



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Hohenemser, R.: Zur Psychologie des wirklichen und des scheinbaren  
Musikverständnisses

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Die pathetische Note des Beschlusses des französischen Senats habe das Vertrauen der Verbündeten auf die Widerstandskraft Frankreichs neu belebt. Die maßgebenden parlamentarischen Kreise von Paris hielten das Scheitern der Aktion sowohl der Centralmächte als der Neutralen für sicher, eine Wiederaufnahme derartiger Demarchen vor militärischer Entscheidung 1917 nicht wohl für möglich. Mein Freund hat sich hinsichtlich der Stellung Englands in ähnlichem Sinne geäußert. Nach seinen Darlegungen fühle sich Lloyd George nicht hinreichend sicher. Er könne ein Einlenken nicht riskieren, ehe England nicht zu der von ihm in Aussicht gestellten äußersten Anstrengung ausgeholt habe. Die englische Admiralität rechne zwar jetzt schon mit einer Verschärfung des deutschen Unterseebootkrieges. Sie sei wegen seiner eventuellen Rückschläge auf den Handel und die Lebensmittelzufuhr Englands, sowie auf die Sicherheit der militärischen Transportwege nach Frankreich besorgt. England werde dieses Risiko jedoch auf sich nehmen. Es werde auf dem Festlande um so größere Anstrengungen machen und alle Kräfte einsetzen, um ein Gelingen der kombinierten englisch-französischen Frühjahrsaktion 1917 zu sichern. Der letzte Erfolg Ribelles vor Verdun habe in starkem Maße dazu beigetragen, die Zuversicht der Verbündeten auf den Erfolg der beabsichtigten Aktionen zu erhöhen.



## Zur Psychologie des wirklichen und des scheinbaren Musikverständnisses

Von Dr. R. Hohenemser



er ist musikalisch? Die Beantwortung dieser Frage hat schon viel Kopfzerbrechen verursacht, und Billroth, der berühmte Arzt und zugleich verständnisvolle Freund von J. Brahms und Ed. Hanslick, hat ihr eine besondere psycho-physiologische Studie gewidmet (Wer ist musikalisch, nachgelassene Schrift von Theodor Billroth, herausgeg. von Ed. Hanslick, Berlin, 1895). Freilich sind, so interessante Einzelheiten er auch bietet, seine Ergebnisse wenig befriedigend und nicht scharf umrissen, und daran hätte sich vermutlich nichts geändert, auch wenn er nicht angeichts des nahen Todes gezwungen gewesen wäre, einen Teil seiner Gedanken nur zu skizzieren. Immerhin kann uns die Schrift zum Anknüpfungspunkt unserer Betrachtungen dienen.

Mit vollstem Recht hebt Billroth hervor, daß, da die Musik, wie sie sich in unserem Kulturkreis ausgebildet hat, aus verschiedenartigen Elementen besteht, erst das Zusammentreffen der Veranlagung für diese verschiedenen Elemente den musikalischen Menschen ausmacht, daß also die musikalische Begabung mehrere Teilbegabungen in sich schließt. Wem z. B. der Sinn selbst

für die einfachsten Rhythmen fehlt — und es gibt, wie Willroth gezeigt hat, mehr solcher tiefmütterlich bedachten Individuen, als man in der Regel glaubt —, der ist unmusikalisch, auch wenn er Tonhöhenabstufungen noch so scharf unterscheiden könnte. Andererseits ist aber auch der unmusikalisch, der Melodien bloß an ihrem Rhythmus wiedererkennt, also wohl Sinn für Rhythmus, jedoch durchaus kein Bewußtsein vom Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen besitzt; auch für das Vorkommen dieser seltsamen Veranlagung führt unsere Schrift Beispiele an. Zum Sinn für Rhythmus, d. h. in unserem Fall zu dem Vermögen, Gehörseindrücke nach Maßgabe ihrer verschiedenen Dauer und ihrer verschiedenen Betonungsverhältnisse einander über-, unter- und beizuordnen, und zu dem Vermögen der Tonhöhenunterscheidung muß sich noch die Fähigkeit gesellen, die Töne auch nach ihren verschiedenen Verwandtschaftsgraden aufeinander zu beziehen, die sich beim Zusammenklang als Konsonanzen und Dissonanzen und beim sukzessiven Erklingen in ähnlicher, aber etwas modifizierter Weise zu erkennen geben. Nur wer die Töne als in allen diesen sich kombinierenden Richtungen aufeinander bezogen zu erfassen vermag, wozu als Elemente von sekundärer Bedeutung noch die verschiedenen Stärkegrade, soweit sie nicht schon im Rhythmus enthalten sind, und die verschiedenen Klangfarben hinzutreten, nur der nimmt musikalisch-sinnvolle oder, wie man auch mit Recht sagt, musikalisch-logische Ganze in sich auf, nur der ist musikalisch.

