auf jeden Fall paßten die Ansichten der Frankfurter Schule perfekt in das Programm des CCF. Theodor Adorno vertrat z.B. die absurde und ignorante Auffassung, daß der Idealismus Friedrich Schillers direkt zum Nationalsozialismus geführt habe, weil er einen radikalen Standpunkt eingenommen habe. Deshalb sei es nötig, die Schönheit vollkommen aus der Kunst zu entfernen. In seinem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“, 1949 geschrieben, gipfelte seine misanthropische Sichtweise in dem vielzitierten Satz: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“

In Darmstadt auch hier nichts Neues: Im Programmheft zur Fidelio-Aufführung vertritt ein George Steiner exakt die gleiche Meinung: „Ist es möglich, daß im klassischen Humanismus selbst, in seiner Neigung zur Abstraktion und zum ästhetischen Werturteil, ein radikales Versagen angelegt ist? Kann es sein, daß Massenmord und jene Gleichgültigkeit gegenüber den Greueln, die dem Nazismus Vorschub geleistet hat, nicht Feinde oder Negationen der

Zivilisation sind, sondern ihr gräßlicher aber natürlicher Komplize?“

Was hier in Reinform zum Ausdruck kommt, ist exakt die psychologische Kriegsführung des CIA-gesteuerten CCF, der die Wurzeln der humanistischen Identität in der deutschen Bevölkerung zugunsten einer anglo-amerikanischen kulturellen Werteskala ausreißen sollte.

Eine Frage des Menschenbilds

Um es noch einmal auf den Punkt zu bringen: Es gibt keinen größeren Gegensatz als den, der zwischen dem erhabenen Menschenbild des Humanismus und der klassischen Kunst und dem barbarischen Menschenbild der Nationalsozialisten existiert. Das Menschenbild der Klassik sieht den Menschen als prinzipiell gut an, als das einzig vernunftbegabte Geschöpf, das die in ihm angelegten Potentiale durch die ästhetische Erziehung zu einem harmonischen Ganzen, zu einem schönen Charakter, wie Wilhelm von Humboldt es ausgedrückt hat, vervollkommen kann. Die klassischen Kunstwerke in der Dichtung, den bildenden Künsten und der Musik zelebrieren diese schöne Menschlichkeit und sind selbst wiederum Inspiration für die kreativen Fähigkeiten der Leser, Zuschauer und Zuhörer.

Das Menschenbild der Nationalsozialisten hingegen mit seiner Blut-und-Boden-Ideologie geht von einer rassistischen, chauvinistischen und sozialdarwinistischen Ideologie der Überlegenheit der arischen Rasse aus. Zu behaupten, die Tatsache, daß sowohl die Klassik als auch der Nationalsozialismus in Deutschland vorgekommen sind, beweise, daß es einen inneren Zusammenhang zwischen diesen vollkommen gegensätzlichen Vorstellungen gäbe, ist genau so absurd wie die Behauptung, aus der amerikanischen Verfassung seien geradewegs die Interventionskriege der Regierungen Bush und Obama entstanden oder aus der Überzeugung der Johanna von Orleans die französische Kolonialpolitik. Diese Behauptungen stammen in Wirklichkeit aus der Giftküche der CIA, zu deren Rezepten spätestens seit den Zeiten des CCF die „notwendige Lüge“ und die „glaubhafte Abstreitbarkeit“ gehören, wovon die Welt in jüngster Vergangenheit mit dem andauernden Coup gegen Präsident Trump durch den britischen Geheimdienst in Zusammenarbeit mit dem „Tiefen Staat“ wieder genügend viele Kostproben bekommen hat.

Die Frage, wie es vom hehren Ideal der deutschen Klassik zum Absturz unter der Herrschaft der Nationalsozialisten kommen konnte, ist eine der wichtigsten Fragen überhaupt. Um sie zu beantworten, ist die gesamte Ideengeschichte seitdem notwendig, vom Angriff der Romantik auf die Klassik und der damit beginnenden Auflösung der klassischen Form über den beginnenden Kulturpessimismus, der mit der Konservativen Revolution als Antwort auf die Ideen von 1789 und der politischen Restauration des Wiener Kongreß einzusetzen begann, über Schopenhauer und Nietzsche, die Bewegung des Jungen Europa vor dem Ersten Weltkrieg bis hin zum Ersten Weltkrieg und seinen Folgen.

