Mit dem Weinglas durch Musiklandschaften(pc)

Wovon ich reden möchte…

Seit dem Beginn meiner Leidenschaft für klassische Musik treibt mich die Frage um wie die Musik überhaupt entstanden ist und wie die ersten Töne, die der Mensch gehört hat, geklungen haben könnten. Selbstverständlich gibt es dafür keine Ohrenzeugen und entsprechend keine überlieferten Aufzeichnungen. In solchen Situationen hilft sich der Mensch, der ständig auf der Suche nach Erklärungen ist, mit von ihm selbst erschaffenen Mythen. In meiner Vorstellungswelt ist die schlichte Erzählung der Genesis am Beginn des ersten Buches Moses einer der schönsten Mythen der Menschheit. „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe und der Geist Gottes schwebte über dem Wasser“. Dann schuf Gott Licht, teilte das Land vom Meer und bevölkerte beides mit Lebewesen. Mose redet von der Schöpfung des Lichtes, das die Dunkelheit erhellt. Er redet aber nicht von Gottes geschaffenen Tönen, die die Stille durchbrechen. Trotzdem muss es Töne in der ursprünglichen Wildnis gegeben haben, denn das Meer rauschte und der Wind pfiff und schließlich gab es den Zusammenklang (griech.: Symphonia) all der irdischen Klänge mit denen der Planeten zu einer kosmischen Harmonie. Die Genesis berichtet, dass erst ein Ur-Urenkel von Adam und Eva namens **Jubal** der Vater aller späteren „Zither- und Flötenspieler“ war. War **Jubal** der erste Musiker? Von seinem Bruder **Tubal-kain** „sind hergekommen alle Erz- und Eisenschmiede“. Das könnte der Beginn der mythologischen Verquickung von Musik mit der Kunst der Schmiede sein. Im Gegensatz dazu redet die atheistische Version des Verlaufes der Schöpfung vom „Urknall“, also tatsächlich von einem Geräusch, das am Anfang unserer langen Geschichte stand und der Rest der Historie sind trockene mathematische Formeln, die nicht für den Intellekt von Poeten gedacht sind, sondern nur Wissenschaftler überzeugen können. Ich spüre aber sehr intensiv, dass letztlich einzig die Musik in der Lage wäre, die hier kurz angerissene rationale und die mystische Schöpfungsgeschichte miteinander zu versöhnen und zu einem einheitlichen Bild zusammenzuführen.

Der von mir sehr verehrte Geigen-Virtuose und Musikpädagoge Daniel Hope (geb. 1973) hat in einer seiner Schriften verschiedene Musik-Genres einmal mit verschiedenen Weintypen verglichen. Es ging in seinem Text um die Wertschätzung von Pop-Musik gegenüber der klassischen Musik. Sein Beispiel für die Vergleichbarkeit war die Charakteristik von Champagner gegenüber dem Rotwein. Der beschwingte, sofort ins Blut gehende Champagner wirkt schnell und effektiv, aber von kurzer Dauer, wie eben die Pop-Musik, während der Rotwein als Äquivalent der klassischen Musik sich am Gaumen erst sensorisch entfalten muss, dann aber mit seiner Komplexität einen langen und nachhaltigen Eindruck hinterlässt. Hope hat Recht: Wein und Musik können immer da, wo man sie zusammenbringt eine sehr intensive Wechselbeziehung eingehen. Zur Illustration dieser Behauptung möchte ich eine eigene Erfahrung preisgeben: *Einmal* tönte aus den Lautsprechern der heimischen Stereo-Anlage das Piano *Alfred Brendels* (1935 – 2017) und die „impressionistischen“ Klänge der “ Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este” von *Franz Liszt*. Neben mir glitzerte es golden im Glase und der Duft von Limetten, Pfirsichen und zarter Vanille des kastilischen “Belondrade y Lurton 2001“ entfaltete sich über dem Wein. Die gleichzeitige Anspannung des Gehörs und des Geruch- bzw. Geschmacksinns machte mir plötzlich klar: Es gibt einen mystischen Zusammenhang von Wein und Musik. Manchmal scheint es als beschrieben Töne auf eine magische Weise den Wein. Oder umgekehrt: das Geruchs- und Geschmackserlebnis des Weins macht die Musik erst richtig verständlich, bzw. rückt sie in eine andere sinnliche Dimension. Diese Art von synästhetischen Erlebnissen haben meine Phantasie schon oft beflügelt und zum Nachdenken über die Natur der Beziehung von Wein und Musik angeregt. Dabei müsste klar sein, dass wir keinen wirklichen Unterschied zwischen „Pop“ und „Klassik“ machen dürfen. Es handelt sich tatsächlich um zwei unterschiedliche Genres der Musik! Ich habe die vorliegenden Zeilen lange vor dem Augenblick geschrieben, an dem ich das Buch von *Alex Ross* „Listen to this“ in die Hände bekam. Darin schreibt der Musikkritiker der Zeitschrift „ The New Yorker“ über die engen Beziehungen zwischen der Pop- und der klassischen Musik und hält ein flammendes Plädoyer für die Gleichsetzung von Pop mit klassischer Musik.

Wein trinken und genießen ist etwas sehr Emotionales, und im Wein kann der Künstler Inspiration finden. Keiner hat dies schöner und treffender ausgedrückt als Shakespeare (1564 – 1616) in seinem "König Heinrich der Vierte" (2. Teil, 4. Aufzug, 3. Szene) , wo er den lebensfrohen Falstaff in der Schlegelschen Übersetzung ausrufen lässt: "(der Wein) steigt Euch in das Gehirn, zerteilt da alle albernen und rohen Dünste, die es umgeben, macht es sinnig, schnell und erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge, überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus". Der vortreffliche Witz können natürlich auch die schönen Farben und Formen des Malers oder Bildhauers bzw. die wundervollen Klänge des Musikers sein. Der Alkohol wird in der deutschen Sprache ja gelegentlich auch liebevoll als „Weingeist” apostrophiert, was auch schon die Römer, die das Weindestillat allerdings noch nicht kannten, mit dem Begriff „spiritus” (der Geist) zum Ausdruck brachten und die Germanen benutzten dieses Wort dann als Bezeichnung für alkoholischen Brennstoff. Von diesem Wort ist es nicht mehr weit zum französischen „esprit”, womit wir wieder bei „geistreich, erfinderisch", also Begriffen, die ganz im Sinne Shakespeares und seiner beiden genialen Übersetzer August Wilhelm und Caroline Schlegel (1767 – 1845 bzw. 1763 – 1809), sind.

Ein großer Bewunderer der Weinkultur war auch der spanische Philosoph und Schriftsteller *José Ortega y Gasset* (1883 – 1955). In seinem stilistisch glänzenden Essay „Der Wein als Gott” schrieb er: „Der Wein ist ein kosmisches Problem. Man wird vielleicht darüber lächeln, dass ich es so nenne. Das ist keineswegs verwunderlich; denn gerade das Lächeln beweist, dass ich recht habe. Das Problem des Weines ist ein so ernstes, ein wahrhaft kosmisches Problem, dass auch unsere Zeit nicht an ihm vorübergehen konnte, ohne ihm Beachtung zu schenken und es in ihrer Weise zu lösen. Ja, auch unsere Zeit hat dem Problem des Weins gegenüber einen Standpunkt bezogen, den Standpunkt des Hygienikers. Vereine, Verordnungen, Steuern, Laboratoriumsarbeit.” Ortega war ein Visionär und in den wenigen Worten erkennen wir eigentlich ganz scharf gezeichnet unsere von der Wissenschaft verbrämte Auffassung vom Wein (und vom Alkohol). Das Göttliche am Wein ist in unserem prosaischen Zeitalter verschwunden. In

früheren Zeiten, als die Welt noch nicht zweigeteilt war und nicht zwischen Stofflichem und Geistigem unterschied, war der Wein eine Gottheit. Ortega schreibt: „man sah im Wein eine elementare Macht. Die Beeren der Traube sind wie kleine Lichtgeschwülste: in ihnen hat sich eine ganz eigentümliche Kraft zusammengezogen, die sich der Menschen bemächtigt und sie zu einem besseren Dasein führt. Der Wein gibt der Landschaft Glanz, erhebt die Herzen, entflammt die Pupillen und lehrt die Füße tanzen. Der Wein ist ein weiser, fruchtbarer Tänzergott. Dionysos, Bacchus ... Das ist ein ewiger Festlärm, der wie ein warmer Hauch die tiefen Wälder des Lebens durchweht." Aus diesen poetischen Zeilen spricht die Erfahrung eines romantischen Geistes, der sich dem Wein hingegeben hat und der zu seinem Vergnügen steht.

Ein Freund des Weines und der großartigen Landschaft seiner finnischen Heimat war der Komponist *Jean Sibelius* (1865 – 1957). Welcher Musikfreund könnte dem Zauber des Englischhorns im Orchesterstück „Der Schwan von Tuonela" widerstehen? Der wehmütige, von Streichern untermalte Klang öffnet die Augen für die finnische Landschaft mit ihren unendlichen Seen und Wäldern. Der frische Duft von Tannen und Moos steigt in die Nase. Die Musik von *Jean Sibelius* wird zu einem einzigartigen, haut- und geruchsnahen Naturerlebnis. Wer war der Mann, der diese Töne erfand? Seine Biografie, seine künstlerischen Bekanntschaften, die ihn beeinflusst haben, sowie die Analyse seiner Werke ist hinreichend in den verfügbaren Medien dokumentiert, so dass ich mich an dieser Stelle kurzfassen und auf *Aino Järnefelt*, die spätere Frau Sibelius, und ihn selbst konzentrieren kann. Mit ihr war er 65 Jahre lang verheiratet und hat die Erlebnisse des politischen Umbruchs in seiner Heimat geteilt. Als die russische Oktober-Revolution begann, brach in Finnland der kurze, aber Gewalt-geschwängerte, Bürgerkrieg aus. Finnland war zu der Zeit ein russisches Großfürstentum unter Zar Nikolaus II. und sah plötzlich seine Chance unabhängig zu werden, was schließlich, mit militärischer Unterstützung Deutschlands, auch gelang. Diesem Freiheitskampf hat *Sibelius* seine, wenig später entstandene, patriotische Suite „Finlandia" gewidmet.

