

Der Auftrag der Musik in der Gesellschaft von heute¹

Luise Rinser

Meinem Aufsatz stelle ich voran einen Satz aus dem altchinesischen Buch ›Lü/Bu We‹
»Über Musik reden kann man nur mit einem Menschen, der das TAO kennt.«

Zu diesem Satz komme ich später auf vielen Umwegen zurück. Das Thema meines Aufsatzes ist ›Der Auftrag der Musik in der Gesellschaft von heute‹. Ich hätte mir die Arbeit leichter machen können, wäre ich auf meinem eigenen halbwegs sicheren Gelände geblieben mit einem Thema wie ›Die Rolle der Musik in der erzählenden Literatur unsrer Zeit‹, wobei Thomas Manns ›Doktor Faustus‹ und Hesses ›Glasperlenspiel‹ sich als gefundenes Fressen anboten. Ich wählte jedoch eigensinnig das soviel sperrigere, mich provozierende Thema, in dem jedes Wort ein fragwürdiger Begriff ist: was ist Gesellschaft, was ist Musik, was ist Musik heute; vor allem provozierend der Begriff »Auftrag«. Hat Musik, hat Kunst überhaupt einen Auftrag außer jenem, den eine Rose hat: zu sein, was sie ist, weil sie ist? Nach Gertrude Steins magischem und zugleich philosophisch exaktem Wort » a rose is a rose is a rose« müßte man sagen: Musik ist Musik ist Musik, und sonst nichts. Jedoch: die Rose ist ein Naturgebilde, und darum jenem Gebrauch oder Mißbrauch entzogen, dem die Musik ausgeliefert ist, deren Wirkung man bewußt einsetzen kann im Hinblick auf außerkünstlerische Ziele. Zwischen Platons staatspolitischer Tonarten-Ideologie und Stockhausens spirituell-therapeutischer liegt das weite Feld, auf dem die Gesellschaft sich der Musik als Funktion für kunstfremde Zwecke bedient hat und bedient.

Wer ist diese Gesellschaft, die der Musik eine Funktion abverlangt? Gesellschaft, das ist das dichte Netz zwischenmenschlicher Beziehungen, in das jedermann hineingeboren wird und das er als kollektives Schicksal erfährt, dem er auch dann untersteht, wenn er sich als Außenseiter, Totalverweigerer, Aussteiger erklärt, und das er doch mit Nein und Ja weiterwebt in unausweichlicher folgenschwerer Verantwortung. Gesellschaft, das ist das von uns selbst geschaffene kollektive Über-Ich, das seinerseits uns zu einem bestimmten Verhalten der Kunst, der Musik gegenüber zwingt.

Unter diesem Über-Ich versammeln sich die verschiedenartigsten Individuen und Gruppen. Eine banale Bemerkung, die mir aber während meiner Überlegungen zum Thema bestürzend wichtig und positiv störend wurde, denn: lebenslang gewohnt, mich nur mit jener Musik zu befassen,

¹ Für das EDITH STEIN JAHRBUCH überarbeitete Fassung eines Vortrages, der am 3. September 1985 in der Philharmonie zur Eröffnung der Berliner Festwochen gehalten wurde.

die man in den Medien E-Musik nennt, ein ebenso scheinbar allgemeinverständliches wie unsinniges Wort, habe ich in elitärem Hochmut den Bereich der U-Musik als uninteressant abgetan, was allenfalls zu rechtfertigen ist, aber auch, was nicht mehr zu rechtfertigen ist, das weite Feld jener Musik, die ich in Ermangelung einer genauen Bezeichnung Jugendmusik nenne, worunter etwa Pop, Rock, Punkrock, Neue deutsche Welle und so weiter fallen.

○ Wenn ich also von Musik und von Gesellschaft rede – von welcher Musik und von welcher Gesellschaft rede ich?

Gibt es eine klassenspezifische Musik? Gibt es zum Beispiel eine proletarische Musik, so wie es einmal eine Hof-Musik gab? Was ist bürgerliche Musik? Entspricht der üblich gewordenen Einteilung in E- und U-Musik eine Realität? Hat sie eine Bestätigung im Bewußtsein der hörenden Gesellschaft? Was heißt eigentlich E-Musik? Ernste Musik oder ernstzunehmende? Ist U-Musik nicht ernstzunehmen als Musik der Jugendszene? Wer nimmt da etwas ernst oder nicht ernst, und im Hinblick worauf? Gibt es Maßstäbe? Wer setzt sie? Die Kunstkritiker? Woher gewinnen sie ihre Maßstäbe? Wo ziehen sie die Grenze?

Im Literaturbereich haben wir die entsprechende Kalamität. Wir reden von Unterhaltungsliteratur und nehmen sie nicht ernst. Was meinen wir mit Unterhaltungsliteratur? Jene, die keine Ansprüche an den Leser stellt, die seine Langeweile zerstreut, die statt echter existentieller Probleme nur leicht lösbare Verwicklungen darstellt und des Lesers Wunschträume von sich und seiner Rolle in der Gesellschaft erfüllt; alles in allem, die ihm die Illusion einer heilen Welt schafft und sein – ach unser aller! – Bedürfnis nach dem happy end, nach der harmonia mundi, befriedigt. Selbst der krusdeste Krimi muß diesem Wunsch entsprechen: der Täter wird gefaßt, der große Detektiv, der Vertreter des Weltgewissens und der Weltjustiz, hat die vom bösen Individuum verletzte Ordnung glatt wiederhergestellt. Die Unordnung war nur eine Episode. Im Grunde ist die Welt heil und doch leicht heilbar.

Die wiederhergestellte Ordnung freilich ist eine bürgerliche Illusion.

Echte Kunst verschmäh die Illusion einer heilen Welt. Sie zerreißt vielmehr die Schleier, die den Blick in den Abgrund verhüllen. Sie sagt die Wahrheit über den Zustand der Welt und zeigt den Menschen in seiner Gebrochenheit. Dies tut sie nicht etwa nur in unsrer Katastrophenzeit. Des Sophokles finsternes Wort »Schrecklich ist viel, doch das Schrecklichste ist der Mensch«, es ist vor zweieinhalb Jahrtausenden gesprochen. Es gilt. Und Aischylos sprach das furchtbare Wort vom Ausgeliefertsein des Menschen an die Götter, die den einzelnen opfern, wenn sie ein ganzes Geschlecht verderben wollen.

