

Luca Lombardi

## Von Sinn der Musik

Im Film "Rampenlicht" von Chaplin gibt es einen sehr schoenen Dialog zwischen dem alten Clown Calvero und der jungen Taenzerin, die er von einem Selbstmordversuch gerettet hat:

Taenzerin: Sie haetten mich sterben lassen sollen...

Calvero (betrunken): Welche Eile... leiden sie sehr?

Die Taenzerin schuettelt den Kopf.

Calvero: Das zaehlt, alles andere ist Phantasie. Es hat Millionen Jahre gebraucht, um das menschliche Bewusstsein zu entwickeln und jetzt moechten Sie es ausloeschen. Das Wunder des Lebens, wichtiger als alles andere im Universum, zerstoeren! Was koennen die Sterne tun?! Nichts! Sie leuchten und basta. Und die Sonne, die Flammen ausspuckt, die zweihundertachtzigtausend Meilen hoch sind?! Sie vergeudet nutzlos ihre Ressourcen. Kann die Sonne denken? Hat sie ein Bewusstsein? Nein!! Sie aber ja!!! (Die Taenzerin ist inzwischen eingeschlafen...) Ach, entschuldigen Sie, es ist meine Schuld...<sup>1</sup>

Um diesen Vortrag vorzubereiten, muss ich die Arbeit an einer Komposition unterbrechen. Bevor ich mich frage, warum ich ueberhaupt komponiere -also: welchen Sinn Musikmachen fuer mich selber hat-, koennte ich mich fragen, warum ich einen Vortrag ueber den Sinn von Musik schreibe -also welchen Sinn es fuer mich hat, einen Vortrag ueber den Sinn von Musik zu schreiben. Die Frage ist leicht zu beantworten. Seit laengerer Zeit trage ich mich mit dem Gedanken herum, ein Buechlein zu schreiben, das in auch fuer Nichtspezialisten einfache Art, darueber Rechenschaft gibt, was fuer einen zeitgenoessischen Komponisten, fuer einen komponierenden Zeitgenossen -ganz konkret fuer mich selber- an der Musik wichtig ist. Und zwar sowohl an der Musik, die ich schreibe, als auch an solcher, die ich hoere. Buecher zu schreiben ist nicht leicht, und leichtverstaendliche Buecher noch viel schwieriger. Zumal wenn man in erster Linie kein Schriftsteller ist. Wohl auch deswegen ist es zunaechst nur bei der Idee geblieben. Als die Anfrage kam, ob ich einen Vortrag bei der diesjaehrigen Cortona-Woche halten moechte, habe ich kuehn das im Titel angegebene Thema vorgeschlagen -nicht, weil ich Ihnen in wohlgefuegten Saetzen klipp und klar erklaren koennte, was der Sinn von Musik ist, und sei es auch nur fuer mich selber, sondern, weil es fuer mich ein Anlass war, mich um die Sache nicht

---

<sup>1</sup> Ich verdanke die genaue Uebertragung des Dialoges meinem Sohn Filippo.

laenger zu druecken, sondern, unter Terminzwang, den Versuch zu unternehmen, ueber das Thema nachzudenken. Warum ich mich ausgerechnet mit diesem Thema auseinandersetzen will, wo es so viele andere musikbezogene Themen gibt, ist eine weitere Frage, die vielleicht nicht so leicht zu beantworten ist. Dabei koennte ich mich sicherlich nur aufs Komponieren beschraenken. Ja, warum tue ich es nicht? Reicht mir vielleicht das Komponieren nicht? Ist es mir nicht so wichtig, dass ich ihm meine ganze Energie widmen moechte? Oder ist es gerade deswegen, weil es fuer mich so wichtig ist, dass ich besser verstehen moechte, warum es fuer mich so wichtig ist? Oder noch: ist mir das Theoretisieren wichtiger als das praktische Handeln (soweit man sagen kann, dass Komponieren Handeln ist)? Was diese letzte Frage betrifft, denke ich, dass Theorie und Praxis eine unteilbare Einheit bilden, wenn es auch klar ist, dass der Komponist in erster Linie komponieren soll und dass zwischen dem Komponierten und dem theoretisch Gedachten ersterem das Primat gebuehrt.

Dass ich ein solches Thema gewaehlt habe, hat bestimmt auch mit der Zeit, naemlich mit ihrem Vergehen, will sagen: mit dem Aelterwerden zu tun. Es gibt ein Alter, in dem man sich die Grundfragen des Lebens stellt. Was moechte ich eigentlich. Was ist fuer mich das Wichtigste im Leben. Warum bin ich so wie ich bin. Ueberhaupt: warum bin ich. Was soll das Ganze, vorausgesetzt, dass es etwas soll. Mein Gott sind das Fragen!, werden Sie und ich selber auch ausrufen. Wobei der Ausruf falsch ist, denn koennte ich einen Gott anrufen, waere alles erheblich leichter. Das Problem faengt damit an, dass ich nicht glaeubig bin. Nicht glaeubig aber nicht a-religioes. "Religio" heisst doch Verbindung, Zusammenhang – und ich bin der Meinung, dass alles Lebendige und Nichtlebendige auf irgendeine Art zusammenhaengen. Ich fuehle -moechte ich sagen-, dass es zwischen allen lebendigen und –vielleicht nur anscheinend?- nicht lebendigen Dingen unserer Welt, fliessende Grenzen und eine grundsuetzliche Einheit gibt<sup>2</sup>. Jemand, der keiner der uns zur Verfuegung stehenden Religionen angehoert -die natuerlich auch alle wesensverwandt sind-, steht unter Umstaenden noch mehr unter dem Drang sich zu fragen, was eigentlich der Sinn seines Tuns und der menschlichen Existenz ueberhaupt ist. Ob er eine Antwort darauf findet, ist eine andere Sache. Die uns gegebene Lebenszeit ist knapp und angesichts des sich unweigerlich naehernden Todes wird es immer wichtiger sich zu fragen, was man aus der verbliebenen Zeit machen moechte. So stellt man sich die wesentlichen Fragen bzw. die Fragen nach dem Wesen der Existenz. Und dazu gehoert natuerlich auch die Frage nach dem Sinn, dessen, was einem Lebensinhalt ist, in meinem Fall die Musik.