Einmal hatte ich das große Vergnügen in das Haus von den beiden Sibelius´ in Ainola, in der Nähe von Helsinki, zu kommen. Ich fühlte mich dort ein

persönlicher Gast von Jean Sibelius und seiner Frau zu sein. Die Musik, die hier überall zuhause war ist stilistisch vielleicht der Spätromantik zuzurechnen aber sie ist außerordentlich eigenwillig und wirkt enorm stark beim Zuhören. Sie ist unabhängig von den Konventionen ihrer Zeit, etwas schwerblütig und voll Melancholie, in ihr schwingen Braun-, Pupur- und Olivtöne. Sie ist die Seele der Natur und vielleicht die Seele Finnlands, vielleicht auch die Seele aller Menschen, die bei den sehr warmen Tönen des Meisters zum Schwingen kommt. Diese Musik ist reines Glück! Unwillkürlich wird man an den „World-Happiness-Report“ erinnert, der kürzlich vom Gallup-Institut im Auftrag der Vereinten Nationen nun schon zum wiederholten Mal veröffentlicht wurde: Finnland ist darin mehrfach schon als die glücklichste Nation der Welt identifiziert worden. Selbstverständlich ist nicht *Sibelius* alleine die Ursache davon aber er könnte ein weiteres Mosaiksteinchen in den Erklärungsversuchen dafür liefern.

Wein und Musik

Im Kontext von Wein und Musik, denke ich an viele Komponisten, die zu meinen Lieblingen zählen aber ich muss an dieser Stelle besonders auf *Gustav Mahlers* wunderbares Werk „Das Lied von der Erde“ eingehen. Ich werde diese Komposition später noch einmal, wenn ich über den Tod spreche, erwähnen. Die ins Deutsche übersetzten altchinesischen Texte handeln immer wieder vom Wein und seiner beglückenden Wirkung, die das große Symphonieorchester, gleichsam lautmalerisch (onomatopoetisch) aufgreift. Das Werk beginnt mit dem „Trinklied vom Jammer der Erde“, dessen erste Zeile lautet: „Schon winkt der Wein im goldnen Pokale, Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!“ und später im Text heißt es dann:

„Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
Ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!“

Die Thematik wird im Vers „Der Trunkene im Frühling“ fortgesetzt:

„Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!“

Ich nehme an, dass die Texte Mahler so inspiriert haben, dass es ihm gelungen ist, eine seiner schönsten und ergreifendsten Kompositionen um sie herum zu verfassen. In dieser Musik gehen die Konflikte zwischen Leben und Tod sowie zwischen Schöpfung und Untergang dem Zuhörer unter die Haut. In den, gleichsam dahingehauchten, Schluss-Noten zu den Worten „Ewig… ewig…“ Kommt noch einmal die zarte Musik voll zur Geltung. Dann ist es still… für Immer.

Den Hintergrund der Beziehung zwischen Wein und Musik stelle ich mir in etwa folgendermaßen vor: Der Komponist formt die Töne aus seiner Phantasie, gleichsam als Synthese von Imagination sowie musikalisch-technischem Können. Das ist die Grundlage der Tonkunst, dann bedarf es des Interpreten, der das Werk vermittelt und anderen Menschen zugänglich macht. Auch der Weinmacher ist in einem ähnlichen Sinne gelegentlich ein Künstler. Allerdings ist beim Wein die Natur der Komponist. Sie legt – manchmal auch mit Hilfe des Winzers – die Bedingungen während des Wachstumszyklus der Reben fest. Die Charakteristika der Sorte und das sogenannte „Terroir” sind die Grundlagen die dem Weinmacher gleichsam als Töne zur Verfügung stehen und die er dann im Wein vermitteln und Genießern in Form von „Lichtgeschwülsten“ zugänglich machen muss.

Neben dem Olivenöl und dem Brot gehört der Wein bekanntlich zu den geheiligten Nahrungsmitteln der mediterranen Kultur. Ihm waren Gottheiten gewidmet zu deren Tempelfeiern immer Musik gespielt wurde. Auf den großen Dionysos-Festen im antiken Griechenland erklangen die Leier und der Aulos, jenes klarinettenartige Doppelrohrinstrument, dessen Bläser auf attischen Vasen häufig dargestellt wurden. Später, in Rom, begleiteten Tamburine, Becken und Pauken die berühmt-berüchtigten Bacchanalien. Den Tanz und Gesang der Bacchantinnen gab es auch – in etwas abgewandelter Form – sogar noch im spanisch-moslemischen al-Andalus. Die Sängerinnen des *Ibn al-Kattani* (951–1029) begleiteten den vom Koran offiziell verbotenen Weingenuss in seinem Palast.

Weinlieder haben im Übrigen über viele Jahrhunderte und in vielen Kulturen versucht die unseligen Folgen des übermäßigen Weintrinkens zu entschuldigen bzw. häufig auch zu verharmlosen.

Außer der Verbindung von Musik und Wein, als Ausdruck einer ungehemmten Lebensfreude, gibt es aber noch jene mystische Stufe des Genusses beider. Ich meine die emotionalen Assoziationen von Wein und Musik. Als eines unter vielen anderen Beispielen für die sinnlichen Beziehungen, von denen ich spreche, sei die Champagner-Arie des Don Giovanni genannt. Die übersprudelnde Musik Mozarts führt nicht nur lautmalerisch die munter aufsteigenden Bläschen im Glas vor Augen sondern hinterlässt vermeintlich auch den fruchtig-prickelnden Geschmack eines „Dom Perignon" oder einer „Grande Dame" auf der Zunge. In einem anderen Zusammenhang werde ich nochmals auf dieses geniale Musikstück, welches mit Champagner eigentlich nichts zu tun hat, zu sprechen kommen. Die tiefe Heiterkeit und die filigrane Struktur des Allegro aus *Beethovens* „Frühlingssonate" lassen in meiner Nase die eleganten und zarten Duftnoten von Juchten und Leder eines gut gereiften Riojas emporsteigen. Demgegenüber hinterlässt das wehmütige „Adagio cantabile" aus Tchaikowskys Streichquartett „ Souvenir de Florence" die Sinneseindrücke eines komplexen Burgunders an meinem Gaumen.

Ein Flamenco-Abend

Wenn ich von Pop-Musik spreche, muss ich bekennen, dass ich, wohl aufgrund meines Alters und der damit verbundenen, einschränkenden geistigen Trägheit, nicht mehr auf der Höhe der Zeit bin: die neuen Entwicklungen sind mir emotional weitgehend entgangen. Dafür habe ich mich in ein völlig anderes Genre der Pop-Musik verliebt, nämlich den Flamenco aus Andalusien. Da diese Musik nicht so bekannt ist, möchte ich anhand eines eigenen Erlebnisses an dieser Stelle kurz schildern welche Freude und emotionale Befriedigung man aus einer Flamenco Darbietung ziehen kann. Die musikalischen Eindrücke begannen bereit bei der Einfahrt in die Stadt Almeria, wo das Konzert in der Nacht stattfand: Von Westen kommend fährt man kurz vor der Ausfahrt in die Stadt an einem Ort vorbei, von

dem aus man einen großartigen Blick hat auf die ausladende Meeresbucht, die Schiffe und die weiße Stadt, in deren Mitte sich die alte arabische Burg rostfarben schimmernd erhebt. Als Musikfreund kamen mir an dieser Stelle die Töne von *Isaac Albeniz´* facettenreichem Klavierstück „Almeria“ aus der „Iberia“-Suite in den Sinn. Maurische Seufzer sowie die Takte eines lokalen Taranto (Flamenco-Tanz) mit seinen charakteristischen Rhythmen und Tönen. Es ist ein eindringliches Stück in dem das akustische Glitzern des Meeres in der Abendsonne schönster Ausdruck der impressionistischen Musik ist, wie sie mich bei der Einfahrt in die Stadt begleitete.

In der städtischen Arena, in der sonst die Welt der Tauromachie herrscht, fand im Sommer 2019 ein denkwürdiges Konzert des Flamenco-Sängers *José Mercé* zusammen mit dem Gitarristen *Tomatito* statt. *Tomatito*, sein bürgerlicher Name ist *José Fernández Torres,* begleitete lange Jahre den mythischen *Camarón de la Isla*, bis zu dessen Tod. Immer wieder hat er dann mit den Größen seiner Zunft gespielt und sich dabei zu einem der Pioniere des „flamenco nuevo“ entwickelt. Dieser “moderne” Flamenco-Stil zeichnet sich dadurch aus, dass er eine Verschmelzung von anderen musikalischen Elementen und neuartigen Musikinstrumenten mit dem klassischen Flamenco, der ursprünglich nur aus Gesang- und Gitarrenmusik bestand, vorgenommen hat. Die zusätzlichen Elemente können Jazz, lateinamerikanische Tänze oder Rock und Blues sein. Bekannte Vertreter dieser musikalischen Richtung sind z.B. *Paco de Lucia*, *Miguel Poveda* oder *Pata Negra*. *Tomatitos* bisher größter Erfolg dürften die Alben „Spain“ und „Spain Forever“ gewesen sein, die er zusammen mit dem Komponisten *Michel Camilo* aufgenommen und damit in Las Vegas sechs „Latin Grammy Awards ” gewonnen hat. Auch der Stil des *José Mercé* kann dem „flamenco nuevo“ zugerechnet werden, obwohl er sich gelegentlich auf die alte Tradition des „cante jondo“ besinnt und herzzerreißende, tief bewegende Lieder in dieser Art singt. Die Arabnesken des Cante jondo erinnern sehr stark an das Melisma, was der ornament- und koloraturartige Gesang in der klassischen Musik des Barock ist: viele Noten auf einem einzigen Vokal. Übrigens, Mercé kommt, wie *Tomatito*, aus einer Flamenco-Dynastie und ist seit seiner Kindheit mit der andalusischen Musik vertraut. Sein Künstlername stammt von seiner Beteiligung als kleiner Junge im Chor der „Basilica de la Merced“ (merced = Gnade) in Jerez de

la Frontera. Im Laufe seiner Karriere hat er mehrfach mit Künstlern wie *Antonio Gades* und dem Filmemacher *Carlos Saura* zusmmengearbeitet. Ähnlich wie *Tomatito* ist auch *José Mercé* mit vielen nationalen und internationalen Auszeichnungen geehrt worden.

