

Vom Sinn der Musik

Im Film „Rampenlicht“ von Chaplin gibt es einen schönen Dialog zwischen dem alten Clown Calvero und der jungen Tänzerin, die er bei dem Versuch gerettet hat, sich das Leben zu nehmen:

Tänzerin: Sie hätten mich sterben lassen sollen ...

Calvero (betrunken): Welche Eile ... leiden sie sehr? (Die Tänzerin schüttelt den Kopf.)

Calvero: Das zählt, alles andere ist Phantasie. Es hat Millionen Jahre gebraucht, um das menschliche Bewusstsein zu entwickeln und jetzt möchten Sie es auslöschen. Das Wunder des Lebens, wichtiger als alles andere im Universum, zerstören! Was können 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 Tänzerin ist inzwischen eingeschlafen ...) Ach, entschuldigen Sie, es ist meine Schuld ...¹

Um diesen Vortrag vorzubereiten, unterbreche ich die Arbeit an meiner Oper, deren Textgrundlage Shakespeares *Sturm* bildet und die den Titel *Prospero* tragen soll. Bevor ich mich frage, warum ich überhaupt komponiere – also: welchen Sinn Musikmachen für mich selber hat—, muss ich mich fragen, warum ich einen Vortrag über den Sinn von Musik halte—also welchen Sinn es für mich hat, über den Sinn von Musik zu schreiben. Die Frage ist leicht zu beantworten. Seit einiger Zeit trage ich mich mit dem Gedanken, ein Büchlein zu schreiben, das, wenn möglich in einer auch für Nichtspezialisten eingängigen Art, darüber Rechenschaft ablegt, was für einen zeitgenössischen Komponisten, für einen komponierenden Zeitgenossen—ganz konkret für mich selber—an der Musik wichtig ist. Und zwar sowohl an der Musik, die ich schreibe, als auch an der Musik, die ich höre. Dieser Vortrag bildet für mich den Anlass, mir erste Gedanken zum Thema zu machen. 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 könnte ich mich sicherlich nur aufs Komponieren beschränken, das ja schwierig genug ist. Warum tue ich es nicht? Reicht mir vielleicht das Komponieren nicht? Ist es mir nicht so wichtig, dass ich ihm meine ganze Energie widmen möchte? Oder ist es gerade deswegen, weil es für mich so wichtig ist, dass ich besser verstehen möchte, warum es für mich so wichtig ist? Oder auch: Ist mir das Theoretisieren wichtiger als das praktische Handeln? (Soweit man sagen kann, dass Komponieren Handeln ist.) Was diese letzte Frage betrifft, so denke ich, dass sich hier die Theorie von der Praxis nicht trennen lässt, wenn es auch klar ist, dass der Komponist in erster Linie komponieren soll, beziehungsweise dass zwischen dem Komponierten und dem theoretisch Gedanken, jedenfalls für mich, ersterem das Primat gebührt.

Dass ich ein solches Thema gewählt habe, hat bestimmt auch mit der Zeit, nämlich mit ihrem Vergehen, das heißt: mit dem Älterwerden zu tun. Es kommt die Zeit, in der man sich die Grundfragen des Lebens stellt: Was möchte ich eigentlich? Was ist für mich das Wichtigste im Leben? Warum bin ich so wie ich bin? Überhaupt: Warum bin ich? Was soll das Ganze, vorausgesetzt, dass es etwas soll? Mein Gott, sind das Fragen!—Wobei der Ausruf falsch ist, denn hätte ich einen Gott, den ich anrufen und auf den ich mich berufen könnte, wäre alles erheblich leichter. Das Problem fängt damit an, dass ich leider nicht gläubig bin. Nicht gläubig, aber auch nicht a-religiös. Denn „religio“ heißt ja Verbindung, Zusammenhang—und ich bin der Meinung, dass alles Lebendige und alles Nichtlebendige auf irgendeine Art zusammenhängen. Ich fühle—möchte ich sagen—, dass es zwischen allen lebendigen und—vielleicht nur anscheinend?—nicht lebendigen Dingen unserer Welt fließende Grenzen und eine grundsätzliche Einheit gibt.² Jemand, der keiner der vielen—natürlich auch alle wesensverwandten—uns zur Verfügung stehenden Religionen angehört, steht unter Umständen noch mehr unter dem Drang sich zu fragen, was eigentlich der Sinn seines Tuns und der menschlichen Existenz überhaupt ist. Ob er eine plausible Antwort darauf findet, ist eine andere Frage. Doch die uns gegebene Lebenszeit ist knapp, und angesichts des sich unweigerlich nähernden Todes wird es immer wichtiger sich zu fragen, was man aus der einem verbliebenen Zeit machen möchte. So stellt man sich die wesentlichen Fragen, das heißt: die Fragen nach dem Wesen der Existenz. Und dazu gehört natürlich auch die Frage nach dem Sinn dessen, was einem Lebensinhalt ist, in meinem Fall Musik.