○ Jedoch: jene Dichter der großen Tragödien sind keine Verzweifelten; sie sehen die Katastrophe als Katharsis, der die Wiederherstellung der Ordnung folgt. Aber sie folgt nicht durch das Eingreifen einer äußeren Ordnungsmacht, die Götter wohnen im Innern des Menschen. Das Leiden und Sühneopfer des geschlagenen Helden ist es, was Ordnung schafft. So ist des Ödipus Blendung schließlich seine eigene Erlösung. Am Ende des

Oresteia erscheint Athene, und ihr Segen zerreißt die Kette der hllischen Katastrophen und verheißt Frieden.

Dichtung hoher Qualität zeigt nie das Bild einer heilen Welt, auch nicht einer leicht zu heilenden, und spricht doch von der möglichen Heilung des Unheilbaren, also von der *ganzen* Wahrheit.

Und dies eben ist das Kriterium für E-Musik: sie sagt die Wahrheit. U-Musik aber sagt tröstlich verwischende Lge. Not-Lge, gewiß, und dies eben ist ihre Funktion, ihr zugeschrieben und auferlegt von einer Gesellschaft, in der die an Zahl und effektiver Macht überlegenen alles Interesse daran haben, das Bild einer immer noch heilen oder leicht heilbaren Welt zu erhalten, weil es ihr eigenes klassen-egoistisches Handeln rechtfertigt. Vor kurzem sagte Lorin Maazel in einem Interview nach der Aufführung von Dvořks ›Symphonie aus der Neuen Welt‹: »Musik muß den Menschen von seinen Ängsten erlösen«. Ein gefährliches Wort, rasch hingesagt, leicht mibrauchbar wie jenes von der Religion als dem Opium des Volkes. Recht verstanden aber zielt es ins Zentrum dessen, was im chinesischen Motto angedeutet ist. Darüber nachher.

Zunächst möchte ich eine Lanze brechen für das, was wir U-Musik nennen. Zur Gesellschaft gehört eben nicht nur die relativ kleine Gruppe jener, die instand gesetzt werden, die schöne Anstrengung echten Hrens der E-Musik auf sich zu nehmen, sondern auch das Heer derjenigen, denen nicht nur die Vorbedingungen dazu fehlen, da die Schulen unverantwortlicherweise völlig versagen, sondern auch Zeit und Kraft. Was Millionen arbeitender Menschen von der Musik erwarten, ist Entspannung, Trost, Erheiterung, also therapeutische Wirkung. Dieser Erwartung entspricht die tonale U-Musik. Sie wirkt wie eine leichte Droge: sie hilft über den Augenblick hinweg, ohne zu heilen. Aber auch die flüchtige Tröstung hat Berechtigung.

Shubert fragte einmal: Gibt es eine heitere Musik?

Diese Frage enthält ungesagt eine andere: Gibt es eine Musik, die einer angenommenen harmonia mundi entspricht? Und gibt es überhaupt diese harmonia mundi, diesen schönen ungestörten Sphrenklang? Ist nicht die unendlich schwermütige Musik Schuberts der Widerhall der gestörten harmonia mundi? In der modernen Astrophysik weiß man, daß die real existierende Sphärenharmonie tatsächlich Abweichungen und Störungen kennt. Es gibt keine heitere Musik, sagt Schubert, der das ›Forellen-Quintett‹ schrieb in schönstem hellstem A-Dur, komponiert in einer seiner glücklichsten Zeiten. Heiter? Das nicht. Ein Tanz an einem Abgrund entlang. Tröstlich, das wohl. Das äußerste an Glück: den Abgrund zu sehen und dennoch tanzen zu können. Wenn im ›Forellen-Quintett‹ das Helle überwiegt, so im G-Dur-Streicherquartett, im C-Dur-Streichquintett das Dunkle. Es ist die Evozierung der kollektiven Welt-Ur-Angst, die sich in jeder Epoche ihren eigenen Ausdruck, ihre eigene Beschwrungsformel sucht und dem Gefrchteten einen eigenen Namen gibt. Hat wirklich Orpheus die Musik erfunden? War es nicht Prometheus, der die Musik einsetzte als Zeichen des Aufstands des Menschen gegen eine Ordnungsmacht, die Zeus hieß, so wie sie Moira hieß oder Jehova oder Kirche oder,

wie in Mozarts ›Figaro‹, Feudalherrschaft, oder wie bei Isang Yun politische Diktatur, Polizeistaat, Geheimdienst? Freilich: der Mythos ist anders. Doch wurde auch Orpheus getötet von den Mächten der geistlosen Finsternis. Jedoch, was für ein Trost: das Haupt des Getöteten sang weiter. Es heißt nicht: es schrie Protest und Anklage, es heißt: es sang weiter. Musik nämlich ist ewig, denn sie entspricht der Ewigkeit jener Gesetze, die das Universum lenken.

Aber zurück in unsre reale Zeit: wie steht es mit dem musikalischen Aufstand, wie es ihn gab in den zwanziger Jahren mit dem jungen Bürgerschreck Hindemith, mit Paul Dessau, Kurt Weill, und wie es ihn Jahrzehnte später gab mit den Initiatoren der wiedererweckten Donaueschinger und der Darmstädter Musiktreffen? Ist jener Aufstand in die Welt der Jugendmusik abgewandert?