Der gemeinsame Auftritt von *Tomatito* und *José Mercé* in Almeria war eine akustische und sinnliche Herausforderung. Im sehnsuchtsvoll klagenden cante jondo des Sängers sowie den arabesken und virtuosen Tönen der Gitarre verbarg sich die alte Zigeuner-Seele der Flamencomusik. Dieses Erlebnis ging unter die Haut! Je weiter der Abend fortschritt desto weiter entfernten sich die beiden Künstler von der iberischen Tradition und Klänge der Neuen Welt erreichten das Ohr. Es war sehr schön, aber Manches geriet dann doch ein wenig zu sehr in die Nähe des musikalischen Kommerzes. Da waren die Gitarren-Solos von *Tomatito* immer wieder großartige Einlagen, die vom kundigen Publikum auch entsprechend gefeiert wurden.

An dieser Stelle bin ich dem Leser schuldig zu erklären warum ich, wohl wissend, dass es politisch inkorrekt ist, von der „Zigeuner-Seele“ geredet habe. Der Großteil der Flamencokünstler sind „gitanos“, was immer noch mit Zigeuner übersetzt wird. Der spanische Begriff leitet sich von „egiptano“ (Ägypter) ab und deutet auf den Weg ihrer Wanderung aus dem fernen Asien nach Europa; es unterscheidet sie von den „hungaros“, also jenen, die über Ungarn ins Land kamen. Ich benutze den Begriff „Zigeuner“ niemals als ein offensichtlich mit Klischees und Vorurteilen belastetes Schimpf- oder Schmähwort. Ein Lieblingslied meiner Kindheit begann “die Zigeuner sind lustig, die Zigeuner sind froh…“ was ich heute noch gelegentlich aus purer Lebensfreude gedankenlos vor mich her trällere!

Wer mit Albeniz in den Ohren zur nächtlichen Flamenco-Session in die Stierkampf-Arena von Almeria kam, mag gespürt haben, dass die Flamenco-Musik nicht aus ihrer kompositorischen Technik heraus lebt, sondern im Grunde ausschließlich Gefühle sehr direkt ausdrückt. Das bedeutet auf der anderen Seite, dass der Zuhörer sich öffnen muss um, ohne seinen Geist zu nutzen, in die übermittelte Emotionalität eintauchen zu können, d.h. er muss seine Hemmungen verlieren und sich der Musik hingeben. Dies fällt aber vielen unvorbereiteten Besuchern

schwer und so ist es nur verständlich, dass man bei derartigen Freiluft-Veranstaltungen während der ganzen Zeit der Darbietungen Alkoholika, u.a. auch frischen Manzanilla-Sherry, kaufen und trinken kann. Das bringt mich kurz zum Thema Alkohol und Flamenco, denn man muss wissen, dass Alkohol oft die Voraussetzung zum Entstehen des Flamencogesanges und -tanzes ist. Die Bereitschaft sich in der Bewegung mitzuteilen oder die Stimme zum arabesken Gesang des "cante jondo" zu erheben kommt sehr oft erst nach einigen Gläsern des "Fino" oder „Manzanilla“. Dieser Wein wird nicht in großen Pokalen genossen sondern in kleinen, kelchförmigen "catavinos" (Probiergläsern) und macht in diesen Mengen nicht betrunken sondern stimuliert die Seele. Sie hilft, dass der „duende”, der Geist, vom Sänger auf das Publikum überspringt. Dieses Ereignis, auf das ich im musikalischen Zusammenhang später noch eingehen werde, ist der tiefe Kern der ganzen Flamenco-Kunst.

Mein Dilettantismus

Wenn ich mich selbst als unbegabt bezeichne, meine ich das natürlich mit gewissen Einschränkungen, denn über irgendeine Begabung werde ich wohl verfügen, sonst könnte es kaum möglich sein, dass ich mich in relativem Wohlstand als verhältnismäßig glücklicher Pensionär in der Gesellschaft bewege. Eine Feststellung kann ich allerdings nicht in Frage stellen: ich habe keine Begabung für die Musik. So traurig das klingt, ich kann keine Noten lesen, ich spiele kein Instrument mehr, kann nicht einmal singen, wiedererkenne nur schwerlich eine einmal gehörte und etwas komplexere Melodie und bin ein lausiger Tänzer. Aber ich liebe die Musik über alles, und das schon sehr lange! Der erwähnte Naturwissenschaftler *Georg Christoph Lichtenberg* (Sudelbücher 1) hat sich selbst in Bezug auf die Musik ganz ähnlich gesehen: „Ich verstehe von Musik wenig, spiele gar kein Instrument, außer dass ich gut pfeifen kann. Hiervon habe ich schon mehr Nutzen gezogen, als viele andere von ihren Arien auf der Flöte und auf dem Clavecin“. Das gibt Unbegabten wie mir, die noch nicht einmal gut pfeifen

können, trotzdem eine gewisse Zukunftsperspektive was die Freude an der Musik betrifft.

Dass ich mich als kompletter Laie mit den vorliegenden Zeilen an die Peripherie der Musikwissenschaften herantraue mögen mir die akademischen Schriftgelehrten verzeihen und dabei meine Herangehensweise als dilettantisch einstufen. Sie sollten sich dabei aber daran erinnern, dass Dilettantismus einst überhaupt keine negative Bedeutung hatte und lediglich eine Anschauung bezeichnete, die in der Kunst (oder ggf. auch in der Wissenschaft) reine Liebhaberei sah, die den Betroffenen ausschließlich zum Vergnügen diente. Der Dilettant hatte in seinem Fach keine Ausbildung und heute würden wir vielleicht den Begriff Amateur für ihn oder sie verwenden, was ja nichts anderes als Liebhaber (lat.: amator) besagt. Berufsfremde Erfinder oder Entdecker wie *Benjamin Franklin*, *Gregor Mendel* oder *Heinrich Schliemann* belegen eindrucksvoll, dass Dilettantismus überhaupt nichts mit Stümperei oder Pfuscharbeit zu tun haben muss. Aber man sollte festhalten, dass zum Dilettanten nicht unbedingt die praktische Ausführung der Liebhabertätigkeit erforderlich ist, auch die „akademische“ Beschäftigung mit den Künsten, die das genüssliche Anhören bzw. Ansehen sowie die nachfolgende Interpretation beinhaltet, gehört selbstverständlich dazu. Leider waren es ausgerechnet unsere Dichterfürsten *Friedrich Schiller* und *Johann Wolfgang von Goethe*, die am positiven Bild des Dilettantismus gekratzt haben.

Im 31sten Band der Cotta´schen Ausgabe von *Goethes* gesammelten Werken aus dem Jahr 1857 finden wir einen Titel „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten, 1799“. Dabei handelt es sich um ein von Schiller und Goethe gemeinsam erarbeitetes Fragment für eine von den beiden zu Lebzeiten leider nie fertiggestellte Schrift, die in Goethes Zeitschrift „Propyläen“ publiziert werden sollte. Darin findet sich folgende Behauptung: „Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduciren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objectiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand in den er versetzt ist, auch productiv und praktisch zu machen; wie wenn man mit dem

Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.“ Dies besagt, dass der Dilettant, die vom Kunstwerk bei ihm induzierte Emotion, für seine persönliche Inspiration hält und daraus Kreativität entwickelt und diese dann für eine eigene Leistung hält. Der schöne Vergleich mit der Blume ist sehr plastisch und trifft den Kern der Sache: alleine der Duft induziert die Illusion von emotionaler Realität. Hierin sehe ich übrigens eine ganz wichtige Aufgabe des Dilettanten, denn er kann tatsächlich den Duft eines Kunstwerkes vermitteln, weil er sich zwischen dem Künstler und seinem Publikum positioniert hat. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass der Dilettant über ausreichend musikalischen Instinkt verfügt. Was bedeutet dieser Begriff? In der Zoologie bezeichnet man angeborene Triebe und Verhaltensweisen als Instinkt. „Instinctus naturae“ bezeichnet *Thomas von Aquin* (1225 – 1274) den Naturtrieb, analog dazu wäre „Instinctus musicae“ der Musiktrieb, der unbedingt im Musik-Dilettanten stecken sollte!

Goethe, der selbst ein äußerst talentierter, dilettierender Naturwissenschaftler und Maler war, hat sich letztlich doch viel positiver als Schiller zum Dilettantismus geäußert. Der hatte den Dilettanten nämlich vorgeworfen, dass sie versuchten ohne große Mühen oder Studien ihre jeweilige Kunst auszuüben und „auch da bloß verständig (zu) spielen, wo Anstrengung und Ernst erfordert wird“. (Friedrich Schiller : Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, in: Schillers Werke, NA Bd. 21, Weimar 1963, S. 19 ff.). Schillers Vorwurf lautet also, dass der Dilettant Verständnis nur vorspiele wo Könnerschaft eigentlich ausschließlich mit „Anstrengung und Ernst“ zu erreichen ist. In den zitierten, gemeinsamen Aufzeichnungen von Schiller und Goethe über den sogenannten Dilettantismus finden wir auch dies: „Er (der Dilettant) kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjektiven Irrwegen.“ Dieser vermeintliche Tatbestand hängt eng mit der postulierten Oberflächlichkeit und Sorglosigkeit des Dilettantismus zusammen, denn dort, wo kein ausreichender, geistiger Hintergrund bzw. Unterbau ist, kommt man ins Schwafeln. Ich interpretiere das bisher Gesagte für mein Thema Musik folgendermaßen: Ein dilettierender Musikliebhaber muss sich nicht in der Tiefe der Musikwissenschaft auskennen, er sollte aber schon ausreichend „Anstrengung

und Ernst “ in sein Sujet investieren um nicht bei seinen Auslassungen darüber in die Schwatzhaftigkeit zu verfallen. Nur diese wenigen Ansprüche stellte ich an mich, wenn ich aufgefordert wäre, meinen Entschluss des Schreibens der vorliegenden Zeilen über Musik zu rechtfertigen.