Die im Titel implizit enthaltene Frage möchte ich in zwei Teile aufspalten, nämlich einmal, welchen Sinn es für mich hat, Musik zu hören, dann aber auch, welchen Sinn es für mich hat, Musik zu schreiben. Ich beginne mit dem zweiten Teil. Warum schreibe ich Musik? Ich könnte antworten: weil ich nichts anderes tun kann, beziehungsweise weil ich nichts anderes besser als das Komponieren tun kann. Doch diese Antwort würde nicht den Kern der Frage treffen. Erstens könnte ich mir vorstellen, etwas anderes zu tun, zweitens stand die Entscheidung Komponist zu werden schon zu einem Zeitpunkt fest (nämlich am Tag meines zehnten Geburtstags, als ich meine erste Komposition, einen Walzer in c-moll, erfand), als ich noch nicht wissen konnte, dass ich nichts anderes ebenso gut oder ebenso schlecht, jedenfalls nicht besser hätte machen können. Aus irgendwelchen Gründen war bei mir schon damals das Verlangen dominant, Musik zu machen. Diesem Verlangen habe ich nachgegeben, und ich habe mir in langen Jahren eine gewisse Kunstfertigkeit angeeignet, die es mir erlaubt hat, diesen Beruf ein Leben lang, davon lebend, auszuüben. Was ist dieses Verlangen? Was ist dieser Beruf? Es hat, denke ich, nicht damit zu tun, dass man berufen ist das zu machen, das man am besten zu können glaubt (wer beruft einen?), sondern, dass man das macht, was einem am wichtigsten ist, das man tun muss, weil es dem eigenen Leben Sinn gibt. Dabei sind die Motivationen, die jemand einen bestimmten Weg

¹ Ich verdanke die genaue Übertragung des Dialogs meinem Sohn Filippo.

² Vgl. dazu beispielsweise W. Welsch, „Reflecting the Pacific“, in: *Contemporary Aesthetics*, www.contemporaryaesthetics.org.

einschlagen lassen, äußerst unterschiedlich und im nachhinein meistens wohl nicht 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.³ Wichtig sind auch frühe Erfolgserlebnisse. Dazu eine persönliche Erinnerung. Überhaupt werde ich diesen Vortrag möglichst persönlich halten. Denn ich kann nicht für theoretische Anschauungen einstehen, sondern nur für das, was ich selber erfahren habe. Letzten Endes zählt nicht, was man redet, sondern was man macht—nur darüber kann man, so denke ich, einigermaßen fundiert und authentisch referieren. Ich hatte also als Kind eine gewisse Fertigkeit, auf der Mundharmonika bekannte Lieder zu spielen, und war damit bei den Pfadfindern, denen ich mit acht oder neun Jahren angehörte, erfolgreich. Erfolg hatte ich auch, als ich begann, auf einem Klavier, das stumm und verstaubt zuhause herumstand, zu spielen und sowohl bekannte Melodien nachzuspielen als auch selber kleine Musikstücke zu erfinden, wie zum Beispiel den schon erwähnten Geburtstagswalzer. Belohnungen und Erfolge waren auch deshalb für mich so wichtig, weil ich auf anderen Gebieten vielleicht nicht so erfolgreich war, wie zum Beispiel beim Fußballspielen mit Gleichaltrigen oder in der Schule, die ab meinem zehnten Lebensjahr für mich recht schwierig wurde, da ich von meinen Eltern auf die deutsche Schule Rom geschickt wurde, damals aber kein Wort deutsch sprach. Unser Lehrer war Musiker und wurde mein erster Klavierlehrer. Er förderte meine kompositorischen Versuche und ermutigte mich, sie der Klasse vorzuspielen. Als er erfuhr, dass ich dem großen Paul Hindemith—dem damals berühmtesten deutschen Komponisten—als jüngster italienischer Komponist vorgestellt worden war, war ich, jedenfalls was meine musikalische Karriere auf der deutschen Schule betraf, ein gemachter (sehr junger) Mann.

Neben dem Erfolgserlebnis zählte jedoch auch der Stolz, Ernst und Durchhaltevermögen beweisen zu können. Als ich bei meinen Eltern insistieren musste, um Klavierunterricht zu bekommen, war es nämlich so, dass meine Mutter meinte, es würde bestimmt wieder genauso wie mit dem Briefmarkensammeln kommen, nämlich so, dass ich nach drei Monaten auch vom Klavier genug haben würde. Nun, dass ich mich bald fünfzig 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. Die Wege der Vorsehung sind unendlich. In diesem Fall hätte das Komponieren für mich auch und nicht zuletzt den Sinn gehabt, meinen Eltern und mir selber (also dem Ich und dem Über-Ich) zu zeigen, dass ich ein ernstzunehmender Mensch bin, einer, auf den Verlass ist, weil er in der Lage ist, sein Wort zu halten.

Sollten diese Überlegungen mit der Zeit, so wie ich es schon erwähnte, zu einem Büchlein führen, so wäre es vielleicht an der Zeit, eine mögliche Gliederung zu entwerfen. Sie könnte folgendermaßen aussehen:

[...]

Einige dieser Titel deuten bereits an, in welche Richtung sich meine Überlegungen entwickeln werden. Andere müssen notwendigerweise zunächst lakonisch oder sogar kryptisch erscheinen. Wie Sie sehen, handelt es sich, vorsichtig gesagt, um ein sehr weites Feld. Ich muss mich deshalb damit begnügen, daraus nur einige wenige Gedanken auswählen.