Die im Titel implizit enthaltene Frage moechte ich in zwei Teile teilen, naemlich einmal welchen Sinn es fuer mich hat, Musik zu hoeren, zum anderen aber welchen Sinn es fuer mich hat, Musik zu schreiben. Ich fange mit dem zweiten Teil an. Warum schreibe ich Musik? Ich koennte antworten: weil ich nichts besser machen kann. Doch diese Antwort wuerde nicht den Kern der Frage treffen. Ich wusste naemlich schon am Tage meines 10. Geburtstages, dass ich Komponist werden wollte. Und ich kann nicht behaupten, dass das, was ich damals auf dem Klavier erfand, ernsthaft Komposition genannt werden konnte. Aus irgendwelchen Gruenden spuerte ich aber

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu z.B. W. Welsch, "Reflecting the Pacific", in: "Contemporary Aesthetics", [www.contempaesthetics.org](http://www.contempaesthetics.org) .

schon damals das Verlangen Musik zu machen. Ich habe diesem Verlangen nachgegeben und habe mir in langen Jahren eine gewisse Kunstfertigkeit angeeignet, die es mir erlaubt hat, ein Leben lang diesen Beruf auszuüben. Was ist dieses Verlangen? Was ist dieser Beruf? Es hat, denke ich, nicht damit zu tun, dass man berufen ist (wer beruft einen?) das zu machen, das man am besten kann, sondern, das was einem am Wichtigsten ist, das man tun muss, das dem eigenen Leben Sinn gibt. Dabei sind die Motivationen, die jemand einen bestimmten Weg einschlagen lassen, äußerst unterschiedlich und im nachhinein wohl meistens nicht mehr rekonstruierbar. Nicht ausgeschlossen, dass sie mit Erfahrungen zu tun haben, die man schon im Mutterleib gemacht hat. Gerade was Musik betrifft, kann die akustische Wahrnehmung im frühesten Alter, bis zurück zum fötalen Leben entscheidend sein.<sup>3</sup> Wichtig sind auch frühe Erfolgserlebnisse, die einen ermutigen, auf einen mit Erfolg betretenen Weg weiterzumachen. Dazu eine persönliche Erinnerung. Doch bevor ich diese erzähle, möchte ich betonen, dass ich diesen Vortrag möglichst persönlich halten möchte, weil ich nicht für theoretische Anschauungen, sondern nur für das, was ich selber erfahren habe, stehen kann; letzten Endes zählt nicht was man redet, sondern was man macht –und nur darüber kann man, so denke ich, einigermaßen fundiert und authentisch reden. Ich hatte also als Kind eine gewisse Fertigkeit, auf der Mundharmonika bekannte Lieder zu spielen, und war damit bei den Pfadfindern, denen ich mit 8-9 Jahren angehörte, erfolgreich. Erfolg hatte ich auch, als ich begann, auf dem Klavier, das unbenutzt zuhause stand, zu spielen und sowohl bekannte Melodien nachzuspielen, als auch selber kleine Musikstücke zu erfinden, wie zum Beispiel einen Walzer in c-moll, den ich am Tag meines 10. Geburtstages komponierte. Die Gratifikation des Erfolges, also –zumal, wenn man vielleicht auf anderen Gebieten nicht so erfolgreich war, wie zum Beispiel beim Fussballspielen mit Gleichaltrigen, oder in der Schule, die ab meinem 10. Lebensjahr für mich recht schwierig wurde, da ich auf die deutsche Schule geschickt wurde, damals aber kein Wort deutsch sprach. Unser Grundschullehrer war Musiker und wurde mein erster Klavierlehrer. Er förderte meine kompositorischen Versuche und ermutigte mich, sie vor der Klasse vorspielen zu spielen. Als er erfuhr, dass ich dem grossen Paul Hindemith –dem damals berühmtesten deutschen Komponisten- als jüngsten italienischen Komponisten vorgestellt worden war, war ich, jedenfalls was meine musikalische Karriere auf der deutschen Schule betraf, ein gemachter Mann. Neben dem Erfolgserlebnis zählte jedoch auch der Stolz, Ernst und Durchhaltevermögen beweisen zu können. Es war nämlich so, dass, als ich bei meinen Eltern insistieren musste, um Klavierunterricht zu bekommen, meine Mutter meinte, dass es bestimmt wieder genauso wie mit dem Briefmarkensammeln sein würde, nämlich dass ich nach drei Monaten genug davon haben würde. Nun, dass ich mich bald 50 Jahre danach noch an die Skepsis meiner Mutter erinnere, will wohl etwas sagen. Ist es denkbar, dass ich Komponist geworden bin, um meiner Mutter und mir selber zu beweisen, dass ich in der Lage bin, standhaft zu sein und bei einer einmal gefassten Entscheidung zu bleiben? Warum nicht. In diesem Fall hätte das Komponieren für mich auch und nicht zuletzt den Sinn gehabt, meinen Eltern und mir selber (also sozusagen dem ich und dem

---

<sup>3</sup> vgl. darüber A. Tomatis, „Der Klang des Lebens“, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1987

Ueber-ich) zu zeigen, dass ich ein standhafter Mensch bin, einer, der in der Lage ist, sein Wort zu halten.

Sollten diese Ueberlegungen spaeter zu einem Buechlein ueber das Thema „Sinn der Musik“ fuehren, so muesste ich allmaehlich eine moegliche Gliederung aufstellen. Sie koennte folgendermassen aussehen: [...]