Der Wein, die Musik und die Gesellschaft

Zu meinem Erlebnisraum, in dem ich Wein und Musik genieße, gehören auch die soziologische Einordnung meiner physischen und psychischen Lebensbedingungen. Dies ist mir wichtig anzusprechen um eine Ahnung davon zu bekommen welche gesellschaftliche Bedeutung meine Gedanken im besten Fall überhaupt haben könnten. Die Selbsteinschätzung verortet mich ganz eindeutig im Bereich des einstigen „Bildungsbürgertums“. Wie waren diese Leute definiert? Im „Brockhaus“ (1997) finde ich folgende kurze Definition: „…seit dem 19. Jh. diejenigen Gruppen, die ihre Zugehörigkeit zum Bürgertum vom Grad ihrer Bildung herleiten. Heute wird der Begriff meist abwertend verwendet.“ In seinen Glanzzeiten waren Wohlstand, Erziehung, gesellschaftliche Bedeutung und Einfluss Wesensmerkmale jener Mittelklasse aus der ich komme, die ihre Vormacht mit dem Besitz von Bildungswissen begründete. Ich glaube, dass zuerst die Nationalsozialisten und später die sozialen Medien dem Bildungsbürgertum den Garaus gemacht haben. Mit intellektuell halsbrecherischen Aktionen haben sich „Kulturschaffende“ einst Adolf Hitler angedient. Bayreuth sei als pars pro toto genannt, und in der Gegenwart definierte die Digitalisierung mit der Schöpfung von Twitter, Facebook, Instagram und Wikipedia das Wort „Bildung“ ganz neu. So kam aus politischen und soziologischen Gründen die „Abwertung“ des Begriffes „Bildungsbürgertum“ zustande. Mit seinem Untergang fielen nicht nur die obligaten Bücherwände im Wohnzimmer weg, sondern mit ihnen verschwand auch der unerlässliche Blüthner-Flügel bzw. das etwas billigere Grotrian-Steinweg Pianoforte aus den Wohnungen. Dazu kam, dass eine weitere Selbstverständlichkeit des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund trat, nämlich die musikalische Bildung und das gemeinsame Musizieren im Rahmen der „Hausmusik“. Die Vorfahren wollten keine Angriffsfläche mehr für den Sozialneid

der einstigen „Unterschichten“ bieten. Gleichheit und Gerechtigkeit duldeten keine Eliten mehr! Aus dieser, hier nur sehr unscharf definierten, gesellschaftlichen Entwicklung speist sich zum Teil meine Frustration über die mangelhafte musikalische Ausbildung über die ich mich eingangs so bitterlich beklagt habe.

Wieder zurück zum Wein und der Musik: es gibt noch eine andere Verbindung zwischen beiden, die mit dem Weingenuss nur über verschlungene Umwege etwas zu tun hat. Dazu möchte ich von einem Besuch vor etlichen Jahren in einer kleinen kalifornischen „Garagen“-Kellerei berichten wo während meines Besuches über Lautsprecher Beethoven und Bach im Weinkeller, in denen die Barriques mit dem jungen Rotwein lagen, ertönten. Der Wein wird rund um die Uhr beschallt erklärte mir vertrauensvoll der zuständige Önologe. Gleichzeitig wies er darauf hin, dass die abgespielten Stücke „Betriebsgeheimnis“ seien, „zu laut sollten sie allerdings nicht sein!“ gab er zu bedenken. Der Wein wird harmonischer und ausgeglichener durch die Musik während des Reifungsprozesses – so jedenfalls lautete seine Hypothese. Später habe ich mir ein paar eigene Gedanken zu dem kalifornischen Experiment gemacht und bin zu folgenden Schlüssen gekommen: die Schallwellen sind ja bekanntlich Schwingungen, die sich nicht nur in der Luft sondern auch in Flüssigkeiten, wie Wein und im Holz der Fässer, ausbreiten können. So können sie helfen die Hefen in der Schwebe zu halten und somit wie eine Art “bâtonage” auf den reifenden Wein wirken. Die Wirkung von Musik auf biologische Systeme ist ja seit langem bekannt. Ein eklatantes Beispiel ist die Beschallung von Milchkühen zur Steigerung der Milchproduktion. Auch dabei kommt es auf die „richtige“ Musik an. Ein Favorit der Kühe scheint übrigens Beethovens „Pastorale“ zu sein. Während man bei den Hefen und Bakterien davon ausgehen kann, dass sie kein Gehör haben ist das bei Kühen natürlich anders. Musik ist ein sehr intensives emotionales Kommunikationsmittel und als solches findet sie in der Humanmedizin ja auch gelegentlich Anwendung (Musiktherapie). Vielleicht gilt das auch in einem bestimmten Umfang für Tiere. Was sich da allerdings auf molekularer Ebene tut ist völlig unbekannt und Gegenstand der Forschung. Vielleicht geben ja so einfache Systeme wie Gärhefen oder -bakterien

(z.B. malo-laktische Gärung) eines Tages wichtige Aufschlüsse über den Effekt der Musik in der Biologie.

Über eine Winzerin im Piemont habe ich in einer seriösen Zeitung gelesen, dass sie ihre Rebgärten über mehrere Lautsprecher mit Musik von *Wolfgang Amadeus Mozart* beschallen lässt. Die so mit klassischer Musik konfrontierten Weintrauben reifen deutlich früher als die Trauben in der Stille der Natur. Außerdem werden Tiere, die die Trauben eigentlich gerne fressen, ferngehalten. Man kann sich vorstellen, wie Hasen, Füchse, Wildschweine und Rehe unter den Lautsprechern liegen und die Musik genießen und darüber das Traubenfressen vergessen! Der Clou ist, dass das Lesegut dank der Musik angeblich auch nicht mehr von Schädlingen und Krankheiten befallen wird. Es ist gesund, selbst wenn es nicht mit Pestiziden behandelt wurde. Aus Bordeaux hört man von ähnlichen Experimenten, dort soll angeblich *Richard Wagner* die größte herbizide Wirkung haben. Möglicherweise haben Rebsorten wie Cabernet Sauvignon und Merlot ganz andere musikalische Vorlieben bzw. Animositäten als der piemontesische Nebbiolo. Ob es sich bei den gerade beschriebenen Effekten der Musik um den klassischen Fall der selbsterfüllenden Prophezeiung, bei der sich eine intensive Erwartungshaltung realisiert, um eine Legende oder gar um hehre Wissenschaft handelt, muss jeder Leser dieser Zeilen entsprechend seines persönlichen Standpunktes für sich selbst entscheiden.

Manchmal erstaunt es mich wie selbst Autoren, deren erklärtes Ziel es ist, musikalische Sachverhalte einem breiten Publikum erklären zu wollen, sich im Kauderwelsch der Fachbegriffe verfangen und Ihre Leserschaft abhängen. Was ich meine kann ich an einem ganz einfach en Beispiel illustrieren: Der belesene und schriftstellerisch begabte Musikpsychologe *Stefan Schaub*, dessen großartiges Buch „Erlebnis Musik – eine kleine Musikgeschichte“ (Bärenreiter Verlag, Kassel 2018) zum Lesenswertesten in diesem Fachbereich gehört, schreibt u.a. Nachfolgendes: „ Auch in seiner ersten Sinfonie setzt Beethoven mit dem ersten Akkord bereits ein Zeichen: Drei Septakkorde, die in der damaligen Zeit offenbar noch als ziemlich dissonant empfunden wurden, eröffnen, natürlich jeweils sofort zur Konsonanz hin aufgelöst, die langsame Einleitung des Hauptsatzes.“ Die Absicht hinter den beiden geschriebenen Sätzen ist eindeutig: der Leser soll,

während er diese liest, akustisch Beethovens Musik nachvollziehen können, er soll sie gleichsam durch das Lesen hören. Nur, wer, außer einem Musiker selbst, kann das? Selbst wenn man Begriffe wie „Septakkord“ und „Konsonanz“ von ihrer Bedeutung her versteht, resultiert daraus bei vielen Dilettanten keinerlei sinnliche Erfahrung. Vielleicht wäre es ja ein wenig anders wenn nicht ein Musiker, wie der Autor, sondern ein Dilettant sich über die gleiche Musikthematik ausließe.

Wir, das Musikpublikum

Neben den Musik-Profis und musikalisch Gebildeten besteht das Konzert- oder Opernpublikum heutzutage zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aus Dilettanten wie mir. Die Freude und die Emotionen, die die Musik im Konzertsaal oder im Opernhaus verbreitet, hat für viele Menschen etwas Drogen-Ähnliches. Alles was sich nach Sinneswahrnehmungen im Kopf abspielt, nämlich Denken und Fühlen, wird durch kunstvoll aneinandergereihte Töne beeinflusst und kann tatsächlich zu einer Art von Rauschzustand führen. Kein Wunder, dass man davon süchtig werden kann. Diese Art von Hochgefühl hat wenig mit dem alkoholbedingten Rausch nach ein paar Gläsern eines guten Weins zu tun. Das sinnliche Erlebnis als solches kann berauschend wirken, beim Wein wie in der Kunst. In einen derartigen Zustand der Verzückung kann auch der Betrachter einer Landschaft oder der Lyrik-Leser geraten. Er speist sich aus der ästhetischen Erfahrung dessen, der diesen Rausch erlebt. Der Drogen-Rausch kann, wie der ästhetische Rausch auch die Stimmung heben und sich angenehm anfühlen, wird aber mit höherer Dosis und bei regelmäßigem Genuss beim Alkohol möglicherweise zu Persönlichkeitsveränderungen und anderen psychischen Störungen führen, bei der Musik eher nicht. Wenn die Droge Musik plötzlich nicht mehr verfügbar ist, wie in der Corona-Krise geschehen, sucht sich der „Junkie“ Alternativen, die er wohlfeil in CD´s oder in Videoaufzeichnungen findet. Diesen Weg bin auch ich gegangen, aber weil dies kein voll gleichwertiger Ersatz war, habe ich versucht mich noch dazu gedanklich etwas mit dem großen Thema Musik zu beschäftigen. Dabei sind meine Betrachtungen immer wieder um den Themenkreis der Stille in

der Musik gekreist und ein paar Streiflichter davon möchte ich im Folgenden mit den Lesern dieser Zeilen teilen.

Auf einer meiner vielen Reisen nach Andalusien befand sich einmal *Peter Sloterdijks* neue Übersetzung von „Der kleine Prinz“ im Reisegepäck. Mit diesem für Erwachsene geschriebenen „Kinderbuch“ hat *Antoine de Saint-Exupery* noch kurz vor seinem Tode bekanntlich Weltliteratur geschaffen. Ich weiß nicht wie oft ich dieses kleine Werk schon gelesen habe, aber noch immer kann ich mich für die Aussage des Fuchses begeistern, der den kleinen Prinzen belehrte: *„Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“* Wir alle spüren vermutlich ganz intuitiv, ohne viel nachzudenken, dass sich in dieser Zeile eine emotionale Wahrheit verbirgt, die allerdings sehr schwer fassbar ist. Für was steht das Herz in diesem Zusammenhang? Es kann eigentlich nur das Gefühl sein. Eben jene in uns lebende schöpferische Kraft, die die subjektiven Wahrnehmungen und Eindrücke mit unserer Seele verknüpft. Dem äußerlichen Erkennen von Gegenständen, Menschen und Landschaften steht ein inneres Verständnis des Sehenden gegenüber, sein Geist, der ihm hilft seine Beobachtung in einen subjektiven Zusammenhang einzuordnen. Nur so sind ästhetische Werte wie Schönheit und Harmonie bzw. deren Gegenteil überhaupt vermittelbar. Was der französische Dichter auf den Gesichtssinn bezog gilt aber auch für alle anderen Sinneswahrnehmungen. Am meisten vermutlich für die Musik, sie ist ja geradezu die Sprache der Seele. Der Satz *„Man hört nur mit dem Herzen gut“* klingt fast schon wie eine triviale Stammtischweisheit, aber er macht deutlich und erfahrbar was mit dem „Herzen“ gemeint ist. Es ist die Summe unserer Emotionen.