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 selbstverständlich. Sicherlich haben Sie auch erlebt wie, nach dem Anhören eines Stückes neuer Musik, jemand ausgerufen hat: Das ist doch keine Musik! Was übrigens nichts Neues ist, sondern etwas, das es vermutlich schon immer gegeben hat.⁴ Musik ist eine Sprache und entwickelt sich ähnlich wie sich auch verbale Sprachen entwickeln. Wenn ein Römer aus der Zeit des Augustus plötzlich auf dem römischen Forum erscheinen würde, wäre er sehr verwundert, und zwar nicht nur über die radikale Veränderung der Stadt, sondern auch darüber, dass die Sprache, die dort gesprochen wird, ihm ganz unverständlich ist. Ich sagte: die Sprache, sollte aber sagen: die Sprachen, da dort von Touristen aus der ganzen Welt ganz unterschiedliche Sprachen gesprochen werden. Einige haben sich tatsächlich aus der Sprache des alten Römers, dem Lateinischen, entwickelt. Doch sie haben sich eben weiterentwickelt und sind vom Original so weit entfernt, dass der alte Römer mit Recht behaupten könnte: das ist nicht die Sprache, die ich kenne, das ist kein Lateinisch, sondern ein Kauderwelsch. In der Musik ist es ähnlich. Auch in der Musik verändern sich die Vokabeln und die Syntax ständig, und das, was beim Komponieren noch gestern galt, muss nicht unbedingt auch heute gelten. Soweit man etwas nicht kennt, neigt man dazu—wenn man nicht des Neuen gierig ist—sein Vorhandensein nicht zu akzeptieren. Bei aller Veränderung muss es aber einen Konsens darüber geben, was als Musik zu bezeichnen ist und was nicht. Doch dieser Konsens ist selber ständiger expliziter oder stillschweigender Veränderung ausgesetzt—nicht anders als die Regeln, die für alle anderen

3 Vgl. dazu A. Tomatis, *Der Klang des Lebens*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1987.

4 Vgl. Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2000. Ich kann hier auch eine Anekdote anführen, die der Komponist György Ligeti erzählt: „...Ich hatte eine gute und strenge Klavierlehrerin, zu der ich sehr gern gegangen bin. Die gängige Literatur mit Werken von Bach, Mozart, Haydn, Beethoven war mir absolut vertraut, weil ich sie auf Platte und im Radio gehört hatte. Einmal, ziemlich am Anfang meines Unterrichts, ich war vierzehn Jahre, hat sie mir ein Stück von Debussy vorgespielt. Ich sagte: Das ist Quatsch, das ist keine Musik!! So etwas kann ich auch ohne weiteres schreiben: Also: Bis heute habe ich es nicht geschafft. Es war ‚Golliwogg’s Cake-walk‘ aus ‚Children’s Corner‘. Das war weder Dur noch Moll. Ich war wie jeder Banause: Was nicht Dur oder Moll ist, war keine Musik.“ In: „Träumen Sie in Farbe?“, *György Ligeti im Gespräch mit Eckard Rölcke*, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2003, S. 31

Lebensbereiche auch gelten. Mag sein, dass in der Musik—und in der Kunst überhaupt—diese Regeln schneller veralten. Jedenfalls in unserer westlichen Kultursphäre. Dies gilt (oder galt bis vor kurzem) nicht für andere Kulturen, wie zum Beispiel die japanische, deren No-Musik (wie auch das No- oder das Kabuki-Theater) nach ein für alle Mal vor mehreren Jahrhunderten festgesetzten Kriterien aufgeführt wird. Obwohl: sobald die westliche Kultur auch im Osten die Oberhand gewonnen hatte (was längst geschehen ist), beginnen ganz wichtige autochthone kulturelle Erscheinungen leider mehr und mehr obsolet zu werden.

Was ist also Musik? Ich denke, dass man sich auf eine sehr einfache, aber überzeugende Definition einigen kann: *Musik ist das, was eine hinreichend große Anzahl von Hörern als solche ansieht.* Wenn in unserer Kultursphäre ein einziger Mensch von einem Artefakt sagen würde: das ist Musik, ist es unwahrscheinlich, dass es sich tatsächlich um Musik handelt. Um Musik als Musik zu definieren, braucht es einen Konsens. Für diesen Konsens ist es nicht nur wichtig, dass es eine genügend große Anzahl von Menschen gibt, die dieselbe Meinung teilen, sondern auch, dass diese Meinung auch der Zeit und nagender Kritik standhält. Dabei spreche ich hier nicht von der Qualität dieser als Musik bezeichneten Musik, für welche die Zeit erst recht die Probe aufs Exempel darstellt. Die von mir vorgeschlagene Definition mag sehr, vielleicht zu einfach klingen. Doch schiene es mir unzulässig – 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 sind uns ja bewusst (oder sollten es sein), dass die ästhetischen Kriterien sich mit der Zeit verändern. Wenn nun eine genügend große Anzahl von Menschen übereinkommt, eine bestimmte Produktion des menschlichen Geistes als Musik anzusehen, gibt es keinen Grund, dies, weil es den eigenen Wertmaßstäben nicht entspricht, leugnen zu wollen. Selbstverständlich steht es jedem zu, seinen persönlichen Geschmack zu haben und diese oder jene Musik zu bevorzugen. Doch hat dies nichts mit der prinzipiellen Daseinsberechtigung jeder beliebigen musikalischen Praxis zu tun, die sich eines Konsenses erfreut.

Nun höre ich schon mögliche Einwände gegen meine Definition von Musik⁵: dies sei eine „Sozialfunktion“ von Musik, die erstens zu weit gefasst ist: es komme nämlich nicht wie bei demokratischen Wahlen auf alle an, sondern auf einen Kreis von Experten. In der Moderne ist dieser oft sogar extrem klein und besteht unter Umständen nur aus einigen Komponisten, Musikkritikern, Dirigenten. Zweitens komme es nicht so sehr auf eine „Sozialdefinition“, sondern auf eine „Essenzdefinition“ an, die auf so etwas wie das Wesen der Musik ziele müsse.