Es ist klar, daß die musikalische Veranlagung in den mannigfaltigsten Abstufungen vorhanden sein kann, angefangen von der auf die Erfassung des Einfachsten beschränkten Fähigkeit bis zum Verständnis zur Wiedergabe und schließlich zur schöpferischen Hervorbringung der kompliziertesten Gebilde, und auf allen diesen Stufen können dann wieder die Tonwerke, welche der einzelne bevorzugt, also am besten versteht, hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes den verschiedensten Rang einnehmen. Hier sollen nun nicht die Abstufungen der musikalischen Veranlagung näher betrachtet werden; vielmehr wollen wir nur das wirkliche Musikverständnis gegen eine weit verbreitete Art eines nur scheinbaren, nur vermeintlichen Verständnisses abgrenzen, gegen eine Täuschung, welche zahlreiche und darunter hochgebildete Menschen veranlaßt, auch die kompliziertesten Tonwerke anzuhören, eventuell sogar wiederzugeben, ohne daß sie imstande sind, sie so zu genießen, wie es die Beschaffenheit der betreffenden Werke und die Absicht des Komponisten fordert. Weil sie dabei dennoch einen Genuß haben, verfallen sie der Täuschung, wahres Musikverständnis zu besitzen. Aber es ist eben, wie gesagt und wie sich noch näher zeigen wird, nicht der rechte Genuß, und von den Gefahren, die er in sich birgt, werden wir gleichfalls noch hören.

Von einer Melodie sagen wir, sie sei heiter, lustig, übermütig oder ernst, traurig, schwermütig usw. Niemand nimmt an solchen Redewendungen Anstoß, obgleich schon eine einfache Überlegung zeigt, daß sich diese Attribute streng genommen nicht der Melodie als solcher, sondern nur einem Menschen, also höchstens mir, der ich sie höre, beilegen lassen. Und doch müssen sie andererseits in der Melodie liegen; denn ich kann beurteilen, daß eine Melodie z. B. heiter ist, auch wenn ich mich selbst durchaus nicht in heiterer Stimmung befinde; ja, infolge des Widerspruchs zwischen meiner Stimmung und jener der Melodie

kann ich mich durch dieselbe verletzt oder abgestoßen fühlen. Das Rätsel löst sich dahin, daß die Heiterkeit für meinen Eindruck, für diesen aber zwingend, tatsächlich in der Melodie liegt, in Wahrheit jedoch durch diese in mir erzeugt und von mir aus, soweit es sich um meinen Eindruck handelt, auf sie übertragen wird, so daß sie mir nun als Eigenschaft der Melodie entgegentritt. Auch die Heiterkeit einer Melodie, die ich konstatiere, ohne mich selbst heiter zu fühlen, kann doch nur durch die Wirkung der Melodie in mir selbst zustande gekommen sein; sie hat dann eben nicht mein ganzes Wesen, sondern nur einen Teil desselben ergriffen, der dem Ganzen, also meiner Grundstimmung, als etwas Gesondertes gegenübersteht. Überall demnach, wo für meinen zwingenden Eindruck eine Melodie heiter, traurig usw. ist, kurz, wo sie Eigenschaften besitzt, die sich im Grunde nur vom Menschen ausagen lassen, da habe ich diese Eigenschaften, wie sich die moderne Psychologie ausdrückt, in die Melodie eingefühlt.