Da ich immer versuche, meine Zeit zu verstehen, habe ich mir auferlegt, Woche um Woche die täglichen Sendungen des italienischen Fernsehens zu hören und zu sehen. Jedoch: Was da von den Medien schon vereinbart wurde, ist nicht mehr, was es ursprünglich sein wollte: der spontane Ausdruck des Aufstands gegen den bürgerlichen E-Musikbetrieb und das Bürgertum insgesamt. Das Spontane ist dahin, und der Protest ist verkehrt in die kommerziell dirigierte Anpassung ans seinerseits angepaßte Bürgertum, das »in« sein will. Die Jugend ist im Wortsinn verkauft an die Manager. Darüber kann auch ein an sich so bewegendes Ereignis wie das Weltrockfestival 1985 nicht hinwegtäuschen: Eine eindrucksvolle Internationale unter der Flagge »Hilfe für die Hungernden in der Dritten Welt«. Musikalisch aber war mit einigen Ausnahmen das Übliche zu hören. Meine Frage an die Jugend von heute: ist *das* eure Musik? Wirklich? Ist es nicht jene, die man euch als die eure suggeriert? Gibt es nicht eine andre, die euch nicht von euch hinwegreißt in die Anonymität, sondern eine solche, die euch zu euch selbst führt?

Vor rund dreißig Jahren wagte ich mich in eine römische Kellerdiskothek. Nachdem ich mich an den wahrhaft betäubenden Lärm gewöhnt hatte, erlebte ich den charakteristischen Umschlag von äußerster Anspannung in die gedankenleere Entspannung, die, da ich mich ihr überließ, beinahe zur echten Trance wurde. Als ich nach Stunden dieser lichtlosen Ekstase wieder ins Freie und zu mir kam, fragte ich mich, ob ich nicht einen späten schwachen und pervertierten Nachhall antiker Dionysosfeste erlebt habe.

Nietzsche beschreibt, Schopenhauers ›Die Welt als Wille und Vorstellung‹ zitierend, in ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹ »das Grausen, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird«, ein Grausen, dem sich »wonnevolle Verzückung« gesellt, »die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt«, als »einen Blick in das Wesen des Dionysischen«. Hatte ich derartiges erlebt?

Nietzsche unterscheidet zwischen dem Barbarisch-Dionysischen und dem Griechisch-Dionysischen. Das erstere sei nach Absicht und Wirkung

die vulgär orgastische Entfesselung des sexuellen Eros. Dem Griechisch-Dionysischen aber konzidiert er eine therapeutisch-religiöse Natur mit dem Ziel der Weckung der Kräfte des individuellen Unbewußten, die zugleich die Öffnung zum Universellen ist, wobei alle Trennungen und Entfremdungen aufgehoben werden: die zwischen Mensch und Mensch, zwischen Weiblichem und Männlichem, zwischen Mensch und Natur, zwischen Natur und Geist, zwischen der Schöpfung und den Göttern.

Jeder Musik, wenn sie nicht leeres Geklingel ist, wohnt das Dionysische inne, also die Gefahr. Die große Musik aber unterscheidet sich von der kleinen dadurch, daß sie das Dionysische in die dialektische Spannung zum Apollinischen bringt. Das Apollinische, auch dies ein von Nietzsche verwendeter Begriff, will die beherrschte Form und das Maß. Kleine leichte Musik entzieht sich dieser Spannung. Zum Wesen der U-Musik gehört diese Vermeidung quälender Gegensätze, oder besser – da ohne Spannung keine Dynamik – das rasche Überspielen der Gegensätze. Große Musik hingegen bekennt sich zu ihnen. Die klassische Musik machte die dialektische Spannung zum Strukturprinzip von Sonaten und Symphonien. Sie stellte thematische, klangliche, rhythmische Kontraste klar nebeneinander. Bei der offenen Form moderner Musik müssen wir schon genau hinhören, um etwa bei Ligeti oder Yun die Spannung im Innern größerer Klangflächen zu erkennen, ja im Innern eines einzigen Tons, der eine schwingende Fläche ist. In der Minimal-Musik, die von der indischen wie von der zentralafrikanischen Musik inspiriert ist, scheint jede Spannung aufgehoben zu sein, ein Eindruck, der jedoch täuscht. Denn ohne Spannung ist nichts.

Schopenhauer schrieb in seinem Aufsatz ›Zur Metaphysik der Musik‹, daß Musik sich in unser Herz schmeichle, insofern sie nach jeder tonalen Entzweiung durch Dissonanz die Versöhnung durch Konsonanz herbeiführe und damit unsern Wunsch befriedige.

Diese Befriedigung gibt uns die moderne Musik nicht. So wie sie uns die langsameren Einführungen vorenthält und ohne Vorwarnung mit Geschrei auf die Szene springt, so verläßt sie uns auch und läßt uns aufgerissen zurück. Nun seht selbst zu, ob Ihr eine Auflösung findet! Wer sich aber an diese neue Art des Umgangs zwischen Komponist und Hörer gewöhnt hat, dem bereiten klassischer Aufbau und schöne Tonalität eher Verdruß, denn das Stimmige stimmt nicht mehr. Keine Rechnung stimmt mehr. Zwei und zwei war einmal vier; jetzt ist zwei und zwei fünf oder auch Null oder Unendlich. Kunst ist nur Kunst, wenn sie die Wahrheit über die Welt und den Menschen sagt. Beide sind aus der harmonia mundi gestürzt, aus dem Rhythmus der göttlichen Schwingungen gefallen. Heutige Kunst ist der Protest gegen eine Schönheit, von der wir meinen, es gebe sie jetzt nicht mehr, oder jedenfalls: es stehe uns nicht frei, daran teilzunehmen.

Thomas Mann, musikalisch beraten von Adorno, teilt im ›Doktor Faustus‹ die Rolle des heutigen Kunstrichters – oder besser des gestrigen – dem Teufel zu, der nichts gelten läßt als Zwölftonmusik und Atonalität. Er sagt: »Tonale Klänge, Dreiklänge in einer Komposition mit dem tech-

nischen Horizont von heute überbieten jede Dissonanz. Als solche sind sie zu brauchen – aber behutsam und nur in extremis, denn der Choc ist ärger als früher der bitterste Mißklang«. Das Prinzip der Tonalität und seine Dynamik sei verloren durch einen historischen Prozeß, den niemand umkehrt. Er sagt zuvor, das »Meisterwerk« gehöre der traditionellen Kunst an, die emanzipierte verneine es. Das Wort, daß Musik für den Teufel eine hochtheologische Angelegenheit sei, werde ich später wieder aufgreifen. Thomas Mann hat für seine eigene Arbeit aus den Teufelsworten keine Konsequenz gezogen. Er schrieb ein Meisterwerk, aber es war das letzte der bürgerlichen Literatur.