Zum ersten Einwand: Dass die Gruppe derer, die eine bestimmte Musik als Musik definiert, klein sein kann, weiß ich. Deshalb sagte ich oben, dass sie lediglich „hinreichend groß“ sein soll, was heißt, dass sie meinetwegen auch extrem klein sein kann. Das ist nicht der Punkt. Es geht also nicht darum, dass ich mich, sozusagen, dem Verdikt der Masse beugen würde. Wiederum geht es mir auch nicht darum, dem Geschmack von Eliten das Wort zu reden. Soweit dies überhaupt möglich ist, möchte ich die Definition als wertfrei verstehen. Ich sage ja nicht: diese Musik ist die einzig gute und wahre, sondern behaupte: Es gibt sehr viele und sehr unterschiedliche Arten von Musik, die man beileibe nicht alle kennen oder schätzen muss. Doch sie sind all Spielarten dieses Phänomens, das wir Musik nennen (können). Was das *Wesen* dieses Phänomens ist (Einwand Nr.2), so ist das eine andere, wenn auch keine ganz andere Frage. Da es aber nicht *die* Musik gibt, sondern nur sehr viele und unterschiedliche Praktiken, dürfte es nicht leicht sein, ein einziges Wesen der Musik auszumachen. Dies, weil ein Streichquartett von Beethoven und ein Allerweltsschlager inkommensurable Phänomene sind—die aber, das trifft zu, alle unter dem Begriff „Musik“ subsumiert werden. Oder sollte es möglich sein—ich wage einen kühnen Vergleich—ähnlich wie man, trotzdem es ganz unterschiedliche Lebensformen gibt, den Versuch unternimmt zu definieren, was das Wesen von Leben ist, so auch bei ganz unterschiedlichen musikalischen Organismen das Wesen von Musik dingfest zu machen? Wenn es so sein sollte, so scheint mir die Frage, beziehungsweise die Antwort nicht leichter zu werden: Ich wage zu bezweifeln, dass es eine für alle und jeden gültige Essenz von Musik gibt, da ihre eigentliche Bedeutung sich für jedes Individuum anders darstellt. Noch einmal: Bei der—zugegebenermaßen sehr breiten—Definition geht es mir nicht um die Aufstellung einer normativen Ästhetik. Denn die Normen, die ich heute aufstelle—vorausgesetzt, dass sie heute überhaupt allgemeine Gültigkeit beanspruchen können—werden ganz bestimmt—das lehrt uns die Geschichte—schon morgen obsolet sein. Es geht ja nicht darum, ob ich das, was als Musik definiert werden kann, auch gut finde. Überhaupt geht es nicht darum, was Musik für mich ganz persönlich ist, was für mich ganz persönlich das „Wesen“ von Musik darstellt, da ich der Meinung bin, dass für jedes Individuum, dem Musik etwas bedeutet, die Bedeutung von Musik eine jeweils andere ist.

Die Grenzen zwischen dem, was wir als Musik bezeichnen und dem, was noch nicht diesen Namen verdient—ich leite jetzt zu Kapitel 1.1 über—, sind heute sowieso fließend, und zwar in einem bei weitem höheren Maße, als das früher der Fall gewesen war. Dies hat mit dem Einbruch des Geräuschs in die Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu tun. Denken Sie an die zunehmend wichtiger werdende Rolle des Schlagzeugs. Ein vielfältiges und differenziertes Schlagwerk wurde allmählich nicht nur zum festen Bestandteil des klassischen Sinfonieorchesters, sondern es wurden auch reine Schlagzeugkompositionen geschrieben, wie zum Beispiel *Ionisation* von Edgard Varèse aus dem Jahre 1931, bei der dreizehn Schlagzeuger zweiundvierzig Schlaginstrumente und zwei Sirenen bedienen.

Denken Sie auch an die „musique concrète“ und an die elektronische Musik, die beide in den 1950er Jahren aufkamen, doch theoretisch schon viel früher—zum Beispiel von Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1906)—anvisiert worden waren. In der „musique concrète“ der fünfziger Jahre werden, wie der Name suggeriert, Klänge der realen, konkreten Welt aufgenommen und verarbeitet. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, dass

5 Ich sprach kürzlich in der Philosophischen Fakultät der Universität Jena, wohin ich von meinem geschätzten Freund Wolfgang Welsch eingeladen worden war, der dann so liebenswürdig war, einige Einwände gegen meine Thesen zusammenzufassen und mir schriftlich mitzuteilen.

solche Stücke für viele Hörer damals keine Musik waren—und heute oft auch noch nicht sind.

Ich habe selber, als ich um die zwanzig war, Stücke für Transistorradios oder für Aluminiumplatten erfunden. Ja einmal habe ich als Instrument auch den Fiat 500 meiner Mutter zweckentfremdet und ihr damit ein Geburtstagskonzert dargeboten. Es waren schon—oder erst—dreizehn Jahre vergangen, seitdem ich bei meinen Eltern darauf insistieren musste, Klavierunterricht nehmen zu dürfen. Wie wird meine Mutter (Sie erinnern sich an die Geschichte mit der Briefmarkensammlung) über die absonderliche Entwicklung, die meine musikalischen Interessen genommen hatten, gedacht haben? Ich spielte aber zur gleichen Zeit weiterhin Klavier und komponierte auch Stücke für durchaus traditionelle Instrumente wie Klavier, Geige usw. Außerdem absolvierte ich meine Kompositionsübungen, die Kontrapunkt- und Harmonielehre und was sonst zum Kompositionsunterricht gehört, umfassten. Mir war durchaus bewusst, dass das Universum der Musik ein sehr weitgefächertes und komplexes ist und dass darin sehr unterschiedliche musikalische Praktiken Platz finden. Fließend sind die Grenzen nicht nur zwischen Musik und Geräusch, sondern auch zwischen den einzelnen Arten von Musik—und damit komme ich zu Kapitel 1.2—, denn *die* Musik gibt es nicht, sondern es gibt nur viele verschiedene Arten von Musik, selbst wenn ich mich hier auf die euro-ozkidentale Tradition beschränke, nämlich klassische Musik der verschiedenen Gattungen und Perioden (Orchestermusik, Kammermusik, Oper, dabei die sogenannte zeitgenössische Musik, die selber in ganz unterschiedliche Bereiche zerfällt); Unterhaltungsmusik unterschiedlichster Form (Pop, Rock usw.); die einzelnen Stilrichtungen des Jazz; Filmmusik (ihrerseits eine Welt für sich); die seichte, angeblich Entspannung bewirkende Musik, die etwa mein Physiotherapeut während der Behandlung im Hintergrund laufen lässt und die, jedenfalls für einen Komponisten, alles andere als entspannend ist, ja den Rückenschmerzen genauso schlimme Kopfschmerzen hinzuzufügen droht—und noch andere Musikarten mehr.