Die tönende Stille

Ich nehme an, dass jene Stille, deretwegen ich mich immer wieder nach Andalusien, in die Berge der Alpujarras begebe, ein Urbedürfnis der menschlichen Psyche ist und ich spüre dann den Drang intellektuell etwas intensiver in dieses Mysterium einzutauchen. Als ich einmal anfing eine oberflächliche Internet-Recherche zum Thema „Bedürfnis nach Stille“ zu machen, war mir nach kurzer Zeit sehr klar, dass es eine unübersehbare Fülle von Aufzeichnungen, Abhandlungen

und sogar Bücher zum Thema gab. Fast jeder Aspekt, der mich interessierte war bereits von irgendjemandem angesprochen worden und ich verlor während der Lektüre nach und nach die Motivation mich mit diesem Sujet überhaupt zu beschäftigen. Genau das Gleiche galt einmal für das mich damals brennend interessierende Thema „Zeit“: die Fülle der verfügbaren Informationen war ebenso überwältigend und ich begann trotzdem – zunächst ohne jede Referenzen - mit dem Niederschreiben meiner Gedanken darüber. Ich habe kein festes Publikum, dem ich originelle Sichtweisen schuldig bin, sondern schreibe für mich selbst, im Grunde einzig und allein um mein eigenes Bewusstsein zu den Themen etwas zu erweitern bzw. zu schärfen. Dies war auch jetzt wieder ein ausreichend starker Antrieb das Schreiben zu beginnen. Wie erwähnt, lag der Schwerpunkt meines Interesses dabei auf den Zusammenhängen von der Stille und der Musik. Ich möchte gerne aufzeigen, dass Stille kein „akustisches Nichts“ ist, sondern ein aktiver Prozess, der um uns herum, aber auch in uns selbst, ablaufen kann bzw. muss. Vom österreichischen Aphoristiker *Ernst Ferstl* (geb. 1955) stammen die Worte *„*Die Stille stellt keine Fragen, aber sie kann uns auf alles eine Antwort geben*“*. Dies ist eine Erkenntnis, die schon vielfach komplexer ausgedrückt wurde und natürlich einen wahren Kern enthält*. Kurt Tucholsky* (1890- 1935) hat es folgendermaßen formuliert: „In der vollkommenen Stille hört man die ganze Welt“ und sich damit auf die Akustik der Stille bezogen. Obwohl Stille ein universeller Begriff in vielen Lebensbereichen ist und für die Abwesenheit von Geräuschen steht, ist sie in der Musik etwas sehr Spezielles, allerdings auch mit vielen Facetten. Die tiefgreifenden Veränderungen der Musikkultur durch die Beschränkungen während der Corona-Krise haben zu der gesellschaftlichen Einsicht geführt, dass nicht nur Musiker unter den Restriktionen leiden, sondern auch all diejenigen der passiven Musikszene, das Publikum – die „Junkies“. Während die ersten wegen ihrer Beschäftigungslosigkeit sogar um ihre physische Existenz fürchten mussten, hatten die anderen Angst um ihre geistige und emotionale Existenz. Ob Klassik oder Pop bevorzugt wird ist dabei eigentlich egal; für sehr viele Menschen ist die Musik eine unverzichtbare Triebfeder des persönlichen Glücks. Ich glaube, dass in Corona-Zeiten das Hören von Musik tatsächlich eine neue öffentliche Rolle zu spielen begann um die vielen Pandemie-bedingten, negativen Gefühle wie Langeweile, Einsamkeit, Angst und Stress zu

bewältigen. Soziale Medien, Rundfunk und Fernsehen leisten dazu einen unschätzbaren Beitrag. Wie wird sich das Musikleben nach Corona verändert haben? Diente die Musik vielleicht nur zeitweise als Betäubungsmittel für die vielen, schwer zu befriedigenden Wünsche nach Vergnügen, oder wird die Liebe zur Musik nachhaltig in die Gesellschaft hineinwirken?

Alles ist Emotion

Auch über die Musik als solche gibt es wohl keinen Aspekt über den nicht schon in extenso geschrieben wurde, dennoch gibt es eine Sicht auf das Thema, die spezifisch für den jeweiligen Autor ist. Eine erste, und recht banale, Erkenntnis, die ich bei der Beschäftigung mit Musik gewonnen habe, ist, dass es immer zwei Erlebnisebenen gibt, auf denen sie ihre Wirkung in mir, d. h. im Zuhörer, entfaltet. Die eine ist die Emotion, die andere der Intellekt. Das Emotionale beinhaltet alle körperlichen und seelischen Reaktionen auf die Komposition, d.h. Anspannung mit Beschleunigung des Herzschlages und Steigerung des Blutdrucks sowie Gefühle, wie Freude, Glück, Angst, Furcht, Trauer oder Überraschung. Im Bereich des Intellektuellen ist es die musikalische Analyse und das gesellschaftliche Umfeld der Komposition, dazu kommen die Biographie des Komponisten und die Geschichte der Zeit in der er gelebt und komponiert hat. Alles in Allem, Musik in sich aufzunehmen und zu einer inneren Erkenntnis oder gar Erleuchtung zu machen, ist ein sehr komplexer Vorgang, bei dem Erfahrung im Umgang mit den beiden genannten Erlebnisebenen eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt. Das gilt für die Klassik wie für den Pop, Flamenco oder Jazz.

Nachdem ich den letzten Abschnitt geschrieben und nochmals durchgelesen hatte, wurde mir bewusst, dass er messerscharf auch die önosophische Erlebniswelt beschreibt. Wie die Musik, kann der Wein emotional oder intellektuell erfasst werden. Die Analyse des Geruchs bzw. des Geschmacks ist beim Wein ebenso wichtig wie bei den Tönen. Wein zu verstehen ist gleichermaßen komplex und benötigt eine tiefe Harmonie zwischen der Gefühls- und der Verstandesebene. Musikfreunde wissen selbstverständlich, dass sich in den geliebten Tönen immer eine sehr starke Sinnlichkeit verbirgt, die etwas

Erschreckendes an sich haben kann. Plötzlich kommen Emotionen hoch, die sogar Tränen in die Augen treiben können. Der Wunsch die Sinnlichkeit der Musik nicht zu unterdrücken sondern zu vergeistigen und damit auch irgendwie dem Verstand zugänglich zu machen, ist bei vielen von uns ein brennendes Verlangen. Mein literarischer Freund aus den ersten Tagen des 20. Jahrhunderts, *Oscar Wilde* (1854 – 1900), würde vermutlich versuchen mir klar zu machen, dass ich das, was ich suche, in dem Begriff Schönheit gedanklich wiederfinde. Das berühmte „l´art pour l´art“, ist die vollkommene sinnliche Erkenntnis in deren Brennpunkt die Schönheit liegt und die uns hilft auch das Wesen der Musik zu verstehen. Die Musik existiert um ihrer selbst Willen und wir Liebhaber „interpretieren“, d.h. vergeistigen, sie um sie unserem individuellen Intellekt zugänglich zu machen. Das wiederum bedeutet, dass jeder in dem gleichen Stück etwas Anderes erkennen und lieben kann. Im Grunde hat *Pierre Boulez* (1925 - 2016) mit seiner Behauptung, dass Musik nichts ohne die Erfahrung des Lebens sei, etwas ganz Ähnliches gesagt: das menschliche Leben mit all seinem Wissen und seinen Erfahrungen bildet eine Art von Resonanzraum in der die Musik absorbiert oder reflektiert wird, d.h. sie wird empfunden bzw. verstanden.

Ursprünglich wurde der Begriff „l´art pour l´art“ entweder vom Philosophen *Victor Cousin (*1792 – 1867) oder dem Schriftsteller *Theóphile Gautier* (1811 – 1872) geprägt, denn beide wollten die Kunst eigentlich von jeglichem Inhalt und Zusammenhang mit dem Leben losgelöst sehen. In der Kunstform namens Musik reden wir dann von der „absoluten Musik“ und meinen damit im Grunde nichts anderes als „La musique pour la musique“. Der Inhalt dieses Ästhetizismus (eine schreckliche Worthülse!) wurde auch zur Lebensanschauung. Eine beinahe romantisch zu nennende Leidenschaft für die Schönheit begeisterte nicht nur den Dichterphilosophen *Friedrich Nietzsche* (1844 - 1900), der einen ganz besonderen Faible für die Musik hatte und sogar – mehr schlecht als recht - selbst komponierte, sondern auch Dichter wie *Gottfried Benn* (1886 -1956) oder meinen Freund *Oscar Wilde*, die sich auch immer wieder auf die Musik bezogen – und, ganz nebenbei bemerkt, beide aus verwandten Gründen große Weinfreunde waren. Wie zu Zeiten der genannten Künstler scheint mir die Musik, auch heute noch ein sinnvolles Gegengewicht zur kompromisslosen Rationalität und dem übersteigerten Materialismus der gegenwärtigen Konsumgesellschaft zu sein.

Ohne viel Aufhebens bin ich im letzten Absatz mitten in der „Philosophie der Kunst“ gelandet. Ich glaube, dass jeder, der sich über die Kunst, insbesondere die Musik und ihre Wirkung auf das eigene Ich, Gedanken macht, unweigerlich bei der Philosophie landet. Beim Thema „Musik und Philosophie“ kommt man an Artur Schopenhauer nicht vorbei: «Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht», (aus: Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung“). Damit steht für diesen Philosophen und all seine Anhänger fest, dass Musik alle anderen Künste überragt, da sie alleine die Intention der Schöpfung für den Menschen verständlich zum Ausdruck bringen kann. Was für eine weitreichende Erkenntnis!