Die Generationen nach ihm haben Protest erhoben gegen die sprachliche Tonalität und ihre spezifische Dynamik: keine chronologische Erzählform mehr, keine erkennbare Kausalität, keine Logik. Wir springen von Ort zu Ort, von Zeit zu Zeit, vom Realen ins Surreale, vom Politischen ins Metaphysische, vom Intellektuellen ins Archaische, von der gehobenen Kunstsprache in die Trivialsprache, und die Schockwörter aus der sexuellen Tabu-Sprache sind unsre schrillen Dissonanzen. Wir verdächtigen die Grammatik der Vortäuschung strenger Ordnung. Wir schreiben seitenlange interpunktionslose Sätze, die der Minimal-Musik entsprechen. Wir beginnen nicht mit Ouvertüren und enden nicht mit einem erlösenden Finale. Wir setzen, wie Zwölftöner, irgendeinen Ton als Grundton der Reihe. So beginnt eine Erzählung von Wolfgang Koeppen mit dem Satz: »Es fällt, es stürzt aus der Hand« und Christa Wolfs *Kassandra-Roman* beginnt mit »Hier war es, hier stand sie«, und mein Roman *Ich bin Tobias* beginnt mit dem Wort »Nein«; es ist der Ton, auf dem die ganze Szenenreihe aufgebaut ist.

Besonders deutlich wurde das neue Vorgehen in der Lyrik, deren Sprache eine zertrümmerte ist, den Äußerungen sprachzerfetzender Schizophrenen ähnlich oder bestenfalls den rätselhaften Aussprüchen der Pythia. Es gab eine Zeit, in der es nach Brecht »ein Verbrechen war, über Bäume zu reden«, in einer Sprache, die alle verstanden, so wie es ein Verbrechen war, reine Dreiklänge zu verwenden.

Das, was wir nach dem Krieg den literarischen Kahlschlag nannten, hat zur Atomzertrümmerung der Sprache geführt.

Beklagenswert? Gewiß nicht: Die Sprache der Literatur der bürgerlichen Welt war unerträglich abgegriffen wie jene der Musik.

Die Zertrümmerer erfüllen den Auftrag, der an sie gestellt war. Von wem?

Mir fiel eben der Bericht vom 2. Internationalen Kongreß der Komponisten 1960 in Prag in die Hände. Dort wurde die moderne Musik gemäßregelt als inhaltlich zu subjektiv und formal zu kompliziert und nur einem kleinen Kreis zugänglich, nicht aber der breiten Masse. Musik müsse Ausdruck der neuen Ideen und der Emotionen des Volkes sein.

Ja, schon, schon. Auch ich bin dafür, daß Kunst nicht das Reservat elitärer Zirkel sei, sondern dem Volk zugänglich. Jedoch: man kann Kunst nicht befehlen. »Gegängelte Kunst«, dies ein Ausdruck von Adorno, ist immer schlechte Kunst oder Anti-Kunst. Brechts *Lehrstücke* sind keine

Dichtung. Kunst ist dann Kunst, wenn sie den Ideen und Emotionen des Volks vorausseilt. Moderne Kunst ist immer zunächst volksfremd. Van Goghs ›Sonnenblumen‹ hängen heute in den Zimmern von Kleinbürgern. Vor hundert Jahren haben die Kleinbürger sie als abscheulich abgelehnt. Kunst darf sich nicht nach dem Geschmack der Zeit richten. Sie darf sich von niemand gängeln lassen.

Will man eine Kunst, die revolutionären Bedürfnissen des Volks entspricht, so muß man tiefliegende Quellen aufspüren, die nicht im zeitgebundenen Politischen liegen. Die reinste Quelle ist immer die echte Folklore. Sie ist Ausdruck des Unbewußten eines Volks, das schöpferisch ist. Die von der jeweils modernsten Kunst aufgenommene Folklore ist es, was Kontinuität und Tradition schafft und schließlich vom Volk als den eigenen Bedürfnissen entsprechend angenommen wird. Strawinsky, Bartók, Orff, Ravel, Prokofieff, Yun beweisen diese These.

Ich sagte eingangs, man könne über Musik nur mit jenen reden, die etwas vom TAO verstehen, mit anderen Worten: die eine Ahnung oder ein Bewußtsein von der Existenz der harmonia mundi haben. Denn diese harmonia mundi ist es, was wir sehnsüchtig zu finden versuchen, nachdem wir so lange durch die Höllenkreise der Entzweiung, der lichtlosen Unordnung, der verzweifelten Verherrlichung des Häßlichen und Bösen gegangen sind. Wir sind der Disharmonien unendlich müde.

Heißt das nun, daß wir resigniert nostalgisch zur schönen Tonalität zurückkehren sollen? Das doch nicht. Sagte ich nicht, daß selbst die Sphärenharmonie gewissen Abweichungen und Störungen unterliegt? Eine der berühmten, von C. G. Jung gegründeten Tagungen der Eranos-Gesellschaft hatte – 1985 – zum Thema die Schönheit. Das Thema versetzte mich zunächst in kalten Zorn: heute von Schönheit reden, das kann sich nur ein esoterisch elitärer Zirkel leisten, das ist Flucht aus der Gegenwart.

Irrtum: das Thema hat in seinen Konsequenzen hohe Aktualität. Nur: Was ist Schönheit heute? Was ist schöne Musik?