Neulich—ich war in Berlin—hörte ich morgens im Radio Nachrichten. Sie wurden von recht unterschiedlichen Musikstücken unterbrochen. 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 Bruchstück gesendet. Mozart und Elvis Presley, austauschbar wie Kraut und Rüben—bei denen man aber, wie die Redensart nahe legt, auf den Unterschied doch Wert legt, obwohl sie beide zum Gemüse gehören. 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, und dies unabhängig vom persönlichen Geschmack. Andererseits denke ich aber, dass man sich nicht schämen sollte, Kritik, nämlich Unterscheidungsvermögen walten zu lassen. Selbst die Menschen, die prinzipiell alle gleich sind, sind nicht alle gleichwertig, und zwar sowohl, was ihr ästhetisches, als auch was ihr ethisches Wesen betrifft. Warum sollte dies nicht auch für menschliche Artefakte gelten, die ja ein Reflex der Qualitäten ihrer Schöpfer sind? Etwa so—wenn ich den Assoziationsfaden weiterspinnen darf—wie die Menschen auch nicht besser als ihr oder ihre Schöpfer sein können: Anders bei dem alleinigen Gott der monotheistischen Religionen, der bar aller menschlichen Fehler sein soll, was wohl, zurückhaltend formuliert, unwahrscheinlich ist, haben die Götter der Antike Eigenschaften, die sie nicht unbedingt zu besseren Wesen machen als ihre sterblichen Kreaturen. Sollten die Konstruktionsfehler, die bei den Menschen wohl niemand wird leugnen können, nicht ein schiefes Licht auf ihren Konstrukteur werfen?

Doch zurück zur Musik beziehungsweise zu einem Radioprogramm, das nicht nur Kraut und Rüben vermischt, sondern die Hörer auch jeweils mit Bruchstücken abspielt: einige Takte Mozart, einige Takte Presley usw. Was soll das für einen Sinn haben, 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 Hörer, der sich am frühen Morgen allmählich wieder an die senkrechte Position zu gewöhnen sucht, nicht zu überfordern. Er 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 würde langweilen, wogegen der rasche Wechsel wohl dem Einpendeln des Blutdruckes auf die für die Aktivitäten des Tages adäquaten Werte förderlich sein soll. So fördert das Radio eine Kultur des Fragments, wo wir eigentlich von uns aus schon fragmentiert genug sind.

Welche Musik meine ich nun, wenn ich über den Sinn von Musik spreche? Um diese Frage zu beantworten, und zwar wiederum in einer ganz persönlichen Weise, muss ich zwischen der Musik, die ich höre, und der Musik, die ich schreibe, unterscheiden. Hören kann ich, je nach Laune und Anlass im Prinzip alles. Ich bin zwar kein großer Kenner von nicht-klassischer Musik, höre aber gerne hin und wieder Songs, brasilianische Musik, oder ethnische Musik usw. Ganz ohne Zweifel hat diese Musik ihre bestimmten Funktionen und ihren Sinn. Auch hier heißt es aber zu unterscheiden, da ja jede Art von Musik ihr eigenes „spezifisches Gewicht“ hat. Im allgemeinen würde ich allerdings sagen, dass jeder die ihm aus welchen Gründen auch immer wichtige Musik sinnvoll finden kann. Und sei es eine einzige Art oder ein einziger Autor oder ein einziges Stück.

Bei der Musik, die man selber—oder die ich selber—komponiere, ist es anders. Zwar hängt es hier auch von Anlass und Laune ab, doch ist es generell eine Musik, die sich an den Maßstäben orientiert, welche die abendländische Musik von der „Ars nova“ des 13. bis zu den Klassikern des 20. Jahrhunderts gesetzt hat. Das ist wie ein weiter und riesig langer Fluss, der sich durch unterschiedliche klimatische Zonen bewegt, unterschiedliche Fische beherbergt, in seinem Bett unterschiedliche Gesteinsarten aufweist und also zugleich homogen und äußerst vielfältig ist.

Bis jetzt habe ich, nach einer Einleitung, den Inhalt des ersten Kapitels meines etwaigen zukünftigen Buches über den Sinn von Musik skizziert. Nun würden mehrere Kapitel folgen, die ich hier nicht zusammenfassen kann. Deswegen spreche ich direkt in das Kapitel 4, aus dem ich einige Teile behandeln werde.