Offenbar ist nun Musikverständnis nur bei demjenigen vorhanden, dem aus der Melodie solche Eigenschaften entgegenleuchten, dem sie etwas sagt, für den sie einen Sinn hat, mit einem Wort, für den sie ein beseeltes Objekt ist. Die höchste Stufe des Verständnisses ist erreicht, wenn das ganze Musikstück, und zwar auch das komplizierteste, in dieser Weise, also als beseelte Einheit erfaßt wird. Jedes Tonwerk verlangt einen bestimmten Grad des Verständnisses. Wird ihm dieser nicht entgegengebracht, werden z. B. nur einzelne Melodien als solche erfaßt, während uns die Verbindungsglieder nichts sagen und uns also auch das Ganze als Ganzes nichts sagen kann, so wird es nicht in der rechten, d. h. in der von ihm selbst intendierten Art genossen. Wie man die Widersprüche im Charakter eines Menschen nur auf Grund eines genauen Verständnisses des Betreffenden erkennt, so befähigt uns auch nur das wahre Musikverständnis, also die Einfühlung, zu der Feststellung, ob ein Tonwerk nicht etwa Eigenschaften besitzt, die seine Erfassung als beseelte Einheit erschweren oder unmöglich machen, und ob das seelische Leben, das in ihm liegt, ein wertvolles, den gegenüber einem Kunstwerk zu erhebenden Forderungen angemessenes ist.

Es fragt sich nun, wie es die Musik vermag, Stimmungen in uns hervorzurufen, welche in sie eingefühlt werden können. Sie vermag es mittelst ihrer eingangs aufgezählten Elemente. Diese alle erwecken in uns einzeln und erst recht in ihren unendlich mannigfaltigen gegenseitigen Steigerungen, Ergänzungen und Durchkreuzungen bestimmt geartete seelische Betätigungen, die zu Stimmungen, d. h. zu mehr oder weniger umfassenden Seelenzuständen und, sofern die durch das Musikstück ausgelöste Betätigung trotz aller Mannigfaltigkeit und allen Wechsels in ihrer Gesamtheit eine einheitliche ist, zu einem einheitlichen Gesamtseelenzustand, eben zu der Grundstimmung des Musikstückes führen. Jeder Musikalische kennt aus Erfahrung den Unterschied zwischen der Wirkung eines Adagio und eines Presto, eines einschläfernden und eines fortreisenden Rhythmus, eines tiefen und eines hohen Tones, eines Fortissimo und eines Pianissimo, eines Flöten- und eines Trompetenklanges, einer sinnlosen Tonfolge und des Bezogenseins der Töne auf einen Mittelpunkt, in der Regel auf den Grundton der Tonart, eines weiten Intervalles, z. B. eines Dezimensprunges, und des Fortschreitens in Halbtonstufen, einer Konsonanz und einer Dissonanz, und zwar dies nicht nur im Zusammenklang, sondern auch in der

Sufzession, z. B. eines Schrittes in die große Terz und eines solchen in die große Septime. Das nähere Wesen dieser Wirkungen und die seelischen Gesetzmäßigkeiten, auf denen sie beruhen, sind zum Teil aufgeheilt; aber sehr vieles bleibt noch zu tun übrig. Hier genügt es uns, die stimmungserzeugende Macht der Musik wenigstens andeutungsweise begreiflich gemacht zu haben.

Die durch das Tonwerk in uns erzeugten Stimmungen werden in dasselbe eingefühlt, gehen für unseren Eindruck von ihm aus, soweit wir die Töne nach ihren rhythmischen, melodischen, harmonischen, dynamischen und klangcharakteristischen Beziehungen vermöge unserer eigenen zusammenfassenden Tätigkeit zu Einheiten und diese endlich zur obersten Einheit des ganzen Werkes zusammenschließen; denn, wie Th. Lipps, der gründlichste Erforscher des Phänomens der Einfühlung, gezeigt hat, kommt dasselbe nur dann zustande, wenn wir zwar einerseits durch das Objekt bestimmt werden, wir also z. B. eine bestimmte Tonfolge hören, welche, falls sie für uns überhaupt zur Melodie wird, nur diese bestimmte und keine andere Melodie werden kann, wenn wir aber andererseits gleichzeitig das Objekt durch unsere zusammenfassende Tätigkeit erst schaffen, indem z. B. für uns keine Melodie vorhanden ist, solange wir die Töne nicht zusammenschließen. Tun wir dies nicht, sei es, weil es uns objektiv unmöglich gemacht wird, indem etwa die Töne einander zu langsam oder zu rasch folgen, sei es, weil es uns subjektiv unmöglich ist, indem wir z. B. zu ermüdet sind, um, wie man sagt, der Musik zu folgen, d. h. um die Tätigkeit des Zusammenfassens zu vollziehen, während wir doch die Töne mit dem Ohr aufnehmen, so bleibt die Einfühlung und damit das wirkliche Verständnis aus.