Einige dieser Titel suggerieren schon in welche Richtung sich meine Ueberlegungen entwickeln werden. Andere muessen notwendigerweise zunaechst lakonisch oder sogar kryptisch erscheinen. Wie Sie sehen, handelt es sich um ein spannendes, allerdings sehr umfangreiches Thema. Ich muss mich heute begnuegen, daraus den einen oder den anderen Gedanken auswaehlen.

Was ist Musik, frage ich mich gleich im ersten Kapitel. Eine vielleicht seltsam klingende Frage, da wir alle zu wissen glauben was Musik sei. Die Frage ist aber nicht unbedingt selbstverstaendlich. Sicherlich haben Sie auch erlebt wie, nach dem Anhoeren eines Stueckes neuer Musik, jemand ausgerufen hat: das ist doch keine Musik! Das ist uebrigens nichts Neues, sondern vermutlich etwas, das es schon immer, solange es Musik gibt, gegeben hat.<sup>4</sup> Musik ist eine Sprache und entwickelt sich aehnlich wie sich auch die gesprochenen Sprachen entwickeln. Wenn ein Roemer aus der Zeit des Augustus ploetzlich auf dem roemischen Forum erscheinen wuerde, wuerde er sich sehr wundern, und zwar nicht nur ueber die radikale Veraenderung der Stadt, sondern auch darueber, dass die Sprache, die dort gesprochen wird ihm ganz unverstaendlich ist. In Wirklichkeit werden dort -von Touristen naemlich- mehrere Sprachen gleichzeitig gesprochen und einige haben sich tatsaechlich aus der Sprache dieses alten Roemers, dem Lateinischen, entwickelt. Doch sie haben sich eben weiterentwickelt und sind von dem Original so weit entfernt, dass unser alter Roemer mit Recht behaupten kann: das ist nicht die Sprache, die ich kenne, das ist kein Lateinisch. In der Musik ist es aehnlich. Auch in der Musik veraendern sich die Vokabeln und die Syntax staendig und das, was beim Komponieren noch gestern galt, muss heute nicht unbedingt weiter gelten. Soweit man etwas nicht kennt, neigt man dazu -wenn man nicht des Neuen gierig ist- seine Existenz nicht zu akzeptieren. Bei aller Veraenderung muss es aber einen Konsens darueber geben, was als Musik zu bezeichnen ist und was nicht. Doch dieser Konsens ist selber einer staendigen expliziten oder stillschweigenden Veraenderung ausgesetzt –nicht anders als die Regeln, die fuer alle anderen Lebensbereiche auch gelten. Mag sein, dass in der Musik -und in der Kunst ueberhaupt- diese Regeln schneller veralten. Jedenfalls in unserer westlichen Kultursphaere. Dies gilt nicht fuer andere Kulturen, wie zum Beispiel die japanische, deren Noh-Musik heute genauso wie zur Zeit ihrer hoechsten Bluete vor mehreren Jahrhunderten aufgefuehrt wird. Was ist also Musik? Ich denke, dass Musik das ist, was eine hinreichend grosse Anzahl von Hoerern als Musik ansieht. Wenn in unsrer Kultursphaere ein einziger Mensch von einem Artefakt sagen wuerde: das ist Musik, ist es unwahrscheinlich, dass es sich tatsaechlich um Musik handelt. Um Musik als Musik zu definieren, braucht es einen Konsens. Fuer diesen Konsens ist es nicht nur

---

<sup>4</sup> Vgl. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000

wichtig, dass es eine genuegend grosse Anzahl von Menschen gibt, die dieselbe Meinung teilen, sondern, dass diese Meinung auch der Zeit standhaelt. Dabei spreche ich hier nicht von der Qualitaet dieser als Musik bezeichneten Musik, fuer welche die Zeit erst recht die Probe aufs Exempel darstellt. Diese von mir vorgeschlagene Definition mag sehr einfach, ja simplizistisch klingen. Es schiene mir aber unzuessaessig -wie es in der Geschichte immer wieder geschehen ist- Normen aufstellen zu wollen, nach denen festgestellt werden soll, was als Musik zu akzeptieren sei und was nicht. Wir sollten uns dessen bewusst sein, dass die aesthetischen Kriterien sich mit der Zeit veraendern. Wenn aber eine genuegend grosse Anzahl von Menschen uebereinkommt, eine bestimmte Produktion des menschlichen Geistes als Musik anzusehen, gibt es keinen Grund, dies, weil es mit den eigenen Wertmassstaeben nicht im Einklang ist, leugnen zu wollen. Selbstverstaendlich steht jedem zu, seinen persoelichen Geschmack zu haben und diese oder jene Musik zu moegen oder nicht. Doch hat dies nichts mit der prinzipiellen Existenzberechtigung einer beliebigen musikalischen Praxis zu tun, die sich eines Konsenses erfreut.

Die Grenzen zwischen dem, was wir als Musik bezeichnen und dem, was noch nicht diesen Namen verdient -ich gehe jetzt auf Kapitel 1.1. ueber-, sind heute sowieso fliessend, und zwar in einem bei weitem hoeheren Masse, als es frueher der Fall war. Dies hat mit dem Einbruch des Geraeusches in die Musik zu Beginn des XX. Jahrhunderts zu tun. Denken Sie an die zunehmend grosse Rolle des Schlagzeuges. Ein reichhaltiges und differenziertes Schlagzeug wurde nicht nur allmaehlich zum festen Bestandteil des klassischen Sinfonieorchesters, sondern es wurden auch reine Schlagzeugkompositionen geschrieben, wie zum Beispiel die Komposition „Ionisation“ von Edgard Varese aus dem Jahre 1931 komponierte, bei der 13 Schlagzeuger ganze 42 Schlaginstrumente und 2 Sirenen bedienen.

Weniger harmonische Spektren, also, und mehr subharmonische.