Mein Weg zur Musik

Um das heutige Spektrum meines ganz persönlichen Interesses an und mein großes Bedürfnis nach der Musik zu verstehen ist vielleicht die Antwort auf die Frage, wie ich überhaupt zur Musik gekommen bin, interessant. Ich werde versuchen es nachfolgend kurz zu berichten: Die raue, rauchige Stimme von *Louis Armstrong* und die ungezügelten Rhythmen mit den glasklaren Tönen seiner Trompete faszinierten mich als 13-jähriger Junge dermaßen, dass ich mir das damals gerade erschienene „Jazzbuch“ von *Joachim-Ernst Berendt* besorgte. Dieses Taschenbuch und ein kleiner Philips-Koffer-Plattenspieler waren für mich das Tor in eine faszinierende Welt der Töne, den Jazz. Gleichzeitig damit wurde der Wissensdurst für die Geschichte dieser Musik angeregt. Meine Begeisterung konnte selbst von der unerhörten Bemerkung meiner Mutter, dass dies ja „Negermusik“ sei, nicht geschmälert werden (welches rassistische Gedankengut dahintersteckte, ahnte ich damals natürlich noch nicht). Mein Musikempfinden wurde zunächst vom Jazz geprägt und das erzeugte in meiner Pubertät ein ganz besonderes Lebensgefühl. Ich empfand bei diesen Tönen Freiheit, Unabhängigkeit und eine gewisse Eigenständigkeit und spürte deutlich, dass ich ohne Musik nicht würde leben mögen. Ich wollte unbedingt Musiker werden! Zu einem Geburtstag, es mag der 15te gewesen sein, bekam ich von einem Onkel eine Schallplatte mit Mozarts „kleiner Nachtmusik“ geschenkt. Dies war der zaghafte Beginn einer bis zum heutigen Tag andauernden Liebe und Freundschaft zu Mozart und seiner

göttlichen Musik. Die kleine „Symphonie“ sei eine Ikone der klassischen Musik habe ich später gelesen und der Musikwissenschaftler *Ulrich Konrad* schrieb vor einiger Zeit (2013) in DIE ZEIT: „Wenn Intelligenz klingen könnte, dann so wie in der Kleinen Nachtmusik“. Es war also keine schlechte Wahl meines Onkels! Das Verlangen Musiker zu werden hielt bis in die Studentenzeit an, ich hatte Klavierunterricht und komponierte selbst eine kleine Melodie, die der Dirigent *Hans Schmidt-Isserstedt* (1900 – 1973) ein guter Freund meiner Eltern, als romantischen Jugendquatsch abkanzelte. Diese Klatsche aus berufenem Mund läutete dann das abrupte Ende meiner aktiven Musikerkarriere ein.

Was mich schon bei meiner Beschäftigung mit dem Jazz interessierte, sollte sich bei meinem Interesse für klassische Musik fortsetzen: die Begeisterung für die Geschichte dieser Kunstform. Wie schon vielfach angesprochen, ist die Musik die emotionalste aller Künste und trotzdem steht sie der unemotionalsten aller Wissenschaften, der Mathematik, sehr nahe. Schon *Pythagoras* hatte erkannt, dass Töne, die zusammen als harmonisch wahrgenommen werden, bestimmten mathematischen Regeln unterliegen. *Johann Sebastian Bach* (1685 – 1750) war ein Meister dieser „Geheimbotschaften“ in seinen Partituren und animierte damit Generationen von Komponisten, Musikern und Musikforschern. Da liegt es doch irgendwie nahe anzunehmen, dass die Musik auch die Mathematik emotionalisieren kann. Gefühl gewordene Mathematik – ist das etwa tatsächlich eines der großen Geheimnisse der Tonkunst? Zugegeben, ich selbst habe beim begeisterten Hören eines Musikstücks noch nie an Zahlen gedacht. Das musikalische Erlebnis, egal ob Jazz oder Klassik, war für mich frei von mathematischen Fesseln, die in meiner überaus romantischen Sichtweise die Entfaltung von Geist und Emotion behindert hätten.

Wichtiger als die Form und die Technik ist mir der Zeitgeist aus dem heraus die Musik entstanden ist und da bin ich dann bei der Geschichte. In den Zigarettenrauch- und Whiskey-Duft geschwängerten Bars und Spelunken von New Orleans des ausgehenden 19. Jahrhunderts fanden die Premieren von „Basin Street Blues“ und „When The Saints Go Marching In“ statt und begeisterten das Publikum aus den Armenvierteln der Vorstädte. Im Grunde geschah nichts anderes in den Wiener Gesellschaftsssälen der Adligen am Ende des 18.

Jahrhunderts wo die gepuderte und Perücke-tragende Hautevolee in ihren Rüschenbesetzten Kleidern der Premiere von Mozarts d-Moll Klavierkonzert beiwohnte. Die Seelen der Zuhörer in New Orleans und Wien erlebten, zeitlich durch ein Jahrhundert getrennt, möglicherweise ähnliche Schwingungen und die Menschen, hier wie dort und unabhängig von der sozialen Schicht, waren für Augenblicke glücklich. Die Geschichte war immer und überall mit der Musik verflochten und uns Nachfahren der Musikfreunde von damals erschließen sich vielleicht zu einem Teil die Gefühle längst vergangener Zeiten erst durch ihre historischen Zusammenhänge. Dies bringen Bilder Betrachtungen historischer Architektur oder Literatur nur äußerst selten zustande. Braucht es zum Erzielen echter Gefühlsauthentizität auch historische Instrumente wenn *Monteverdi, Bach* oder *Mozart* gespielt werden? Ich glaube ganz bestimmt nicht, denn die modernen Musikinstrumente klingen so viel reiner und klarer, dass jede große Musik durch sie zusätzlichen Glanz erfährt. Dies ist die typische Argumentation eines Musikliebhabers am Beginn des 21. Jahrhunderts. Wie die Zuhörer vor hundert oder zweihundert Jahren Musik gehört und welche Emotionen sie dabei gehabt haben, wissen wir nicht wirklich. Nicht nur die Art und Weise, wie Menschen Gefühle im Leben und in der Kunst ausdrücken ist über die Zeit veränderbar, auch die Empfindungen selbst werden von der jeweils zeitabhängigen Kultur geprägt. So widersinnig es erscheinen mag: wir erlernen unsere Gefühle im Laufe unserer persönlichen Entwicklung. Eine neue akademische Fachrichtung innerhalb der Geschichtsforschung nennt sich „Emotionsgeschichte“ und untersucht die Zusammenhänge von Gefühlen mit der Gesellschaft und Kultur. Vielleicht werden wir eines Tages wissen was die Zeitgenossen beim Hören der g-moll Symphonie Nr. 40 von Mozart tatsächlich empfunden haben und welche emotionalen Äquivalente diese in der heutigen Zeit haben.

Was fehlt in der Moderne?

Das Eingeständnis, mit zeitgenössischer Musik eher wenig anfangen zu können, wird vielen Musikfreunden relativ leicht von der Zunge gehen. Dabei müsste es doch eigentlich genau umgekehrt sein. Der Zeitgeist, der einen *Hindemith, Bartók*

oder *Schönberg* beeinflusste, ist ja schließlich noch nicht so lange verschwunden, dass wir ihn nicht noch heute intensiv spüren würden. Das 20. Jahrhundert war eine Zeit massiver gesellschaftlicher und moralischer Umbrüche: extremer Nationalismus, Kommunismus, mörderischer Rassismus und die physische Gewalt der Weltkriege haben die Gefühlswelt der Menschen völlig verwirrt und der künstlerische Ausdruck dieses Geistes im vergangenen Jahrhundert spiegelt dies wider. Künstler wollten sich lösen von der schwer zu ertragenden Realität und begannen sich mit abstrakten Formen zu beschäftigen, in denen sie das Wesen lebendiger Dinge sahen. Ähnlich ging es in der Musik: man begann sie auf einzelne Klänge und/oder Geräusche zu reduzieren. Ich denke dabei an *Pierre Schaeffers* (1910 – 1995) hinreißende Geräusch Etüden (Etudes des bruits), die die sog. „Musique concrète“ begründet haben. Was aber dann kam und wofür u. v. a. Namen wie *Varèse, Cage, Boulez, Nono, Ligeti* oder *Stockhausen* stehen, entzieht sich weitgehend dem Musikempfinden vieler enthusiastischer Konzertgänger. Warum das, wider alles Erwarten, so ist, darauf habe ich leider keine schlüssige Antwort. Angeblich soll nach dem Krieg von den Alliierten für die deutsche Kulturpolitik die Unterdrückung der Romantik, als vermeintlich präfaschistische Kunstrichtung, sowie die entsprechende Hervorhebung der Moderne verschrieben worden sein. Dass da etwas dran ist, lassen meine frühen studentischen Erfahrungen in München mit den sog. „musica-viva“-Konzerten erahnen. Der Komponist *Karl Amadeus Hartmann* (1905 – 1963) hatte offenbar den Auftrag bekommen, die Konzerte mit moderner Musik zu organisieren. Nichts war einfacher als für diese Veranstaltungen Eintrittskarten zu bekommen, sie wurden einem geradezu nachgeworfen. Am Abend des Konzerts saß man dann im praktisch leeren Herkulessaal. Das Publikum hatte sich offenbar gegen die von Oben verordnete Kulturpolitik entschieden. Etwas anders war es wohl bei den 1946 gegründeten Internationalen Ferienkursen für Neue Musik im Darmstadt, die ebenfalls mit Unterstützung der amerikanischen Militärregierung veranstaltet wurden. Dort trafen sich die „Freaks“ der Moderne zu exklusivem, esoterischem Ohrenschmaus, und tun dies bis heute.

Hoffentlich hat die kurze Schilderung meines Werdeganges zum Musikfreund deutlich gemacht, dass es eigentlich der Jazz war, der meine Musikbegeisterung geweckt hat. Was ist aus dieser Periode heute noch relevant für meinen Spaß an

der Musik? Ich glaube, dass es die große Freude an der Spontaneität, selbst in der klassischen Musik, ist. Ich liebe live-Konzerte von kleinen, unbekannten Musikergruppen deutlich mehr als die perfekten Darbietungen großer Dirigenten und Solisten mit den brillanten Orchestern der heutigen Musik-Metropolen. Darauf werde ich im Zusammenhang mit der konservierten Musik nochmals eingehen. Schon in meiner Jugend hat mich ein Aphorismus *Friedrich Nietzsches* (1844 – 1900) umgetrieben: „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum“. Ich glaube, dass der Philosoph hier vom Verständnis her die Musik als Synonym für das Gefühl genommen hat.