Das Ausbleiben der Einfühlung nicht auf Grundlage einer zeitweiligen subjektiven Störung, sondern einer Veranlagung oder, besser gesagt, eines Mangels in der musikalischen Begabung ist es nun, worauf das nur scheinbare Musikverständnis beruht, von dem oben die Rede war, und wodurch eine ganze Klasse von Hörern, ein Typus der Musikaufnehmenden, charakterisiert wird.

Während sich der wirklich Unmusikalische gegen die Wahrnehmungen auf dem Gebiet, auf das sich seine Unfähigkeit erstreckt, entweder gleichgültig verhält oder mit Unlust auf sie reagiert, übt die Musik auf unseren Typus starke, lustvolle Wirkungen aus; aber die Zusammenfassung, die Verdinglichung, die Objektivierung, wie man mit Recht sagen kann, fehlt: Der Wechsel der Betonungsgrade und der Tondauer führt nicht zur Bildung von Gruppen mit Über- und Unterordnung ihrer Elemente, also auch nicht zu Abschnitten, Perioden usw.; die Töne werden nicht auf einen Mittelpunkt bezogen. Die Erfassung einer Melodie, eines musikalisch-logischen Fortgangs ist also sowohl von rhythmischer als auch von tonaler Seite her ausgeschlossen und damit natürlich auch die Erfassung einer thematischen oder motivischen Weiterführung, kurz, einer Entwicklung. Dem mit wirklichem Musikverständnis Begabten ist diese Art des Musikaufnehmens in der Regel nicht durchaus fremd. Wer nicht eine ausnahmsweise hohe Auffassungsfähigkeit besitzt, wird beim erstmaligen Anhören eines komplizierten Werkes, besonders wenn es in einem ihm ungewohnten oder unbekanntem Stil gehalten ist, häufig nur in einzelnen Stellen, etwa in den Hauptgedanken, sinnvolle Einheiten erblicken; alles übrige wird ihm mehr oder weniger wie ein Tonchaos der geschilderten Art erscheinen. Er

ist sich dann aber wohl bewußt, das Werk nur sehr teilweise verstanden zu haben, und wird sich bemühen, durch nähere Beschäftigung mit demselben zu vollem Verständnis zu gelangen. Andererseits treten bei dem, der nur über das scheinbare Verständnis verfügt und der, solange er sich selbst überlassen bleibt, keine Ahnung davon hat, daß es noch ein andersartiges Verstehen gibt, die Wirkungen der Musik nicht immer in den oben dargestellten Extremen auf. Viele werden Melodien von verhältnismäßiger Einfachheit und von der Art, die ihnen von Kindheit an geläufig ist, also etwa die Volksmusik ihres Landes, als Melodien erfassen und genießen, während dieses wirkliche Verstehen verwickelteren und größer angelegten Musikstücken gegenüber entweder völlig versagt oder sich auf einzelne Stellen beschränkt, so daß das Ganze oder doch ein beträchtlicher Teil desselben nur scheinbar verstanden wird.

Die Stimmungen, welche die Musik in dem Hörer der in Rede stehenden Klasse hervorruft, können selbstverständlich, auch abgesehen von den von Individuum zu Individuum obwaltenden Unterschieden, mit denjenigen des wirklich musikalischen, also auch mit denjenigen, welche im Komponisten lebendig waren, nicht identisch sein; denn jede Gruppierung, jede Gliederung, jedes Inbeziehungsetzen ergibt neue Stimmungsnuancen; in den Stimmungen unseres Hörers muß also größere Unbestimmtheit, größere Verschwommenheit herrschen.

Noch wichtiger ist es vielleicht, daß sie für seinen Eindruck in der Regel gleichsam in der Luft stehen, nicht an die Musik, also überhaupt nicht an ein Objekt als ihren Ausgangspunkt und Träger gebunden sind. Sie sind ihm gegeben, ohne daß ihm, immer für seinen Eindruck, für sein unmittelbares Erleben, nicht etwa für sein Wissen, ihr Ursprungsort mitgegeben wäre. Je energischer der wirklich Musikalische seine Aufmerksamkeit auf die Musik konzentriert, um so deutlicher offenbart sich ihm ihr seelischer Gehalt. Umgekehrt muß für den nur mit Scheinverständnis Begabten die Musik um so sinnloser, leerer werden, je mehr er ihr seine Aufmerksamkeit zuwendet; denn die Stimmungen liegen ja für ihn nicht in ihr, sondern werden nur durch sie in ihm erzeugt. Er wird sie daher um so intensiver erleben und genießen, je mehr er sich ihnen, d. h. seinem eigenen inneren Zustand während des Musikhörens zuwendet. Jetzt stehen sie für ihn nicht mehr in der Luft, sondern sie sind in ihm und werden als seine Zustände genossen. Versucht dagegen der wirklich Musikverständige einmal eine solche Hinwendung zu seinen Stimmungen, so bemerkt er deutlich eine unangenehme Ablenkung vom Wesentlichen, ein Heraustreten aus dem ästhetischen Genuß, d. h. aus dem völligen Aufgehen in dem Leben des Kunstwerkes, ein Zurückgeworfenwerden auf das eigene Ich mit allen seinen Wirklichkeitsbeziehungen.