Denken Sie auch an die „musique concrète“ und an die elektronische Musik, die beide in den 1950er Jahren aufkamen, doch theoretisch schon viel frueher -zum Beispiel von Ferruccio Busoni in seinem „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“ (1906)- anvisiert worden waren. In der musique concrète werden, wie der Name suggeriert, Klaenge der realen, konkreten Welt aufgenommen und verarbeitet. [In den spaeten 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts komponierte der italienische Komponist Luigi Nono (1924-1990) ein Stueck, dass Erfahrungen der konkreten und der elektronischen Musik einsetzt, „Non consumiamo Marx“ (Lasst uns Marx nicht verbrauchen –in des Wortes doppelter Bedeutung).]

Es ist nicht schwer sich vorzustellen, das solche Stuecke fuer viele Hoerer damals keine Musik waren –und heute wahrscheinlich auch nicht.

Ich selber, als ich um die 20 war, habe Stuecke fuer Transistorradios oder fuer Aluminiumplatten erfunden, ja einmal habe ich als Instrument auch den Fiat 500 meiner Mutter zweckentfremdet und ihr damit ein Geburtstagskonzert offeriert. Es waren schon -oder erst- dreizehn Jahre vergangen, seitdem ich meine Eltern bekniet hatte, Klavierunterricht nehmen zu duerfen. Was wird meine Mutter (Sie erinnern sich an die Geschichte mit der Briefmarkensammlung) ueber die absonderliche Entwicklung, die meine musikalischen Interessen genommen hatten, gedacht haben?

Ich spielte aber zur gleichen Zeit weiterhin Klavier und komponierte auch Stuecke fuer durchaus traditionelle Instrumente, wie Klavier, Geige etc.. Ausserdem absolvierte ich meine Kompositionsuebungen, die Kontrapunkt und Fuge und was sonst zum Kompositionsunterricht gehoert beinhalteten. Mir war durchaus bewusst, dass das Universum der Musik ein sehr weitgefaechertes und komplexes ist, und dass darin Platz fuer sehr unterschiedliche musikalische Praktiken ist. Fliessend sind die Grenzen nicht nur zwischen Musik und Geraeus, sondern auch zwischen den einzelnen Arten von Musik –und somit gehe ich auf Kapitel 1.2 ueber-, denn *die* Musik gibt es nicht, sondern es gibt viele verschiedene Arten von Musik, selbst wenn ich mich hier auch nur auf die euro-okzidentale Tradition beschaenke, naemlich klassische Musik der verschiedenen Arten und Perioden (Orchestermusik, Kammermusik, Oper, dabei die sogenannte zeitgenoessische Musik, die selber in ganz unterschiedliche Arten zerfaellt); Unterhaltungsmusik der verschiedenen Arten (Pop, Rock der verschiedenen Arten etc.), Jazz (der verschiedenen Arten), Filmmusik (ihrerseits eine Welt fuer sich), die seichte, angeblich relaxierende Musik, die mein Physiotherapeut im Hintergrund laufen laesst und die, jedenfalls fuer einen Komponisten alles andere als entspannend ist, ja den Rueckenschmerzen weitere hinzufuegen droht –und noch andere Musikarten mehr.

Neulich -ich war, in Berlin- hoerte ich morgens im Radio Nachrichten, die von sehr unterschiedlichen Musikstuecken unterbrochen wurden. Nach einem kurzen klassischen Fragment, sagte der Sprecher: das war Nr. 30 (sic) von Mozart, jetzt folgt ein Lied des ebenfalls unsterblichen Elvis Presley. Auch von dem Lied wurde nur ein Fragment gesendet. Mozart und Elvis Presley, austauschbar wie Kraut und Rueben –bei denen man aber, wie die Redensart nahelegt, auf den Unterschied doch Wert legt, obwohl sie beide zum Gemuese gehoeren. Nicht immer so bei Musik, da anscheinend Musik gleich Musik sein soll. Prinzipiell ist nichts dagegen einzuwenden, dass man, anstatt unter Gattungen, lediglich zwischen guter und schlechter Musik unterscheidet, und dass Mozart und Elvis Presley, oder Bach und Duke Ellington zwar unterschiedliche, aber qualitativ gleichwertige Optionen unseres kulturellen Angebots sein sollen. Dies unabhaengig vom persoenlichen Geschmack. Andererseits denke ich aber, dass Kritik, naemlich Unterscheidungsvermoegen walten sollte. Selbst die Menschen, die prinzipiell alle gleich sind, sind nicht alle gleichwertig, und zwar sowohl, was ihr aesthetisches, als auch ihr ethisches Wesen betrifft. Warum sollte dies nicht auch fuer menschliche Artefakte gelten, die ja ein Reflex der Qualitaeten ihrer Schoepfer sind? Etwas so -wenn ich den Assoziationsfilm weiterspinnen darf- wie die Menschen auch nicht besser als ihr oder ihre Schoepfer sein koennen: so weisen die Goetter der Antike Eigenschaften auf, die nicht unbedingt besser als die ihrer sterblichen Kreaturen sind. Anders bei dem alleinigen Gott der monotheistischen Religionen, der bar aller menschlichen Fehler sein soll, was mir ganz unverstaendlich erscheint: sollten die Konstruktionsfehler, die bei den Menschen wohl niemand wird leugnen koennen, nicht ein schiefes Licht auf ihren Konstrukteur werfen?