Als Beispiel dafür, wie ein moderner Musiker zur Schönheit findet, erscheint mir ein Orchesterwerk von Siegfried Matthus, der zur Avantgarde der ehemaligen DDR gehört. Es hat den Titel ›Risponso‹. Risponso: Antwort. Der Komponist antwortet auf die gesellschaftliche und die dazugehörige künstlerische Provokation seiner Zeit. Die Antwort ist zunächst heftige Abwehr, dann die Bereitschaft zum Kampf, dann der Rückzug in die Nostalgie mit den geisterhaften Zitaten des Schönen bei Verdi, Brahms, Weber, Mendelssohn, Dvořák, dann der brutale Rückstoß in die Gegenwart, dann das große Lamento über das unwiederbringlich Verlorene, mit dem Rezitativ aus der Matthäuspassion »Und ging hinaus und weinte bitterlich«, und zuletzt die entschiedene Hinwendung zur Gegenwartsaufgabe: die schrillen Dissonanzen zur optimalen Auflösung zu bringen. Das ist keine Flucht, das ist keine billige Lösung, das ist der Weiterweg. Es ist ein Unterschied, ob man kindlich im Paradies des Schön-Harmonikalen bleibt, oder man ein ehrliches Bekenntnis zum Glauben an eine mögliche harmonia mundi abzulegen wagt, nachdem man sich allen Angriffen der Dissonanz gestellt hat. Wesentliches über das Schöne in der

Musik lernte ich, als Isang Yun mir erzählte, wie er, gefoltert und aufs Todesurteil wartend im Gefängnis von Seoul, in der absoluten Stille, Musik hörte: es war *schöne* Musik. Inmitten des tiefsten Elends erfuhr er die harmonia mundi.

Ich möchte hierzu ein Wort Hegels vom Gebiet der Staatsphilosophie auf das der Musik transponieren. Wenn Hegel den Staat im platonischen Sinn den »durchscheinenden Gott« nennt, so kann man sagen, daß die Musik der das Universum durchtönende Gott ist.

Ich habe so oft Platon zitiert, daß es an der Zeit ist zu sagen, was er denn mit unsern heutigen Überlegungen zur Musik zu tun hat. Viel hat er damit zu tun, denn er hat mit der harmonia mundi zu tun.

Man wirft Platon oft vor, er habe in seinem Werk »Politeia« eine perfekte Anleitung für Diktatoren gegeben, wozu das bewußte selektive Einsetzen von Musik für politische Zwecke gehört.

Es ist anders: für Platon war die gesamte sogenannte Wirklichkeit nichts als der Schatten auf der Höhlenwand. So war ihm der reale attische Staat die materielle Entsprechung eines Ordnungsgebildes himmlischer, das heißt ideeller Art: der harmonia mundi. Er hat einen solchen Ausdruck nicht gebraucht, aber er hat ihn gemeint. Das Verbot gewisser Tonarten und Instrumente bedeute nichts anderes, als daß für ihn die Ordnung schlechthin eine musikalische war, nämlich ein System von Schwingungen, das durch den Einbruch ordnungsfremder Klänge gestört und zerstört werden kann. Ein Staat kann ebenso erkranken wie ein einzelner Mensch, und die Krankheit ist nichts anderes als die Störung des Gleichgewichts der polaren Kräfte, die wir Yin und Yang nennen können. Und wie man in der griechischen und chinesischen Antike Kranke heilte, indem man sie dem Einfluß einer bestimmten Musik aussetze, so kann man auch den Staat heilen, wenn man sein Schwingungssystem durch harmonikale Musik ins Gleichgewicht bringt.

Eineinhalb Jahrtausende später griff ein Europäer, der Astronom, Astrologe, Theologe und Musiker Johannes Kepler die alten Gedanken auf. Er verfaßte fünf Werke über die Harmonien der Welt. Das dritte Buch handelt von der Musik. Anhand von heute noch gültigem Material weist Kepler nach, daß die musikalischen Intervalle nach dem selben Gesetz gebaut sind, dem die Planetenbahnen gehorchen. Mathematisch-musikalisch ausgedrückt: die Planetenbahnen klingen in den Proportionen der Obertonreihe unsrer Musik. Wenn er sagt, die Planetenbahnen klingen, so meint er das wörtlich. Wir sprechen poetisch von Sphärenmusik, ohne uns zu fragen, was das denn sei. Goethe sagt im Prolog zum Faust:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Als hätte er Kepler gekannt. Als hätte er die Ergebnisse der heutigen Astrophysik gekannt, die beweisen kann, daß die Sonne wirklich don-

nernd tönt und daß jeder Planet seinen Eigenton hat und daß das Weltall voller Klänge ist und daß das Planetensystem in weit überwiegend harmonischen Dur-Dreiklängen tönt. Musik war längst im Universum und auf unsrer Erde, ehe der Mensch lernte, sie nachzuahmen. Als die Pythagoräer auf ihrem Monochord durch Bewegung der Finger die Saite verkürzten, und die Oktave, die Quint, die Quart fanden, da fanden sie Intervalle, die im Universum seit Ewigkeit klingen. Es gibt heute Stimmgabeln, die auf die Schwingungszahl der verschiedenen Planeten eingestellt sind. Astrophysiker haben die Klänge der Umlaufbahnen der Planeten in einem Synthesizer aufgefangen und gefunden, daß Kepler recht hatte, wenn er jedem Planeten einen Ton zuordnete. So hat der Saturn das Kontra-E, die Venus das dreigestrichene E, die Erde das zweigestrichene G. Bestürzend ist, daß Kepler zwar diese Töne oder besser Sounds nicht real hören konnte, sie aber dennoch kannte aus seinen mathematischen Berechnungen.

Ich weiß, daß diese Theorie, vielmehr diese Erfahrung einzelner, von andern Physikern als Nonsens abgetan wird. Es ist bequem, als Nonsens abzutun, was das eigene Weltbild stört. Dennoch sind es immer mehr seriöse Wissenschaftler, die sich esoterischen Erkenntnissen öffnen.

Was für die Planetenbahnen gilt, das gilt für alles, was im Makrokosmos und im Mikrokosmos existiert. Alles ist Musik. Alles ist rhythmische Bewegung, das heißt Tanz. Rhythmische Bewegung ist, nach den modernen Atomphysikern, wesentliche Eigenschaft der Materie. Hinduistisch ausgedrückt: das Universum tanzt im Rhythmus des tanzenden Gottes Shiva. Er schickt pulsierende Energiewellen durch die Materie, und sie antwortet mit Tönen.