Den Zweck, Kulturpessimismus zu induzieren, verfolgten auch die diversen Musikprojekte des CCF. 1952 veranstaltete er ein einmonatiges Musikfestival in Paris mit dem Titel: „Meisterwerke des 20. Jahrhunderts“, bei dem über hundert Symphonien, Konzerte, Opern und Ballette von über 70 Komponisten des 20. Jahrhundert aufgeführt wurden. Das Boston Symphony Orchestra, das eine führende Rolle bei weiteren Projekten des CCF spielen sollte, eröffnete

das Festival mit einer mehr als gewöhnungsbedürftigen Aufführung von Strawinskys Sacre du Printemps. Ebenfalls aufgeführt wurden die Atonalisten Arnold Schönberg (bei dem Adorno studiert hatte) und Alban Berg, dazu Paul Hindemith, Claude Debussy und Benjamin Britten, um nur einige zu nennen. Weitere Konferenzen zur Propagierung von atonaler und Zwölftonmusik folgten in Prato und Rom, die ausschließlich Avantgarde-Musik förderten. Bei all diesen gut finanzierten Veranstaltungen wurde es als selbstverständlich erachtet, daß alle so taten, als würde ihnen häßliche Musik gefallen.

Die „Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik“, ebenfalls unterstützt von der amerikanischen Militärregierung und dem CCF, brachte u.a. Schönberg, Webern und Bartok zur Aufführung. Dozenten wie Adorno, Olivier Messiaen und John Cage referierten über ihre Musiktheorie. Eine offizielle Beurteilung von Ralph Burns, Chef der OMGUS Cultural Affairs Branch, im Review of Activities über diese Kurse lautete: „Man war sich allgemein darüber einig, daß ein Großteil dieser Musik wertlos ist und besser nicht hätte gespielt werden sollen. Man bedauerte, daß Zwölftonmusik übermäßig viel Raum gegeben wurde. Ein Kritiker beschrieb die Konzerte als ‚Triumph des Dilettantismus‘.“

Es geht hier gar nicht darum, jemanden davon abzuhalten, atonale oder Zwölftonmusik oder welche Formen von Avantgarde-Musik auch immer zu komponieren oder anzuhören. Jeder nach seinem Geschmack. Es geht darum, daß durch die Idee der Gleichberechtigung aller Töne der temperierten chromatischen Skala die viel höheren Freiheitsgrade, die sich aus der polyphonen, harmonischen und kontrapunktischen Komposition, wie sie sich seit Bach über Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms entwickelt haben, massiv reduziert werden. Damit fallen die Mehrdeutigkeit der Noten und die Beziehungen zwischen den Tonarten, die Möglichkeit der enharmonischen Verwechslungen usw. weg: Die „Motivführung“ ist eine Form der Komposition, die aus einer einzigen musikalischen Idee heraus alle weiteren Themen, alle Sätze und schließlich die gesamte Komposition gesetzmäßig entwickelt. Diese Technik des Komponierens hat sich, wie Norbert Brainin, der Primgeiger des Amadeus-Quartetts, stringent dargelegt und in diversen Meisterklassen demonstriert hat, von Haydns „Russischen Quartetten“ op. 33 über Mozarts „Haydn-Quartette“ bis zu Beethovens späten Quartetten zu immer größerer Komplexität und Vollendung entwickelt.

Von diesem hohen Niveau, das die klassische Komposition mit Beethoven erreicht hatte, ist die sogenannte Moderne Musik – und es gibt durchaus gute moderne Kompositionen –, wenn sie diese Prinzipien aus dem Fenster wirft, ein Abstieg vergleichbar mit dem von einem sich antientropisch entwickelnden Universums von bisher mindestens zwei Billionen bekannten Galaxien herunter zur Vorstellung der flachen Erde.

So gut wie alle wirklich kreativen Menschen von Konfuzius bis Albert Einstein erkannten und nutzten die Wirkung von guter oder klassischer Musik zur Beförderung ihrer eigenen kreativen Fähigkeiten und zur ästhetischen Veredlung der Bevölkerung. Konfuzius machte die richtige Beobachtung, daß man an der Qualität der Musik den Zustand eines Staates ablesen könne. Die Versenkung in die Kompositionen großer klassischer Komponisten eröffnet den tiefsten Zugang zu den kreativen Fakultäten der menschlichen Seele und des Geistes. Wo sonst kann wie bei der klassischen Musik die Leidenschaft gestärkt und vertieft werden, die notwendig