Zurueck zur Musik, bzw. zum Radioprogramm, das nicht nur Kraut und Rueben vermischt, sondern die Hoerer auch jeweils mit Fragmenten abspeist: einige Takte Mozart, einige Takte Presley usw. Die paar Takte Mozart werden ausserdem als “Nr. 30” deklariert, wobei es sich nicht im geringsten

um die ganze Komposition handelt, auch nicht um einen Satz aus ihr, sondern um ein aus dem Kontext gerissenes Bruchstueck. Was hat das fuer einen Sinn, wo sich der Sinn eines musikalischen Diskurses nur in der vom Komponisten bestimmten formalen Artikulation entfalten kann? Es hat wohl nur den Sinn (wenn es einer ist), den Hoerer, der sich am fruehen Morgen gerade die Zaehne putzt oder beim Fruehstueck sitzt, nicht zu ueberfordern, ihm den Einstieg in den Arbeitstag leicht zu machen und die Zeit mit kleinen, leicht verdaulichen musikalischen Happen zu fuellen. Der Hoerer soll sich, vor allem zu dieser tageszeit, ja nicht anstrengen. Ein paar Minuten Gesprochenes, ein paar Minuten Musik, alles in rascher Folge und nur andeutungsweise. Vertiefung wuerde langweilen, wogegen der rasche Wechsel wohl dem Einpendeln des Blutdruckes auf die fuer die Aktivitaeten des Tages adaequaten Werte foerderlich sein soll. So foerdert das Radio eine Kultur des Fragmentes, wo wir eigentlich von uns aus schon fragmentiert genug sind. Es wird einem sogar die Muehe abgenommen, das Programm zu wechseln, da ein und dasselbe Programm einen Eintopf aus disparatesten Zutaten serviert.

Welche Musik meine ich nun, wenn ich ueber den Sinn von Musik spreche? Um diese Frage zu beantworten, und zwar wieder ganz persoendlich, muss ich zwischen der Musik, die ich hoere und der Musik, die ich schreibe, unterscheiden. Hoeren kann ich, je nach Laune und Anlass im Prinzip alles. Ich bin zwar kein grosser Kenner von nicht klassischer Musik, hoere aber gerne einige Songs, oder brasilianische Musik, oder ethnische Musik usw. Zweifellos hat diese Musik ihre bestimmte Funktion und ihren Sinn. Doch ich wuerde nicht unbedingt jede dieser Arten von Musik in meinem Buch behandeln koennen. So wuerde die -zugegebenermassen aeusserst angenehme- Musik von Caetano Veloso im Kapitel Musik und Philosophie nichts zu suchen haben, selbst, wenn er in einem seiner Lieder den Nietzsche-Freund Peter Gast zitiert. Im allgemeinen wuerde ich allerdings sagen, dass jeder den Sinn der Musik in der ihm aus welchen Gruenden auch immer wichtigen Musik finden kann. Wobei der Sinn sozusagen gestaffelt sein kann: es gibt nicht *einen* Sinn, wie es auch nicht *eine* Musik gibt, sondern mehrere Abstufungen: fuer jemand kann eine Art von Musik sinnvoller als eine andere, bzw. ihm letzten Endes nur ein einziger Autor oder sogar ein einziges Stueck das a und o sein...

Bei der Musik, die ich selber komponiere, ist es anders. Zwar haengt es hier auch von Anlass und Laune ab, doch generell ist es eine Musik, die sich an den Masstaeben orientiert, welche die abendlaendische Musik von der "ars nova" bis zu den Klassikern des XX. Jahrhunderts gesetzt hat. Das ist wie ein riesiger und riesig langer Fluss, der sich durch unterschiedliche klimatische Zonen bewegt, unterschiedliche Fische beherbergt, auf seinem Bett unterschiedliche Gesteinsarten aufweist und also gleichzeitig homogen und aeusserst vielfaeltig ist.

Ich habe bis jetzt, nach einer Einleitung, das 1. Kapitel eines zukuenftigen Buches ueber den Sinn von Musik skizziert. Nun wuerden mehrere Kapitel folgen, die ich hier unmoeglich resumieren kann. Ich habe mich entschlossen auf Kapitel 4 zu springen, und daraus einen oder zwei Unterkapiteln zu behandeln.

In Kapitel 4.1.4 soll es um die politischen Motivationen und Implikationen von Musik gehen. In meiner Jugend habe ich mich mit diesem Thema sowohl theoretisch als praktisch-kompositorisch

befasst. Meine Dissertation schrieb ich seinerzeit ueber den Komponisten Hanns Eisler (1898-1962) und gab ihr den Titel "Der Beitrag Hanns Eislers zur Entwicklung einer marxistischen Poetik und Aesthetik der Musik"<sup>5</sup>. Ich selber habe eine Reihe von Kompositionen geschrieben, in denen ich mir vornahm einen, wenn auch noch so kleinen Beitrag zur sozialistischen Veraenderung der Gesellschaft zu leisten. Kann man mit Musik die Welt veraendern? Heute wuerde ich antworten: nein. Kann man ueberhaupt die Welt veraendern? Verschlechtern kann man sie gewiss, und zwar ziemlich schnell. Ihre Verbesserung ist dagegen ein langwieriger Prozess. Es heisst: "gutta lapidem cavat", der Tropfen hoehlt den Stein aus. Doch der Stein ist oefter heiss ist, und dann ist der Effekt, den Kunst und Musik haben koennen, allenfalls eben der eines Tropfens auf den heissen Stein, naemlich gleich null. In seiner *IX. Sinfonie* (oder in der Oper *Fidelio*) tritt Beethoven als Repraesentant und Anwalt von Menschheit und Menschlichkeit auf. Dass selbst das groeartigste Kunstwerk es nicht vermag, die Natur des Menschen zu beeinflussen, steht auf einem anderen Blatt. Oder auf dem gleichen? Musik und Kultur im allgemeinen haben nicht die Funktion -auf jeden Fall haben sie nicht die Macht-, die Menschheit zu verbessern. Ob die Menschheit ueberhaupt verbesserungsfähig ist, ist wiederum eine schwer zu beantwortende Frage. Politische Versuche, die Menschheit zu bessern, haben in Tragödien geendet. Pädagogischer Eifer ist in brutalste Repression umgeschlagen, wie uns das letzte Jahrhundert exemplarisch lehrt. Und das vor kurzem begonnene scheint uns dasselbe vorexerzieren zu wollen. Der Sinn der Musik, scheint leider nicht jener zu sein, die "Vermenschlichung" der Menschen zu fördern:, wie uns die Geschichte, auch jüngere gezeigt hat.