Wenn wir bisher das Wort Eichendorffs hörten: »Schläft ein Lied in allen Dingen«, so hielten wir das für unverbindliche Phantasie. Es ist reine Physik. Die rhythmische Bewegung der Materie schafft Musik. Freilich ist die Leier des Orpheus nicht in unsrer Tonalität gestimmt, und Sternklänge sind nicht wohltemperiert: es ist Menschenwerk, aus der Fülle der kosmischen Sounds das zu machen, was wir heute Musik nennen. So entspricht einer Toccata von Bach der orgelartige Sound, den eine aufbrechende Rosenknospe sendet. Man kann ihn hören mit Hilfe der fotoakustischen Spektroskopie-Experimente, die heute vielerorts gemacht werden.

Als ich vierundzwanzig Jahre alt war, bekam ich das Buch Hans Kayzers in die Hand, in dem er, die Erkenntnisse Keplers aufgreifend, beweist, daß musikalische Melodien und Harmonien nach den gleichen Gesetzen gebaut werden, die die Planetenbahnen bestimmen und den Aufbau der Kristalle. Wie der Blitz fuhr in mich die Erkenntnis von der Einheit und Harmonie des Universums, und ich verstand nicht, warum sie nicht alle Zeitgenossen überwältigte. Lange dauerte es, bis sie sich ihrer erinnerten. Jetzt aber ist die Zeit reif für ein neues Bewußtsein. Jetzt gibt es eine Reihe von Büchern zu diesem Thema und eine Reihe wissenschaftlicher Studien, und das, was lange den Charakter elitärer esoterischer Geheimwissenschaft hatte, das ist heute Gegenstand rein physikalischer Forschung. Umgekehrt eignen sich moderne Musiker enthusiastisch die Ergebnisse der

physikalischen Forschung an. Die Brücke zwischen Physik, Esoterik und Musik wird immer solider in demselben Maß, in dem es auch die Brücke zwischen westlicher Naturwissenschaft und östlicher Weisheitslehre wird. Es war der (wie Planck und Einstein sehr musikalische) Physiker Heisenberg, der erkannte, daß die Ergebnisse der modernen Atomphysik sich sozusagen wörtlich decken mit uralten östlichen Weisheitslehren. Seit Beginn unseres Jahrhunderts haben sich westliche Musiker mit der Musik des Fernen Ostens befaßt: Debussy, Ravel, Messiaen; Skriabin schrieb, inspiriert von ostasiatischer Schamanenmusik, sein ›Poème d'extase‹; Stockhausen ging nach Indien, John Cage befaßte sich mit Zen. Und wer sich nicht direkt mit Ostasien einließ, der kam auf andern Wegen zu entsprechenden Erkenntnissen: Schönberg befaßte sich mit Svedenborg, Webern mit der Zahlenmystik der Kabbala; selbst der nüchterne Hindemith entzog sich nicht dem Sog, er las Kepler und schrieb die Oper ›Harmonie der Welt‹.

Umgekehrt brachte der Ostasiate Isang Yun neue Impulse in die westliche Musikwelt. Daß ihm die Universität Tübingen den Ehrendokortitel verlieh, ist nicht nur eine Ehrung für einen bedeutenden Komponisten, sondern Ausdruck der Erkenntnis von der enormen Wichtigkeit eben dieser aus dem Osten kommenden neuen Impulse.

Stockhausen schrieb, seine Musik diene der Vorbereitung auf die Ankunft von Wesen von andern Sternen. Ein Wort, das Adorno zu einem Spottgelächter herausgefordert hätte. Wenige Jahrzehnte später hätte er sich vielleicht doch bemüht zu verstehen, was da gemeint ist.

Isang Yun drückt sich weit weniger kühn aus, aber sein Ziel ist ebenfalls kühn: der Aufbau einer neuen Erde, der aus der politischen und spirituellen Versöhnung von östlicher und westlicher Welt entstehen kann. Mit andern Worten: auch er glaubt an die harmonia mundi und an den Auftrag der Musik, die Weltharmonie wiederherzustellen. Schon sein frühes Orchesterwerk ›Dimensionen‹ ist eine spirituelle Zukunftsweisung: der Mensch, die Menschheit, steht in der Spannung zwischen den polaren Mächten des Universums, dem hellen Yang und dem dunklen Yin, die beide um die Herrschaft kämpfen. Aber wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch. Eben dies sagt Yuns Musik. Yun ist technisch durch alle Phasen der modernen Musik gegangen und hat alle Phasen der Verzweiflung und Auflehnung durchschritten. Wenn er heute wagt, das Schöne einzubringen in seine Musik, so ist das die Frucht unablässigen Ringens um Erkenntnis.

Auf ihn und einige seiner großen Weggenossen ist ein Wort aus Hegels Vorlesungen anzuwenden, das Wort von der unendlichen Energie der Sehnsucht.

Wieder sprach ich vom Schönen, und wieder frage ich: Was ist das Schöne heute? Wie singt Orpheus heute? Was ist das Apollinische heute?

Wie bringt man heute das Dionysische zur Versöhnung mit dem Apollinischen? Was ist wirklich E-Musik?

In Dchuang Dses ›Buch vom südlichen Blütenland‹ aus dem 4. Jahrhundert vor Christus gibt es eine Stelle, die wie eine Anweisung für heutige Komponisten und Hörer ist.