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 auch praktisch-kompositorisch befasst. Meine Dissertation schrieb ich seinerzeit über den Komponisten Hanns Eisler (1898-1962) und gab ihr den Titel „Der Beitrag Hanns Eislers zur Entwicklung einer marxistischen Poetik und Ästhetik der Musik“⁶. Ich selber habe eine Reihe von Kompositionen geschrieben, in denen ich mir vornahm, einen, wenn auch noch so kleinen Beitrag zur sozialistischen Veränderung der Gesellschaft zu leisten. Kann man mit Musik die Welt verändern? Heute würde ich antworten: nein. Kann man überhaupt die Welt verändern? Verschlechtern kann man sie gewiss, und zwar ziemlich schnell. Ihre Verbesserung ist dagegen ein langwieriger Prozess. Es heißt: „gutta lapidem cavat“, steter Tropfen höhlt den Stein. Doch der Stein ist öfter heiß, und dann ist der Effekt, den Kunst und Musik haben können, allenfalls eben der eines Tropfens auf den heißen Stein, nämlich gleich null. In seiner IX. *Sinfonie* (oder in der Oper *Fidelio*) tritt Beethoven als Repräsentant und Anwalt von Menschheit und Menschlichkeit auf. Dass selbst das großartigste Kunstwerk es nicht vermochte, die Natur des Menschen zu beeinflussen, steht auf einem anderen Blatt. Oder auf demselben? Musik und Kultur im allgemeinen haben nicht die Macht, die Menschheit zu verbessern. Ob die Menschheit überhaupt 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 Muster vorzuerzählen zu wollen. Was leicht zu dem Schluss führen könnte, dass der Sinn von Musik leider nicht derjenige ist, die „Vermenschlichung“ der Menschen zu fördern. Was dies betrifft, so würde niemand lieber als ich Lügen gestraft werden. Doch wenn dies von der Geschichte des Menschheit bis jetzt nicht geleistet werden konnte, so wird es wohl schwierig sein, es während eines kurzen Menschenlebens noch erleben zu können. Ich begrüße sehr, wenn ein aus Israelis und Palästinensern bestehendes Orchester aufgestellt wird, um den Frieden zwischen diesen verfeindeten Brüdern oder Cousins zu stiften; ja, ich würde furchtbar gerne meine musikalische Arbeit dafür zur Verfügung stellen wollen, fürchte aber, dass man sich selber betrügt, dass man dabei die für uns so wichtige Musik zu wichtig nimmt. Musik ist nämlich wichtig, ganz abgesehen davon, ob sie eine messbare Funktion hat, sei es diejenige, bei Kühen die Produktion von Milch zu steigern oder die Vermenschlichung der Menschen zu fördern.

Wenn Musik also nicht unbedingt „vermenschlichend“ ist, so braucht sie auch nicht unbedingt „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, worin dieses Wahre besteht. Darüber künftig mehr im 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 wird, 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 populärsten politischen Lieder umfunktioniert wurden.⁷ 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 zum Beispiel das „Solidaritätslied“, da es rhythmisch einigermaßen kratzbürstig klang und sich schlecht zum Marschieren eignete.⁸ Ein kleiner Trost für einen Komponisten, der sich entschlossen hatte, sich von seinem verehrten Lehrer Arnold Schönberg abzuwenden, um Komponist der Arbeiterklasse zu werden, die aber, als es sie noch gab, sich herzlich wenig um ihn scherte. Hätte Eisler, der, als er 1962 starb, schon verbittert genug war, die spätere Entwicklung miterlebt, vom Konkurs des Sozialismus bis zu der noch und wieder unüberschaubaren Welt von heute, würde er sich vielleicht fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, ein paar sogenannte „bürgerliche“ Kompositionen mehr zu schreiben, was weiß ich, ein paar gute Streichquartette, anstatt dem Phantom einer sozialistischen Musik nachzujagen, die musikalisch simplizistisch war und gesellschaftlich irrelevant geblieben ist.

Diese skeptischen Überlegungen über den Sinn einer politisch motivierten Musik, sollen aber nicht den Schluss nahe legen, dass der Komponist sich um die Welt, in der er lebt, nicht kümmern sollte. Zeugnisse von Humanität—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 schämen braucht. Der *Homo sapiens sapiens* ist ja noch mit der Menschwerdung beschäftigt, und der Weg dorthin ist voraussichtlich noch lang. Wichtig scheint mir dabei, dass man nüchtern bleibt und die Effektivität solcher politisch motivierten Werke nicht überschätzt. Genauso wichtig—oder noch wichtiger—ist es, dass der künstlerische Wert solcher Werke auch und vor allem immanent musikalisch ausgewiesen ist. Dass Kunstwerke sich auch tagespolitischen Begebenheiten verdanken, hat es schon immer gegeben. Dante Alighieri bezog sich in seiner *Göttlichen Komödie*, die er im Exil verfasste, zwar auf die konkrete politische Situation seiner Stadt Florenz und auf Missstände der Kirche, doch hat dies für uns heute nur anekdotischen Wert. Was gilt, ist die gleichzeitig einfache und großartige Konstruktion und die sprachliche Schönheit und Kraft seines Werkes. Auch gilt für Dantes „Komödie“ was für andere Kunstwerke religiöser Inspiration auch gilt: Sie werden geschätzt und genossen auch von denjenigen, die die religiöse Überzeugung ihres Schöpfers nicht teilen.

Wenn ich von solchen Höhen in die Niederungen meiner eigenen kompositorischen Praxis zurückkehren darf, so habe ich, bei aller Desillusionierung über die politische Entwicklung wie auch über die politische Funktion von Musik, mich nicht in den Elfenbeinturm zurückgezogen—und dies, nicht nur, weil solche Türme selten und teuer zu haben sind. Noch in jüngerer Zeit habe ich zum Beispiel die Oper *Dmitri, oder: der Künstler und die Macht* geschrieben, die auf

6 Später veröffentlicht in: H. Eisler, *Musica della Rivoluzione*, a cura e con uno studio di L. Lombardi, Feltrinelli, Mailand, 1978.