Wenn Musik nicht "vermenschlichend" ist, so braucht sie auch nicht "schön" zu sein. Persönlich habe ich nichts gegen schöne Musik. Das ist aber nicht ihre Hauptaufgabe, erst recht nicht jene der Musik unserer Zeit. Arnold Schönberg sagte, Musik habe wahr zu sein. Das gefällt mir besser, obwohl es bestimmt nicht leicht ist zu sagen, was dieses Wahre ist. Darueber vielleicht mehr unter dem Kapitel "Musik als Erkenntnis und Selbsterkenntnis".

Was die politische Funktion von Musik betrifft, so kann man sagen, dass wenn Musik im politischen Sinn funktional eingesetzt werden, sie auch umfunktioniert werden kann, wie der Missbrauch der deutschen Klassik und Romantik durch die Nazis gezeigt hat. Auch dem armen Eisler widerfuhr es, dass einige seiner populaersten politischen Lieder umfunktioniert wurden<sup>6</sup>. So wurde aus dem "Roten Wedding" (nach dem Berliner Arbeiterviertel Wedding benannt) ein "brauner Wedding". Allerdings konnten die Nationalsozialisten bestimmte Lieder von ihm nicht umfunktionieren, so z. B. das Solidaritaetslied, da es rhythmisch kratzbuerstig ist und sich zum Marschieren wenig eignet.<sup>7</sup> Ein kleiner Trost fuer einen Komponisten, der seinem verehrten Lehrer Arnold Schoenberg den Ruecken wandte, um Komponist der Arbeiterklasse zu werden, welche aber, als es sie noch gab, sich herzlich wenig um ihn scherte, ja ihn als Komponisten der Hymne der nicht gerade heissgeliebten DDR kaum liebte. Haette Eisler, der, als er 1962 starb, schon verbittert genug war, die spaetere Entwicklung miterelebt, vom Konkurs des Sozialismus bis zu der

---

<sup>5</sup> Spaeter veroeffentlicht in: H. Eisler, "Musica della Rivoluzione", a cura e con uno studio di L. Lombardi, Feltrinelli, Milano, 1978

<sup>6</sup> Vgl dazu auch 3.3

<sup>7</sup> Vgl. H. Eisler, Musica della Rivoluzione, a.a.O. S. ...



noch und wieder wilden Welt von heute, wuerde er sich vielleicht fragen, ob es nicht besser gewesen waere, ein paar sogenannte "buergerliche" Kompositionen mehr zu schreiben, was weiss ich, ein paar schoene Streichquartette, anstatt dem Phantom einer sozialistischen Musik nachzujagen, die musikalisch simplizistisch war und gesellschaftlich irrelevant geblieben ist.

Diese skeptischen Ueberlegungen ueber den Sinn einer politisch motivierten Musik, sollen aber nicht den Schluss nahelegen, dass der Komponist sich um die Welt, in der er lebt nicht kuemmern sollte. Zeugnisse von Humanitaet -wie etwa die IX. Sinfonie von Beethoven- selbst, wenn sie umfunktioniert werden oder wirkungslos bleiben, markieren die Arbeit der Menschen an einem Bild von sich, dessen er sich nicht zu schaemen braucht. Wie in diesen Tagen hier in Cortona gesagt wurde, der homo sapiens sapiens ist noch zur Menschwerdung unterwegs. Wichtig scheint mir dabei, dass man nicht dem humanistischen oder politischen Pathos verfaellt und dass man die Effektivitaet solcher Kunstwerke nuechtern betrachtet. Genauso oder noch wichtiger ist es, dass der kuenstlerische Wert solcher Werke auch und vor allem immanent musikalisch verbuergt ist. Dass Kunstwerke sich auch tagespolitischen Begebenheiten verdanken hat es schon immer gegeben. Dante Alighieri bezog sich in seiner "Goettlichen Komoedie", die er im Exil verfasste, auf die konkrete politische Situation seiner Stadt Florenz oder auf Misstaende der Kirche, doch hat dies fuer uns heute nur anekdotischen Wert, was gilt ist die gleichzeitig einfache und grossartige Konstruktion und die sprachliche Schoenheit und Kraft seines Werkes. Auch gilt fuer Dantes Komoedie, was fuer andere Kunstwerke religioeser Inspiration auch gilt: sie werden geschaezt und genossen auch von denjenigen, die die religioese Ueberzeugung ihres Schoepfers nicht teilen. Wenn ich von solchen Hoehoen auf meine eigene bescheidene Arbeit zurueckkommen darf, so habe ich, bei aller Desillusionierung ueber die politische Entwicklung, wie auch ueber die politische Funktion von Musik, mich nicht auf den Elfenbeinturm zurueckgezogen –und dies nicht nur, weil sie selten und teuer zu haben sind. Noch in juengerer Zeit habe ich zum Beispiel die Oper "Dmitri, oder: der Kuenstler und die Macht" geschrieben, die auf historischem Material basiert, naemlich auf fast 30 Jahre Geschichte der Sowjetunion, vom Tod Lenins (1924) bis zum Tod Stalins (1953), und die widerspruchsvolle Beziehung zwischen dem Komponisten Dmitri und dem Diktator behandelt.

Das Hoeren eines Musikstueckes kann mehrschichtig sein und nichts spricht dagegen, dass eine dieser Schichten, eine aussermusikalische Erkenntnis (sei es politischer oder psychologischer oder philosophischer oder anderer Art) vermitteln kann (ich bin jetzt bei 4.3, Musik als Erkenntnis und Selbsterkenntnis). Dies sowohl fuer den Hoerer, als auch fuer den Komponisten selber. Dazu moechte ich ueber eine persoenliche Erfahrung erzaehlen, die ich mit zwei Kompositionen von mir gemacht habe.