Ich bin ein Romantiker

So wie der Jazz zur Quelle der Freude an der Musik wurde, wurde die Periode der Romantik in der Kunst zu meiner Dauer-Eintrittskarte in die Welt der musikalischen „Klassik“. Dabei brauchte es Zeit bis ich verstand, was diese Epoche wirklich ausmachte und was ihr geistiger Hintergrund war. Anfänglich war die Romantik in meiner Vorstellung eine Periode, in der neben den großen menschlichen Gefühlen auch das Mystische und das Geheimnisvolle in Töne gesetzt worden war. Wer konnte genau das besser als Mozart und Beethoven? Später habe ich dann gelernt, dass die Musikgeschichte gerade diese beiden Komponisten nicht zur Romantik zählt, sondern sie als „Klassiker“ bezeichnet. Auch gut! Schließlich war Goethe, trotz der „Leiden des jungen Werther“, auch kein Romantiker sondern, akademisch gesehen, ebenfalls ein Klassiker. Man hat diesen vorromantischen Zeitabschnitt gelegentlich als „Zeitalter der Empfindsamkeit“ apostrophiert. Ich habe mich damals gefragt was der Begriff der „Empfindsamkeit“ in der Kunstgeschichte tatsächlich bedeutete, in den einschlägigen Werken wurde die Empfindsamkeit eben als Kunstperiode vor der Romantik beschrieben. Musikalische Vertreter dieses Stils waren u. a. *Georg Philipp Telemann*, *Christoph Willibald Gluck,* und *Carl Philipp Emanuel Bach.* Zählten Haydn, Mozart und Beethoven nicht auch noch zu den Empfindsamen? Die unendliche Melancholie in Mozarts oder den starken Freiheitsdrang in Beethovens Musik empfand ich doch selbst zutiefst! War es im Grunde nicht völlig einerlei welcher Begriff meine Gefühle letztlich definieren konnte? Mir war die

semantische Debatte damals ziemlich egal, und ist es bis heute geblieben, denn bei der Musik halte ich mich weiterhin an die immer wieder zitierte Definition des Multitalents unter den Romantikern, *E(rnst) T(heodor) A(madeus) Hoffmann* (1776 – 1822): „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben“. Ist das nicht eine gute Erklärung des Geheimnisses der Musik?

Irgendwann später kam dann noch die Hinwendung zur Natur als romantischer Inhalt meiner Gedanken zur Musik hinzu. Gemäß Lehrbuch währte die Epoche der Romantik vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhundert und prägte sowohl die Literatur und Musik als auch die Kunst und Philosophie. Neben der Musik war und ist es vornehmlich die romantische Malerei, die mich faszinierte und bei der ich sehr häufig die geistige Nähe zur Musik spürte. Allen voran natürlich *Caspar David Friedrich* (1774 – 1840)! Die mitreißende Darstellung des Sehnsuchtsvollen und des Nachdenklichen in der Natur zeichnet seine Malerei aus und ich kann stundenlang vor einem seiner Gemälde stehen, die Frische des daraus wehenden Lufthauchs und die Tagesstimmung in mich aufnehmen und dabei glücklich sein.

Fasziniert von CDF

Für mich spiegelt sich in jeder seiner Landschaften die Schöpfung in ihrer reinsten Form wider. Es ist die Dramaturgie, die einem bestimmten Gelände innewohnt und die es zum Erlebnis macht. Bewegtes Wasser, die weichen Konturen einer Berglandschaft im Hintergrund und das gleißende Sonnenlicht bzw. der silbrig glänzende Mond mit seinem faden Schein machen den Ort an dem man dies in den Bildern *Friedrichs* erleben kann zu einem Hort der Sinnenfreude. Visionen von gotischen Kathedralen und deren Ruinen in der Landschaft können angsterregend dramatisch sein, sie ermahnen uns an die Vergänglichkeit alles Schönen, stellen also irgendwie die Zeit bildlich dar. Wenn ein Sturm aufkommt oder die Gewitterwolken über dem flimmernden Boden bzw. über dem Meer hängen

haben wir Sehnsucht nach Geborgenheit und Wärme. In der Landschaft spiegeln sich die eigenen Gefühle und Empfindungen und die aller Menschen und aus ihr können wir Kraft holen. Landschaft kann auch zur Bühne werden in die sich das menschliche Leben hineinprojiziert. Landschaft ist wie das Bett unseres Lebens, in ihr träumen wir oder sitzen aufrecht und hellwach vor Spannung oder Angst. Landschaft ist Heimat und Fremde zugleich. Die Landschaften *Caspar David Friedrichs* regen die Phantasie an und sind immer erfüllt mit einem Kaleidoskop von melancholischen Tönen, die sich zu einem großartigen Musikstück zusammenfügen. Friedrichs Landschaften sind mit dem Pinsel geschaffene Symphonien, deren Intensität sich mit den Kompositionen der musikalischen Großmeister messen kann. *Caspar David Friedrich* und die Musik könnte ein lohnendes Thema nicht nur für eine philologische Doktorarbeit sein! Auf einer um 1830 entstandenen Kreidezeichnung setzt er eine Harfenspielerin vor eine gotisch inspirierte Fantasiekathedrale und ich stelle mir vor, dass der Künstler damit eine Hommage an die Architektur im Sinne hatte, die ja vermeintlich von *Arthur Schopenhauer* mit der Metapher „gefrorene Musik" bezeichnet wurde. Auf die Thematik „Synästhesie von Farben und Tönen“, also die gleichzeitige Wahrnehmung von Farben, Formen und Tönen, werde ich noch in einem anderen Zusammenhang eingehen. Unabhängig vom Organ ihrer Wahrnehmung, dem Ohr bzw. dem Auge, vermitteln sowohl die Musik als auch die Malerei Gefühle. Der große Unterschied ist allerdings, dass das Bild statisch ist, d.h. es ist nur die Momentaufnahme eines Augenblicks, das Vorher und das Nachher muss sich der Betrachter selbst erschaffen. Die Musik ist anders, sie ist ein fortschreitender Gefühlsausdruck, den man über die Dauer ihres Ertönens „erleben“ kann. Sie benötigt keine eigene Leistung des Zuhörers, ist also emotional wesentlich direkter.

Oberflächlich betrachtet müsste man zum Schluss kommen, dass meine Neigung zur Romantik typisch „deutsch“ sei, bei genauerem Hinsehen ist aber genau das Gegenteil der Fall: typisch deutsch wäre die Ablehnung der Romantik, denn in ihr scheint, aus heutiger Sicht, etwas überaus Reaktionäres zu stecken. Ja, die Romantik wird mit spießiger Heimeligkeit a la *Ludwig Richter* (1803 – 1884) und seiner Biedermeier-Welt gleichgesetzt. In Deutschland ist das große Staunen über

die Schönheit der Natur weitgehend verloren gegangen, bzw. intellektuell suspekt geworden. Im Gegensatz dazu stehe ich voll zu meiner „romantischen Ader“, denn sie ist m Grunde nichts anderes als meine ständige Sehnsucht nach „mystischer Erfahrung“. Ich erkenne angesichts des Sternbildes des Skorpions am Südhimmel in einer andalusischen Sommernacht, dass ich kein besonders religiöser Mensch bin. Jede Religion ist mir mit ihren Riten wesensfremd, aber ich bin gläubig, allerdings ohne ein Bild von einem Gott zu haben. In den geschilderten nächtlichen Momenten kann ich diesen abstrakten Gott als die absolute Wahrheit in und außerhalb von mir erkennen und die Frage einer Akzeptanz dieser göttlichen Begegnung stellt sich mir überhaupt nicht, denn sie ist in dem Augenblick da ich sie ja erkannt habe, meine Wirklichkeit. Immer wieder habe ich gehört, dass die Religiosität ebenfalls ein Grundbedürfnis des Menschen sei, wie die Stille oder die Sexualität. Dies mag durchaus so sein und meine gelegentliche Nähe zu Empfindungen einer mir existent erscheinenden Gottheit erklären. Religiosität ist eine Eigenschaft des denkenden Menschen, denn sie erscheint in jenen Regionen des Geistes, in denen das logische Gehirn nicht mehr zuständig ist, bzw. gar nicht mehr sein kann. Die Nacht beflügelt solche Gedanken.

Nachtgesänge

Eine der schönsten musikalischen Huldigungen der Nacht ist, meiner Meinung nach, Schuberts „Nachtgesang im Walde“, die Vertonung eines Gedichtes vom romantischen Wiener Hobby-Poeten Johann *Gabriel Seidl.* Der Text wäre wegen seiner Banalität eigentlich kaum erwähnenswert, wäre er nicht die Schablone für die grandiosen Noten Schuberts geworden:

Sei uns stets gegrüßt, o Nacht!
Aber doppelt hier im Wald,
Wo dein Aug verstohl´ner lacht,
Wo dein Fußtritt leiser hallt!
Auf der Zweige Laubpokale
Gießest du dein Silber aus;

Hängst den Mond mit seinem Strahle
Uns als Lamp´ ins Blätterhaus.
Säuselnde Lüftchen sind deine Reden,
Spinnende Strahlen sind deine Fäden,
Was dein Mund beschwichtigend traf,
Senkt das Aug´und sinket in Schlaf!
Und doch, es ist zum Schlafen zu schön,
Drum auf! Und weckt mit Hörnergetön,
Mit hellerer Klänge Wellenschlag,
Was früh betäubt im Schummer lag.

Es regt in den Lauben des Waldes sich schon,
Die Vöglein, sie glauben, die Nacht sein entflohn;
Die wandernden Rehe verlieren sich zag,
Sie wähnen, es gehe schon bald an den Tag
Die Wipfel des Waldes erbrausen mit Macht,
Vom Quell her erschallt es, als wär´ er erwacht!
Und rufen wir im Sange:
„Die Nacht ist im Walde daheim!“
So ruft auch Echo lange:
„Sie ist im Wald daheim!“
Drum sei uns doppelt hier im Wald gegrüßt
O holde Nacht,
Wo alles, was dich schön uns malt,
Uns noch weit schöner lacht.