Ein Mann berichtet dem Gelben Kaiser von seinem Eindruck beim Hören jener Musik, die er Sphären-Musik nennt:

»Als ich den ersten Satz hörte, bekam ich Angst; beim zweiten Satz wurde ich erschöpft; beim dritten Satz war ich verwirrt: unaussprechliche Unendlichkeitsgefühle stiegen in mir auf, und ich verlor mich selbst.«

Der Kaiser antwortet:

»Es konnte nicht anders gehen. Ich machte die Musik mit menschlichen Mitteln, aber stellte Himmlisches dar. Sie paßt sich den Ordnungen des Himmels an.«

Dann erklärt er, daß beim Hören des ersten Satzes die Angst aus dem Erlebnis der Anfang- und Endlosigkeit im Wechsel von Leben und Tod, von Blüte und Untergang, von Ruhe und Gewitterschrecken, von friedlichen und kriegerischen Klängen komme. Der zweite Satz folgt der Harmonie des Lichten und Dunklen, des Wechsels von Sonne und Mond, dem bald kurze, bald lange, bald weiche, bald starke Töne entsprechen, die zwar alternieren und sich wandeln und doch in einer Tonart bleiben, ohne beherrschendes Motiv, eine ewige Melodie. Der Hörer wird dabei wie die abgestreifte Hülle einer Zikade. Das heißt: er verliert sein Ich-Bewußtsein und wird zur leeren Hülle. Im dritten Satz aber wird Musik auf das Gesetz der Freiheit gestimmt, so daß Töne sich wie sprudelnde Quellen und üppig wachsende Pflanzen aneinanderreihen. Sie breiten sich aus in ihren Bewegungen, hinterlassen aber keine Spur. Der Hörer wird verwirrt, aber die Verwirrung führt ihn zum Begreifen des Sinnes.

Der Sinn aber ist die Erfahrung von der Einheit des Universums und der *harmonia mundi*.

In den USA gibt es eine Schule, die sich »Schule für Weltmusik« nennt. Ich greife das Wort für meine Zwecke auf. Weltmusik ist jene, die dem Auftrag des Weltgeistes an die Musik in unsrer Epoche entspricht. Dieser Auftrag ist die Vermittlung der rettenden Erkenntnis von der realen Existenz der universalen Harmonie, die nicht in Widerspruch steht zur realen Disharmonie unsrer Welt und Zeit, sondern in polarer Spannung, der die Tendenz zur Harmonie innewohnt.

Was sagt unser hochtheologischer Teufel dazu, den ich mit freundlicher Hilfe von Goethe und Thomas Mann aufs Podium zitiere? Meine Frage an ihn, ob er sich nicht in Widerspruch verwickle, wenn er einmal sagt, er sei jener Geist, der stets verneint, und im selben Atemzug, er sei Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Hast du uns nicht gerade, so frage ich ihn, mit deinem Insistieren auf dem, was du die nackte Wahrheit nennst und worunter du die dunkle und häßliche Seite des Lebens verstehst, dazu angetrieben, nach der *ganzen* Wahrheit zu suchen, zu der wesentlich das Schöne gehört? Da du dich selbst als Kenner der Musik sowohl wie als Theologe verstehst, erlaube, daß ich dir theologisch komme: Weißt du, daß wir auf der Schwelle stehen zu jener Epoche,

die dein großer theologischer Kollege Joachim von Fiore im 12. Jahrhundert prophezeite und die er das Zeitalter des Heiligen Geistes nannte?

Nun, es wird auch das Zeitalter der musikalischen harmonia mundi sein.

*

Beim Wiederlesen meiner Arbeit zum Thema Musik stiegen mir neue Fragen auf, die ich schon gelöst glaubte. Ich habe über Musik geredet, als sei sie ein real existierendes Phänomen, das seine Existenz damit beweist, daß es sich dem Menschen erschließt durch ein reales Sinnesorgan: das Ohr. Aber beweist das Hören oder das Gehört-Werden, daß es etwas zu Hörendes gibt, das wir Musik nennen?

Gibt es Musik ohne hörendes Ohr? Musik an sich? Gäbe es sie überhaupt, wenn wir alle taub wären? Oder hören wir Musik gar nicht mit dem Ohr?

Was hört unser Ohr? Es hört ein Chaos von Sounds aus dem uns umgebenden Energiefeld.

Ich brauche gar nicht an den »ohrenbetäubenden« Lärm der Großstädte zu erinnern. Auch in der Stille ist »Lärm«. Mein Haus liegt in einer sehr stillen Gegend. Es gibt Tage, an denen ich rein gar nichts höre. Wirklich nicht? Vor dreißig Jahren stellte der Ohrenarzt fest, daß ich ein »Übergehör« habe. Ich hörte, was andere nicht hörten. Heute habe ich diese Hörschärfe längst nicht mehr. Was höre ich nicht mehr, oder vielmehr: was höre ich, wenn ich meine, nichts zu hören?

Ich höre meinen Atem, ich höre alle Bewegungen in meinem physischen Leib. Aber was sonst? Ich nehme Gehirnschwingungen wahr, die sich als prä-existierende Gedanken erweisen, ehe sie Wortform annehmen. Ich höre also mit einem »inneren Ohr«. Mit diesem inneren Ohr höre ich alle Schwingungen, die in meinem seelisch-geistigen Frequenzbereich liegen. Ich höre Sounds aller Art, aber, Gott sei Dank, nicht alle, denn alles Hörbare zu hören bedeutete, dem Wahnsinn zu verfallen. Ich höre das mir zu hören Erlaubte. Dazu gehört die Musik. Sie ge-hört mir, indem ich sie höre.

Aber ich bestehe auf meiner Frage: Existiert Musik, weil wir sie hören? Entsteht sie in unserem bzw. meinem Hören? Diese Frage erschreckt mich, denn sie weckt eine andere (beide treffen sich im Bereich der Mystik): Existierte Gott, wenn es den Menschen nicht gäbe? »Im Anfang war das Wort«, (und es war Gott). Das Wort ist Klang. Klang ist Schwingung. Schuf »Gott« (wer oder was immer das ist) das Universum, indem er sein eigenes Energiefeld in Schwingung versetzte, und schuf er sich dazu ein Wesen, das auf diese Schwingung eingestimmt war und also »Gottes Wort« zu hören imstande ist? Gab und gibt »Gott« sich als Klang zu erkennen?