Als ich Mitte der Achtziger Jahren ein Stueck fuer 8 Instrumente zu schreiben hatte, begann ich mit den Buchstaben meines Namens zu spielen, indem ich jedem Buchstaben eine Note zuordnete. Da mein Name und Nachname aus 4 + 8 Buchstaben bestehen, war das Resultat eine zwoelftoenige Struktur, allerdings keine kanonische Zwoelftonreihe, bei der es bekanntlich keine Wiederholungen gibt (in meinem Vor- und Nachnamen kommen die Buchstaben "l" und "a" zweimal vor). Das

Experimentieren mit diesem Material brachte mich dazu, die Tonreihe, als melodische Struktur unter den Instrumenten verteilt, immer wieder von vorne beginnen zu lassen. Andere strukturelle Merkmale des sich allmählich abzeichnenden Kompositionsplanes sind in diesem Zusammenhang unwichtig, charakteristisch war die formale Idee des Immer-wieder-von-vorne-Beginnens, die mich auf den Titel "Sisyphos" brachte. Sisyphos ist, wie Sie wissen, der Halbgott, der wegen eines Verstosses von den Göttern des Olymps dazu verurteilt worden war, einen Felsen den Berg hinaufzuschieben; doch als er oben angekommen war, rollte der Fels den Berg hinunter und Sisyphos musste von vorne beginnen. Immer wieder, ein Leben lang. Erst im nachhinein (ich arbeitete inzwischen an einem zweiten Stueck mit dem Titel "Sisyphos II"), gingen mir Sachen auf, an die ich ganz bestimmt nicht gedacht hatte. Ich begann in das Stueck (in die Stuecke) wie in einen Spiegel zu blicken. Was bedeutet dieses Immer-wieder-von-vorne-Beginnen? Was ist mit dem Fels-Stueck, das man immer wieder den Berg hinaufwaelzen muss, gemeint? Wer ist eigentlich Sisyphos und sollte ich etwas mit ihm gemeinsam haben? Warum habe ich als Material (als Bausteine, moechte ich sagen) meinen eigenen Vor- und Nachnamen genommen? Sollte ich etwa, ohne es bewusst zu wollen, mich selber gemeint haben und -wiederum ohne mir dessen bewusst zu sein- ein Selbstportrait komponiert haben? Habe ich denn eine solch absurd-tragische Meinung meines Lebens und meiner Arbeit?<sup>8</sup> Ich koennte umstandlos antworten: ja. Doch die Erkenntnis, die ich aus diesem Stueck ziehen konnte, war fuer mich noch verblueffender und weitreichender. Denn ich war von Kindesbeinen an ein Anhaenger des Sozialismus und betrachtete mich selber als Marxist. Und ein Marxist hat doch eine letzten Endes lineare Auffassung von Geschichte. Doch die hatte ich, wie mir mein eigenes Stueck zeigte, offenbar nicht mehr. So wurde mir das Unbehagen klar, das ich in den letzten Jahren immer mehr gegenueber dem quasi verordneten Optimismus eines guten Sozialisten befallen hatte. Meine Sisyphos-Stuecke -es wurden mit der Zeit ihrer 4- zeigten mir, dass sich meine Weltsicht veraendert hatte. Mein Geschichtsbild wurde ein widerspruechlicheres und ich begann mich vom Marxismus zu verabschieden.

Eine andere, existentiell genauso wichtige Erfahrung, machte ich mit einem Stueck, das ich 1986 fuer Kontrabass und 8 Instrumente schrieb und dem ich den Titel "Ai piedi del faro" (Am Fusse des Leuchtturms) gab. Ich entnahm den Titel einem Satz von Ernst Bloch: "am Fusse des Leuchtturms ist kein Licht". Gemeint ist, dass wir die Jetztzeit jetzt nicht begreifen koennen; wir koennen von ihr aus die Vergangenheit beleuchten, doch was wir jetzt tun, muss groesstenteils fuer uns selber unbegreiflich bleiben. In diesem Stueck benutzte ich -wie schon andere Male, vorher und nachher- eine Tonleiter, mit der sich eigentuemlich orientalisierende Figuren konstruieren lassen. Warum? Was habe ich mit dem Orient zu tun? Mehr als ich wusste, wie sich zeigen sollte. Waehrend ich an dem Stueck komponierte, setzte ich eine Schallplatte sephardischer Gesaenge auf, die mir 4 Jahre frueher eine juedisch-amerikanische Saengerin geschenkt, die ich aber nie gehoert hatte. Die Lieder gefielen mir gut, besonders eines, in dem im klagenden Ton, mit eng sich umeinander

---

<sup>8</sup> Diese letzten Saetze habe ich dem Aufsatz von mir „Sisyphos als Selbstportrait? (Oder: von der Last des Komponierens)“ entnommen, aus „Beim Komponieren. Drei Texte“, in „Lust am Komponieren“, hrsg. von H.-K. Jungheinrich, Baerenreiter, Kassel, Basel, London, 1985, S. 34 ff. Darin mehr ueber das Stueck und die Ueberlegungen, die es bei mir ausloeste.