7 Vgl dazu auch 3.3.

8 Vgl. H. Eisler, *Musica della Rivoluzione*, a.a.O., S. 69.

historischem Material basiert, nämlich auf fast dreißig Jahren Geschichte der Sowjetunion, vom Tod Lenins (1924) bis zum Tod Stalins (1953), und die widerspruchsvolle Beziehung zwischen dem Komponisten Dmitri Schostakowitsch und dem Diktator zum Thema hat.

Das Hören eines Musikstücks kann mehrschichtig sein, und nichts spricht dagegen, dass eine dieser Schichten eine außermusikalische Erkenntnis (sei sie politischer oder psychologischer oder philosophischer oder anderer Art) vermitteln kann (ich bin jetzt bei Kapitel 4.3, Musik als Erkenntnis und Selbsterkenntnis). Dies gilt sowohl für den Hörer als auch für den Komponisten selber. Dazu möchte ich über eine persönliche Erfahrung erzählen, die ich mit zwei Kompositionen von mir gemacht habe.

Als ich Mitte der achtziger Jahre ein Stück für acht Instrumente zu schreiben hatte, begann ich mit den Buchstaben meines Namens zu spielen, indem ich jedem Buchstaben eine Note zuordnete. Da mein Name und mein Nachname jeweils aus vier plus acht Buchstaben bestehen, war das Resultat eine zwölftönige Struktur, allerdings keine kanonische Zwölftonreihe, 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 nach und nach entwickelnden Kompositionsplans sind in diesem Zusammenhang unwichtig; charakteristisch war vor allem die formale Idee des Immer-wieder-von-vorne-Beginnens, die mich auf den Titel *Sisyphos* brachte. Die Geschichte des Halbgottes Sisyphos ist bekannt: Wegen eines Frevels an den Göttern des Olympos war er von ihnen dazu verurteilt worden, einen Felsen den Berg hinaufzuschieben. Doch kurz bevor er auf dessen Gipfel ankommt, rollt der Fels den Berg hinab, und Sisyphos muss von vorne beginnen. Immer wieder, unendliche Zeiten lang. Erst im nachhinein (ich arbeitete inzwischen an einem zweiten Stück mit dem Titel *Sisyphos II*), gingen mir bestimmte Zusammenhänge auf, und ich begann in das Stück (in die Stücke) zu blicken wie in einen Spiegel. Was bedeutet dieses Immer-wieder-von-vorne-Beginnen? Was ist mit dem Felsen, den man immer wieder den Berg hinaufwälzen muss, gemeint? Wer ist eigentlich Sisyphos? Und sollte ich vielleicht etwas mit ihm gemeinsam haben? Warum habe ich als Material (als Baustein) meinen eigenen Namen genommen? Sollte ich etwa, ohne es bewusst zu wollen, mich selber gemeint und—wiederum ohne mir dessen bewusst zu sein—eine Art Selbstporträt komponiert haben? Habe ich denn eine solch absurd-tragische Meinung von meinem Leben und meiner Arbeit?⁹ Ich könnte umstandslos antworten: ja. Doch die Erkenntnis, die ich aus diesem Stück ziehen konnte, war für mich noch verblüffender und weitreichender. Inwiefern? Nun, von Kindesbeinen an war ich ein Anhänger des Sozialismus und betrachtete mich selber als Marxist. Als solchen hatte ich eine letzten Endes lineare Auffassung von Geschichte. Doch die schien ich inzwischen, wie mir mein eigenes Stück zeigte, gar nicht mehr zu haben. Meine *Sisyphos*-Stücke—es wurden mit der Zeit ihrer vier—zeigten mir, dass sich meine Weltsicht verändert hatte. Mein Geschichtsbild wurde ein widersprüchlicheres, und ich begann mich vom Marxismus zu verabschieden. Wobei ich heute sagen würde, dass der Marxismus inzwischen sedimentiertes Gut ist, an dem wir alle, ob wir es wollen oder nicht, ob wir es wissen oder nicht, teilhaben.

Eine andere, existentiell genauso wichtige Erfahrung machte ich mit einem Stück, das ich 1986 für Kontrabass und acht 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, so verstand ich den Satz, dass wir die Jetztzeit *jetzt* nicht begreifen können; wir können von ihr aus die Vergangenheit beleuchten, doch was wir jetzt tun, muss größtenteils für uns selber unbegreiflich bleiben. Es ist das „Dunkel des gerade gelebten Augenblicks“. In diesem Stück benutzte ich—wie schon andere Male vorher und nachher—eine Tonleiter, mit der sich auch eigentümlich orientalisierende musikalische Gestalten konstruieren lassen. Warum? Was habe ich mit dem Orient zu tun? Mehr als mir bewusst war, wie sich zeigen sollte. Während ich an dem Stück arbeitete, legte ich eine Schallplatte mit sephardischen Gesängen auf, die mir bereits vier Jahre früher eine jüdisch-amerikanische Sängerin geschenkt, die ich aber nie gehört hatte. Die Lieder gefielen mir gut, besonders eines, in dem im klagenden Ton, mit eng sich umeinander windenden Intervallen gesungen wird: „mama mia, salvadera de mi vida“. Das ist in Ladinisch, die Sprache der spanischen Juden, und bedeutet „Mutter mein, Retterin meines Lebens“. Bei der Weiterarbeit an dem Stück 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 es in meinem Stück verwendet? Geschah dies nur aus musikalischen Gründen, oder hatte es etwas mit meiner jüdischen Mutter zu tun? Bewusst war es mir auf jeden Fall nicht, und ich hatte überhaupt nicht daran gedacht—jedenfalls, wie gesagt, nicht bewusst—, das Stück in Verbindung mit meiner Mutter zu bringen. Als ich das Lied in das Stück einbaute, merkte ich, dass die Intervalle des Liedes den von mir bisher benutzten erstaunlich ähnelten, und zwar nicht nur die engen, „orientalischen“, sondern auch ein Quintintervall, das sowohl in meinem Stück als auch im sephardischen Lied eine wichtige Rolle spielt. Ich konnte also das Lied ohne Schwierigkeiten in das Stück integrieren, ja das Stück endet sogar mit einem Fragment jenes etwas wehmütigen Liedes: Die Instrumentalisten verlassen nacheinander, und zwar jeder unabhängig voneinander spielend, die Bühne und versammeln sich wieder am anderen Ende des Saales oder in einem Nebenraum. Auf der Bühne bleibt nur der Kontrabassist zurück. Von dem anderen Ort aus stimmen die übrigen Spieler das jüdische Lied an, und der Kontrabassist versucht einzufallen. Doch die Kommunikation gelingt nicht: Die übrigen Spieler antworten nicht. Der Kontrabassist insistiert auf einen Ton, fast ein unbeantworteter Ruf, bis er schließlich resignieren muss und verstummt. Erst Monate später, beim Lesen eines