Nichtsdestoweniger schätzt auch er das Verhalten und Genießen seines Antipoden, aber nicht dem musikalischen Kunstwerk, sondern anderen klanglichen Erscheinungen gegenüber. Das Geläute unserer Kirchenglocken z. B. ist seiner Natur nach nicht Musik und soll es nicht sein, sondern es zielt darauf ab, uns in gewisse Stimmungen zu versetzen, die aber nicht eingefühlt werden; denn seine rhythmische und klangliche Unbestimmtheit macht eine Zusammenfassung, also die Einfühlung nahezu unmöglich. Je mehr wir unsere Aufmerksamkeit

dem Geläute selbst zuwenden, um so sinnärmer erscheint es uns; ja, es kann uns geradezu mißtönend oder lächerlich vorkommen. Beachten wir dagegen in erster Linie die durch dasselbe in uns hervorgerufenen Stimmungen, so fühlen wir uns ausgeweitet, gehoben, beglückt. Aber dieser Genuß ist von anderer Art als der ästhetische, der Kunstgenuß; denn wir genießen hier nicht den im Objekt liegenden, sondern den in uns liegenden Gehalt. Wie auf uns das Glockengeläute, so wirken auf den Südtaliener und den Schotten die wenigen, unendlich oft wiederholten Phrasen der Sackpfeife oder auf manche Orientalen ihre kurzen, oft stundenlang hintereinander gesungenen Melodien.

Für den, welcher beim Musikhören seine Stimmungen als seine eigenen genießt, müssen die aus ihnen auftauchenden Vorstellungen, Phantasiebilder und Gedankengänge besondere Bedeutung gewinnen. Mit dem Tonwerk stehen sie nur insofern in Zusammenhang, als sie den durch dasselbe erzeugten Stimmungen, aus welchen sie ja hervorgehen, gemäß sind. Aber innerhalb dieser Grenzen ist die größte Mannigfaltigkeit möglich. Da sie also nach ihrer Zahl, nach der Intensität ihres Auftretens und nach ihrer näheren Beschaffenheit nicht vom Musikstück selbst, sondern nur von der zufälligen Veranlagung und den zufälligen Erfahrungen des Hörers bestimmt werden, sind sie doch nur subjektive, für die Wirkung des Kunstwerkes belanglose Erscheinungen. Je mehr man sich in die Musik selbst vertieft, um so klarer wird man sich dieser Belanglosigkeit bewußt, falls überhaupt noch subjektive Phantasmen auftauchen; denn sie werden naturgemäß um so seltener, je ausschließlicher man von dem Tonwerk und damit von seinem durch es selbst bestimmten Gehalt erfüllt ist. Dem nur scheinbar Verstehenden dagegen müssen die subjektiven Phantasmen als etwas Wesentliches, nämlich als etwas seinen Stimmungen Zugehörendes erscheinen, sind sie ihm doch in der gleichen, der Objektivität ermangelnden Weise gegeben wie diese selbst; daher die Vorliebe eines großen Teiles des Publikums für sogenannte poetische oder philosophische Ausdeutung reiner Instrumentalmusik und für solche Instrumentalwerke, welche nach der Behauptung ihrer Autoren poetische oder philosophische Gedanken aussprechen, Naturvorgänge malen usw. In solchen Fällen werden die Vorstellungen, Bilder und Gedanken zwar mehr oder weniger fest bestimmt, aber nicht durch das Kunstwerk selbst, sondern von außen her; sie hören also nicht auf, subjektive, willkürliche und daher belanglose Zutaten zu sein.