Eines Morgens, im Aufwachen, hörte ich den Satz: »Gott ist Musik.« Ich kann nicht beschwören, ob der Halbtraum-Satz nicht vielmehr hieß: »Musik ist Gott.« Gleichviel: es war eine Botschaft, die mir entscheidend wichtig war.

Im Wachen dachte ich weiter: Natürlich ist Gott Musik, denn Musik ist Schwingung, also dynamisch, alles fließt, »Statik« gibt es nicht, man steigt nicht zweimal in den selben Fluß. Gott ist die universale Dynamik, und er ist die nur von ihm selbst zu hörende, weil von ihm erzeugte grenzenlose Fülle aller Sounds, er ist das tönende Universum, und das ist: Leben. So dachte ich. Musik ist Gott, nur Gott ist: Leben.

Wer je lange genug in tiefer Meditation bleibt, hört zunächst noch alle Sounds seiner Umgebung, und es ist störender Tumult, »wüst und leer«, und das Echo ist in seinem Innern, oder vielmehr: der Tumult ist in seinem Innern. Die eigene Unordnung verhindert das Hören des Eigentlichen. Das Eigentliche aber ist: die »Leere«, die reine Schwingung, auf die er sich einstimmt, wie ein Instrument auf den Musizierenden eingestimmt wird. Was er hört, ist die leere Fülle: klanglose Musik.

Daß das, was er »hört«, Musik ist, fühlt er, denn er erfährt ihr Entstehen: die Milliarden Sounds, die auf einen Menschen einstürmen, ordnen sich, wie sich die Sandkörner auf einer Glasplatte zu Figuren ordnen, wenn die Platte mit dem Geigenbogen angestrichen wird. Dem Meditierenden ordnet sich die Welt in seinem Innern, wenn er die geheime Ursilbe *Om* ausspricht oder singt und beharrlich wiederholt. Sie schafft jene Leere, in die das Göttliche einzuströmen vermag.

Jedesmal, wenn ich höre, wie ein Orchester vor Konzertbeginn sich einstimmt, erlebe ich die Augenblicke vor dem Einsetzen der Musik bereits als Musik. Das Klangchaos enthält die Musik. In der Stille ist schon die Musik anwesend. Die Musik ist schon »da«, ehe jemand sie hört. Die Komposition ist dann nichts anderes als geordnete Sound-Fülle. Das Göttliche ist immer im Kommen und immer schon wieder im Gehen. Gegönnt ist es uns nur für kurze Zeit, für eine zeitlose Zeit.

Ist es nicht widersinnig, Musik festhalten zu wollen auf »Schallplatten«? Ist die festgehaltene Musik nicht tote Musik? Sie bedarf wiederum des Menschen, um sich selbst zu schaffen. Der Klang bedarf des Menschen, wie das Göttliche das Menschliche braucht. Das Göttliche interpretiert sich im Menschen. Da es selbst dynamisch ist, braucht es immer neue Interpretation, so wie alte Musik immer neue Interpreten und neue Ohren braucht.

Habe ich nicht vorher gesagt, daß wir eine Zeit durchlaufen, in der Musik, genau wie die Sprache, verzweifelt Geschrei ist? Der Lärm des Kampfes aller gegen alle?

Wenig Zeit ist vergangen seit jenen Jahren, in denen tonale Schönheit verboten war wie das »Sprechen über Bäume«. Und heute stehen auf den Bestsellerlisten CDs, die die meditative Stille und die *harmonia mundi* zu verkünden beginnen.

Wie aber ist das möglich in einer Zeit, in der Leben bedeutet: eine Katastrophe nach der anderen erfahren und sich der Zerstörung ausgeliefert sehen? Kann da von einer auch nur angedeuteten Harmonie überhaupt noch die Rede sein? Und wo soll denn jener Göttliche sein, der uns Harmonie als Rettung verspricht?

Nun: wer moderne Musik genau hört, wird merken, daß es sich dabei nicht um eine bloße Wiederbelebung schöner Tonalität handelt. Er wird selbst bei jenen Stücken, bei denen man sich in Tempel und Kathedralen versetzt fühlt, Risse und Sprünge bemerken. Wann und wo gab es die harmonia mundi? Gab es sie je?

Wieder kommt uns die moderne Physik zu Hilfe. Sie sagt, es gebe keine absolute Ur-Ordnung, aus der zuverlässige Gesetzmäßigkeiten abzuleiten wären. Nämlich: nichts im Universum sei ungetrübte Harmonie. Überall gebe es Abweichungen von scheinbar »ewigen« Gesetzen und »göttlich-statischer Ordnung«. Denn alles ist Leben, und Leben ist das Sich-Wandelnde schlechthin. Die Physik spricht von der »Unschärfe« aller Phänomene. Die Philosophie weiß, was die Theologie zu lernen sich überwinden muß: Gott ist Leben, also dynamisch, also wandelbar, und mit ihm wandelbar unser interpretierendes Verstehen des Göttlichen. Wir fühlen diese universale »Unschärfe« freilich vorerst als tiefe Angst. Wir erleben Bleibendes, wir verlangen nach ewigen Gesetzen, wir ersehnen brennend die ewige Harmonie.

Gelangen wir nicht mit dieser Aussage zu dem Punkt, den wir, von einer ganz anderen Seite herkommend, schon berührten: Der Auftrag der Musik heute sei es, den Menschen den Mut zu geben, die Unschärfe zu ertragen und zu verstehen als wichtiges Moment in der Evolution der Menschheit? Soll Musik uns nicht lehren, ja zu sagen zur großen heiligen Utopie der Hoffnung inmitten der kaum mehr erträglichen Tragik unseres irdischen Daseins? Muß Musik heute nicht das kreative Ja zu unserer condition humaine sein? Schaffen wir uns mit diesem musikalischen Ja nicht unseren rettenden Gott? Ist der Auftrag der Musik, den Auftraggeber zu finden?

Zielt mein Morgentraum-Wort nicht auf die große Prophetie des Joachim von Fiore aus dem 12. Jahrhundert, die Prophetie von der Heraufkunft des Zeitalters des Heiligen Geistes, der letzten Phase der menschlichen Evolution?