windenden Intervallen gesungen wird: "mama mia, salvadera de mi vida". Das ist Ladinisch, die Sprache der spanischen Juden und bedeutet "Mutter mein, Retterin meines Lebens". Eines Tages ergab es sich wie von selbst, dass ich das Lied in die Partitur einbaute. Warum hatte mich besonders dieses Lied angezogen? Und warum hatte ich beschlossen, es im Stueck zu verwenden? War es nur aus musikalischen Gruenden, oder hatte es etwas mit meiner juedischen Mutter zu tun? Bewusst war es mir auf jeden Fall hatte ich ueberhaupt nicht daran gedacht -jedenfalls, wie gesagt, nicht bewusst-, das Stueck in Verbindung mit meiner Mutter zu bringen. Als ich das Lied in das Stueck einbaute, merkte ich, dass die Intervalle des Liedes den von mir bisher benutzten erstaunlich aehnelten, und zwar nicht nur die engen, "orientalischen", sondern auch ein Quintintervall, das sowohl in meinem Stueck, als auch im sephardischen Lied eine wichtige Rolle spielt. Ich konnte also das Lied umstandslos in das Stueck integrieren, ja das Stueck endet sogar mit einem Fragment des wehmuetigen Liedes: die Instrumente verlassen nacheinander, und zwar jeder unabhaengig voneinander spielend, die Buehne und versammeln sich am anderen Ende des Saales oder in einem Nebenraum. Auf der Buehne bleibt nur der Kontrabassist. Vom anderen Ort aus stimmen die Spieler das juedische Lied an, der Kontrabassist versucht einzustimmen, doch die Kommunikation gelingt nicht, die anderen Spieler antworten nicht. Er insistiert auf einen Ton, fast ein unbeantworteter Ruf, bis er schliesslich resigniert verstummt. Erst Monate spaeter, beim Lesen eines Buches von Primo Levi ("I sommersi e i salvati"), ging mir, wie in einem "insight" auf, inwiefern dieser Schluss etwas mit dem insgesamt juedischen Charakter des Stueckes, der mir inzwischen auch klar geworden war, zu tun hatte. Levi erzaehlt von einer juedischen Familie aus Lybien, die auf dem Transport ins Konzentrationslager jeden Abend eine Totenfeier veranstaltete: sie sang Klagelieder und gab damit dem Schmerz ueber den sich immer wiederholenden Exodus Ausdruck. Ich konnte es nicht fassen: offenbar existiert das Unbewusste und das Komponieren war fuer mich ein Weg, um es ans Licht zu bringen. Mir wurde klar, dass das Horn, das am Anfang des Stueckes alleine spielt und gleichsam die einzelnen Spieler nach und nach zu sich ruft –gleichsam eine rufende Stimme in der Wueste-, das Shofar ist, das uralte hebraeische Horn, das die Gemeinde einberuft, jene Gemeinde, die sich am Schluss des Stueckes in alle Winde verstreut. Dabei hatte ich damals das Shofar noch nie gehoert, so wie ich auch noch nie in eine Synagoge eingetreten war. Ich tat es erst 8 Jahre spaeter, im brasilianischen Sao Paulo, mit meiner damaligen neuen Freundin und jetzigen neuen Frau, die uebrigens, seltsam genug, selbst aus einer juedischen Familie aus Lybien stammt. Auch die orientalisierende Tonleiter, die ich seitdem immer oefter benutzt habe (sie enthaelt die Tonfolge kleine Sekunde – grosse Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz, und nochmals: kleine Sekunde – grosse Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz) bekam ploetzlich einen Sinn, einen sehr privaten, die auf eigentuemliche Weise die Tradition meines Vaters und meiner Mutter verband. Zu den allerersten Melodien, die ich als Kind nach dem Gehör am Klavier ausprobierte (ich erzaehlte davon), gehoerten einige neapolitanische Lieder, die diesen für den Mittelmeerraum typischen orientalisierenden Modus verwenden. Mein Vater, Philosoph aus Neapel, hatte als musikalischer Laie, neapolitanische Lieder komponiert, auf die er sehr stolz war. Für mich war dies als Kind bestimmt ein Ausgangspunkt, von dem ich mich dann, je ernsthafter und professioneller ich mich mit Musik beschäftigte, immer mehr entfernt hatte. Mit

der Zeit ist dann aber diese frühe Prägung wieder an die Oberfläche gekommen. Mir gefällt die Vorstellung, dass der orientalische Einschlag der von mir verwendeten Tonfolge, sowohl mit dem neapolitanischen Umfeld meines Vaters, als auch auf die Herkunft meiner Mutter verweist, deren Vorfahren vor 2000 Jahren aus dem heutigen Israel nach Italien kamen, deren Banden mit dem Herkunftsland doch bei aller Integration und Assimilation nie vergessen wurden und von mir auch nicht vergessen werden.

Ich komme auf den Film "Rampenlicht" von Chaplin zurück und auf den Dialog zwischen dem Clown und der Tänzerin, der folgendermassen weitergeht:

Calvero: Sagen Sie mal, war es Ihre Gesundheit, die Sie das, was sie gemacht haben, hat machen lassen?

Tänzerin: Das und...die extreme Unnützigkeit von allem. Ich sehe es auch in den Blumen. Ich höre es in der Musik. Das Leben ist ohne Zweck und ohne Sinn.

Calvero: Warum möchten Sie, dass es einen Sinn habe, es ist Verlangen! Das Verlangen ist das Thema des Lebens. Es ist das, was die Rose dazu treibt, eine Rose zu sein, und so wachsen zu wollen (Calvero ahmt eine Rose, die wächst, nach...) Und ein Stein, sich selber zu halten und so zu bleiben. (Er mimt einen Stein, der sich selber halten will).

Die Tänzerin lacht.<sup>9</sup>

Dieser wunderbare Dialog, philosophisch gehaltvoll und von poetischer Leichtigkeit, gibt eigentlich die Antwort auf die im Titel meines Vortrages implizit enthaltene Frage –und zwar nicht nur weil hier auch von Musik geredet wird, die für die Tänzerin keinen Sinn hat, sondern weil die Frage nach dem Sinn der Musik auch eine nach dem Sinn des Lebens überhaupt enthält oder zumindest suggeriert.

Meine Ausführungen, die, welche Sie gerade gehört haben, wie auch die anderen, die in dem Buch, das ich schreiben möchte, enthalten sein werden, und zu dem dieser Vortrag in Cortona der Auslöser ist, sind lediglich Anmerkungen zu einem Thema, das man sicherlich ausführlich und, wenn möglich, geschickt behandeln kann, zu dem aber der alte und angetrunkene, also weise Calvero ("in vino veritas"), schon das Wesentliche gesagt hat.

(September 2003)

---

<sup>9</sup> siehe Anmerkung 1.