So liegt denn in dem scheinbaren Musikverständnis die Gefahr, daß es kunstwidrigen Richtungen leicht zu zeitweiliger Herrschaft verhilft. Aber auch für den Hörer selbst schließt es Gefahren in sich. Mit der zusammenfassenden Tätigkeit, welche die musikalischen Einheiten erst schafft und zugleich beseelt, kommt gerade die aktive Seite des Musikaufnehmens in Wegfall, was übrig bleibt, ist ein bloßes Übersichergehenlassen der Tonlauten. Diese Passivität, dieses Aufnehmen ohne eigene Mitarbeit, noch dazu verbunden mit der uns bereits bekannten Unbestimmtheit der erzeugten Stimmungen, ist, wenn nicht ganz vorübergehend genossen, entschieden schädlich und führt zu seelischer Verweichlichung.

Dazu kommt noch etwas anderes: Da die Stimmungen nebst den aus ihnen erwachsenden Phantasmen nicht an Objekten haften, vielmehr um so

deutlicher werden, je mehr man sich ihnen, d. h. den eigenen Gemütszuständen zuwendet, und da diese, wenn sie nicht in einem Objekt zu liegen scheinen, einen Teil der Wirklichkeit bilden, so ist man naturgemäß geneigt, sie in Wirklichkeitszusammenhänge hineinzustellen, aus ihnen heraus zu wünschen, ja zu wollen und zu handeln, während sie in Wahrheit doch nicht als die wesentliche Beschaffenheit des betreffenden Menschen, sondern nur als eine durch ein Musikstück erzeugte zufällige Beschaffenheit gelten können. Denken wir beispielsweise an eine sinnliche, wollüstige Musik. Für den mit wahren Verständnis ausgerüsteten liegt dieser Affekt in ihr selbst, und er wird daher kaum in die Lage kommen, ihn zur Wirklichkeit, etwa zu seinen eigenen Wünschen, in Beziehung zu setzen. Dagegen findet der Hörer des anderen Typus den Affekt in sich selbst vor, und auftauchende Bilder und Gedanken werden ihn verstärken. Während der wahrhaft Verstehende eine sehnsuchtsvolle, süß schmachtende Musik hört, wird in jenem das Sehnen und Schmachten zu seinem eigenen Zustand. Wünsche werden in ihm rege, und vielleicht kommt er dazu, unter der unmittelbaren oder dauernden Wirkung solcher Musik nach dem Prinzip zu handeln: „Erlaubt ist, was gefällt,“ während ihm eine solche Handlungsweise nach seinem innersten, eigentlichen Wollen ferngelegen hatte. Auf diese Art der Gefahr hat mit größter Entschiedenheit Leo Tolstoj hingewiesen, vor allem in der „Kreuzersonate“. Nur wußte er nicht, daß er dem nur mit scheinbarem Musikverständnis begabten Typus angehörte, und machte daher die Musik als solche für die verderblichen Wirkungen verantwortlich, die er zweifellos an sich selbst erlebt hatte. Für seinen Typus hat er nur zu sehr Recht.

Der, welchem ein geringes Maß des wirklichen Musikverständnisses verliehen ist, vermag dasselbe durch zweckentsprechende Schulung seiner Auffassungsfähigkeit wesentlich zu erhöhen. Aber jeder, der sich mit Musik beschäftigt, sollte um seinen- und um anderer willen ernstlich prüfen, wie es um diese seine Auffassungsfähigkeit bestellt ist, und von aller Musik, die ihm nicht wie eine Persönlichkeit gegenübertritt, die nicht als ein beseeltes Wesen in verständlicher Sprache zu ihm redet, sollte er sich hörend und ausübend fernhalten.



## Weltspiegel

**Von Spa bis Warschau.** Über die Konferenz von Spa sind Ströme von Tinte verschrieben worden. Gebracht hat sie in der Hauptsache: der Wiedergutmachung und der Festsetzung der deutschen Entschädigungssumme, nichts, in der Entwaffnungsfrage ein Diktat, in der Kohlenfrage neue Stipulationen, die man, da sie eine Art Kompromiß darstellen, weder in Deutschland noch in Frankreich ohne schwerwiegende Bedenken ausgenommen hat. Es ist mir jedoch unverständlich, wie man deutscherseits mehr erwarten konnte. Es rächt sich jetzt eben, daß man den Versailler Vertrag unterschrieben hat. Auch die verhärtetsten Ideologen müssen anfangen einzusehen, daß Unterschriften, wenn sie überhaupt irgendeinen Sinn haben sollen, rechtsverbindlich sind, auch wenn sie unter