⁹ Diese letzten Sätze 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, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, 1985, S. 34ff. Darin mehr über das Stück und die Überlegungen, die es bei mir auslöste.

Buches von Primo Levi (*I sommersi e i salvati*), ging mir auf, wie in einem „insight“, inwiefern dieser Schluss etwas mit dem insgesamt jüdischen Charakter des Stückes, der mir inzwischen auch klar geworden war, zu tun hatte. Levi erzählt von einer jüdischen Familie aus Libyen, die auf dem Transport ins Konzentrationslager jeden Abend eine Totenfeier veranstaltete: Sie sang Klagelieder und gab damit dem Schmerz über den sich immer wiederholenden Exodus Ausdruck. Ich konnte es nicht fassen: Offenbar existiert das Unbewusste, und das Komponieren war für mich ein Weg, es ans Licht zu bringen. Mir wurde klar, dass das Horn, das am Anfang des Stückes alleine spielt und die einzelnen Spieler nach und nach zu sich zitiert—gleichsam eine rufende Stimme in der Wüste—, das Shofar ist, das uralte hebräische Horn, das die Gemeinde zusammenruft, jene Gemeinde, die sich am Schluss des Stückes in alle Winde verstreut. Dabei hatte ich damals das Shofar noch nie gehört, so wie ich auch noch nie eine Synagoge betreten hatte. Ich tat es erst acht Jahre später, im brasilianischen Sao Paulo, mit meiner damaligen neuen Freundin und jetzigen Frau, die übrigens, seltsam genug, selbst aus einer jüdischen Familie aus Libyen stammt. Auch die orientalisierende Tonleiter, die ich seitdem immer öfter benutzt habe (sie enthält die Tonfolge kleine Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz, und nochmals: kleine Sekunde – große Sekunde – kleine Sekunde – kleine Terz) bekam plötzlich einen Sinn, einen sehr privaten, der auf eigentümliche Weise kulturelle Stränge meines Vaters und meiner Mutter verband. Mein Vater, Philosoph aus Neapel, hatte als musikalischer Laie neapolitanische Lieder komponiert, auf die er sehr stolz war. Diese Lieder verwenden oft einen für den Mittelmeerraum typischen orientalisierenden Modus. Für mich war dies als Kind bestimmt ein Ausgangspunkt gewesen, von dem ich mich dann, je ernsthafter und professioneller ich mich mit Musik beschäftigte, immer weiter entfernt hatte. Mit der Zeit kam jedoch offenbar diese frühe Prägung wieder an die Oberfläche. Mir gefällt die Vorstellung, dass der orientalische Einschlag der von mir verwendeten Tonfolge, sowohl mit dem neapolitanischen Ursprung meines Vaters zu tun hat, als auch auf die Herkunft meiner Mutter verweist, deren Vorfahren vor 2000 Jahren aus dem heutigen Israel nach Italien gekommen waren, deren Bande zu ihrem Herkunftsland doch trotz aller Assimilation nie vergessen wurden und von mir auch nicht vergessen werden.

Hier stellt sich allerdings die Frage: Spielen diese persönlichen Erfahrungen und Einsichten für den Hörer meiner überhaupt eine Rolle? Ich meine, ja und nein. Er muss diese Informationen nicht haben, um von dem Stück etwas zu halten. Sie können aber nützlich sein, um es besser zu verstehen. Ein Musikstück hat überhaupt mehrere Schichten, und, soweit man sich nicht eingehend und professionell mit ihm beschäftigt, kann man sie nicht alle erschließen. Das ist auch nicht unbedingt notwendig. Doch jede zusätzliche Information, vom Titel angefangen, bietet eine Hilfe, um mehr und mehr in das einzudringen, was ein Musikstück bedeutet, was es „eigentlich“ ist.

Ich komme am Ende 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 Sinnlosigkeit 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.¹⁰

Dieser Dialog, philosophisch gehaltvoll und von poetischer Leichtigkeit, gibt die Antwort auf die im Titel meines Vortrages unausgesprochen enthaltene Frage—und zwar nicht nur deshalb, weil hier auch von Musik geredet wird, die für die Tänzerin keinen Sinn haben soll, sondern auch deshalb, weil die Frage nach dem Sinn der Musik auch eine nach dem Sinn des Lebens überhaupt einschließt oder diese Frage zumindest nahelegt.

Meine Ausführungen möchten lediglich Anmerkungen zu einem Thema sein, das sicherlich viel ausführlicher behandelt werden kann, zu dem aber der alte und beschwipste und weise Calvero („in vino veritas“) schon das Wesentliche gesagt hat.

¹⁰ Siehe Anmerkung 7