Selbst wenn der Wald im tiefen Süden Europas nur aus ein paar wenigen Zypressen sowie Mandel- und Olivenbäumen besteht, drückt Schuberts Musik die Stimmung angesichts des Skorpions am Nachthimmel wunderbar aus. Ein Windstoß rauscht durch die Nadeln und Blätter, dieses Rauschen verstärkt sich im Tale und zusammen mit dem Zirpen der Grillen ergibt es selbst ein zartes Musikstück, das durch die Ruhe erst hörbar wird. Die Nacht und der Wald sind

zwei untrennbare, romantische Sujets, auf die ich im Zusammenhang mit dem Todestrieb noch einmal zu sprechen kommen werde.

Die Nacht fasziniert mich ungemein und ängstigt mich auch. Sie ist doch eigentlich zum Schlafen da, aber irgendwie auch nicht. Sie schenkt mir Dunkelheit und Stille, aber sie steht auch für den Verlust von Klarheit und Kontrolle. Vieles bleibt im wahrsten Sinne des Wortes im Dunkeln. Nachts scheinen ganz besondere, erotische und kreative Kräfte freizuwerden, die meine Wahrnehmung verändern und meine Phantasie anregen. Ich glaube, dass die Nacht in der Musik eine sehr herausgehobene Rolle spielt, denn sie verkörpert die Stille und mit ihr jene akustische Pause, die uns den Zeitablauf der Musik bewusst werden lässt. Die Nacht ist in allen Kulturen ein großes
mythisches Thema. Märchen und Sagen beschwören die Tiefe der Nacht, und für die Musik stellt sie einen mächtigen Echoraum dar, in dem die Töne mit einer ganz besonderen Klangfarbe widerhallen. Wie die Stille in der Natur ist die Musik göttliche, kosmische Wahrheit. Das Spektrum der „Nachtmusiken“ reicht im klassischen Repertoire von Mozarts „kleiner“ über die Nocturnes der Romantik zu de Fallas „Noches“ in spanischen Gärten und der „verklären Nacht“ von Schönberg.

Warum noch heute Romantik?

Wenn ich die gegenwärtige Welt aus meiner engen, persönlichen Sicht zu analysieren versuche, stelle ich viele Parallelen fest mit der Zeit als die Romantik entstand. Damals waren die Empfindsamkeit und die Romantik eine Art Gegenbewegung. Die alles beherrschende Aufklärung hatte eine nüchterne Welt geschaffen, in der Wissenschaft und Technik blühten und die Vernunft die Welt erklären sollte. Dagegen opponierten die jungen Romantiker und ihre Vorläufer wobei ihre Sehnsucht sich auf das Geheimnisvolle und Unerklärliche richtete. Der Philosoph *Jean-Jacques Rousseau* (1712 - 1778) predigte bereits von der Wiedereroberung der Natur, die im Krach und Dreck der Städte schon längst verloren schien. Als die Französische Revolution schließlich 1789 auch noch die

feudale Gesellschaft um den Haufen warf war der Damm gebrochen. Tiefgreifende soziologische Veränderungen schienen plötzlich möglich und die Künste sollten dabei eine wichtige Rolle übernehmen. Aber auch die unschönen Dimensionen der romantischen Epoche müssen genannt werden: da war aus meiner Sicht zunächst der überzogene Nationalismus, der vielerorts in abscheuliche Deutschtümelei mündete und eine Grundlage war für die Verehrung des deutschen Wesens, an dem die Welt genesen sollte. Der Antiintellektualismus jener Tage klingt wie eine Verherrlichung der Dummheit, die nach dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Deutschland „die Macht ergriff“. Unsere heutige Gesellschaft steht, nach den verheerenden Kriegen und der rasanten technologischen sowie politischen Entwicklung des letzten Jahrhunderts an einer ähnlichen Zeitenwende. Nur spielen die Künste, wie uns die Corona-Pandemie bedauernswert deutlich gezeigt hat, keinerlei politische Rolle mehr. Ich habe eher den Eindruck als würden sie heute wieder als „Opium für das Volk“ abgestempelt, was heißen soll, dass jede Kulturpolitik nur noch der Beschwichtigung des Bürgertums dient. Die vollen Konzertsäle oder Museen sind zum Alibi einer vorgeblich offenen Gesellschaft geworden, nur Avantgarde sucht man meist vergeblich! Die Musikkultur ist, wenn man es kritisch sieht, zu einem akustischen Museum verkümmert. Ein Romantiker, wie ich und viele meiner „Freunde im Ohr“, benötigen die Avantgarde auch gar nicht, denn uns erscheint ein Schinkenbrötchen und ein Glas Sekt in der Pause zwischen einem Mozart-Klavierkonzert und Beethovens Pastorale, wie die kulturelle Vollendung in unserem Zeitalter. Hinter der Säule im Foyer aber lugt wieder die gleiche Dummheit hervor und grinst uns an. Ich bekenne freimütig, dass diese Zeilen schon fast bösartigen Hohn darstellen, glaube aber, dass wir wieder, wie einst am Ende des 18. Jahrhunderts, tiefe Sehnsucht nach dem Aufrütteln unseres Gemüts aber gleichzeitig auch nach Andacht und Stille haben. Die digitale Revolution hat unser Leben in eine breite Öffentlichkeit gestellt, der wir uns kaum mehr entziehen können. Unsere persönlichen Daten, die wir bis ins Intimste unseres Daseins frei gegeben haben, manipulieren uns durch Algorithmen, die wir nicht kennen. Viele von uns spüren es deutlich, dass das individuelle Innenleben wieder im Vordergrund stehen müsste und nicht die überinformierte, äußere Welt mit ihren gesellschaftlichen, politischen und religiösen Turbulenzen. Die Worte des

Mitbegründers der Romantik, des Schriftstellers *Wilhelm Heinrich Wackenroder* (1773 -1798) zur Musik erlangen heute wieder Bedeutung: „Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitungen; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom der Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken“. Sich vorzustellen, die Musik sei ein Ausdrucksäquivalent der Seele ist nicht nur schön sondern zeigt auch Wege auf, wie unsere individuellen Lebensbedingungen durch die Musik geändert werden könnten. Dies ist auch am Beginn des 21. Jahrhunderts selbstverständlich noch genauso möglich.

Meine Verehrung der „Kleinmeister“

An der Epoche der Romantik kommt kein Musikliebhaber vorbei, denn in ihr wurde die „absolute Musik“ , also die „l´art pour l´art“ erfunden, was in der Musik jene Noten sind, die wir heute auf fast allen Notenständern unserer Konzertsäle vorfinden. Ein Löwenanteil dessen, was wir an klassischer Musik hören, stammt tatsächlich aus dem 19. Jahrhundert, welches zu einer Art Museum der Töne geworden ist. Mir scheint als wäre die klassische Musik, wie wir sie heute verstehen, damals tatsächlich erfunden worden, wobei ein Name ganz eng mit dieser Vorstellung verbunden ist: Ludwig van Beethoven. Auf einem Gipfel steht ein Mann mit zerzaustem Haar in einem dunkelgrünen Gehrock und einem abgespreizten Spazierstock mit dem Rücken zum Betrachter und sieht in eine Gebirgslandschaft. Dichter Nebel verdeckt die kühlschattigen Täler unter ihm, nur einige Felsspitzen ragen hervor und in der Ferne leuchtet eisig blau das Gebirge. „Der Wanderer über dem Nebelmeer“ hat *Caspar David Friedrich* sein 1818 entstandenes Ölgemälde genannt, für mich war es irgendwie immer klar, dass dieses Bild eine Allegorie des einsamen Beethoven auf dem Gipfel seines Schaffens sein musste. Damals, als das Bild entstand, hatte er bereits die 7. Symphonie komponiert und arbeitete an der „Hammerklavier-Sonate“. Ich finde Beethovens Klänge überall: in der Musik von Schubert, Wagner und Mahler und ihren Zeitgenossen mit den unendlich vielen „Kleinmeistern“, deren Namen heute

kaum mehr bekannt sind, die aber im großen Jahrhundert der Musik mit ihren klingenden Fantasien, Sonaten, Symphonien und Konzerten viel Publikumsaufmerksamkeit auf sich zogen.

Hierhin gehören auch meine beiden liebgewonnenen "A", nämlich *Alkan* und *Arensky. Charles Valentin Alkan* wurde 1813 in Paris geboren und wuchs als Wunderkind einer jüdischen Musikerfamilie auf. Der spätere Pianist und Komponist wurde ein Freund von *Chopin* und *Liszt*. Er komponierte sehr eigenwillige und rätselhafte, manchmal gar bizarre, Musik in der sich Ironie mit Melancholie abwechseln. *Alkan* muss tatsächlich ein großer Virtuose auf dem Piano gewesen sein. Unter dem Titel „Lied einer Verrückten am Strand" (Chanson de la folle au bord de la mer) ist eine Sammlung von exzentrischen Klavierkompositionen *Alkans*, gespielt von *Vincenzo Maltempo* auf einem Original Érard-Flügel aus dem Jahr 1899, auf CD erschienen. Toll! Wesentlich zivilisierter ist die Musik von, *Anton Stepanowitsch Arenski* (1861 – 1906). Wie *Felix Mendelssohn* stammte er aus einer wohlhabenden Familie. Sein Lehrer am Sankt Petersburger Konservatorium war *Nikolai Rimski-Korssakoff.* Später, als er selbst Musikprofessor war, zählte er so bedeutende Namen wie *Sergei Rachmaninow* und *Alexander Skrjabin* zu seinen Schülern. Von den auf Tonträger aufgenommenen Werken gefällt mir ganz besonders das wunderbar romantische Streichquartett Nr. 2 in a-Moll, welches er *Peter Tschaikowski* gewidmet hat. Die Nähe zu diesem Komponisten ist hier sehr deutlich hörbar.

Die Kunst der Fanny Hensel

Eine Komponistin aus diesem so überaus musikalischen 19. Jahrhundert, die mich wegen ihres Lebenslaufes und ihrer Musik außerordentlich faszinierte war *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy*. „Materielle Genüsse waren ihr ziemlich gleichgültig: gut Essen und Trinken, Bequemlichkeiten, Toilette. Luxus aller Art waren nicht zu ihrem Leben notwendig; wohl aber Umgang mit gebildeten, klugen Menschen, im kleineren Kreis, und Kunstgenüsse. Ihr Freiheitssinn wurzelte tief in ihrer Natur: gegen den Adel und alle Prätentionen der Geburt und des Geldbeutels

verhielt sie sich sehr zurückhaltend.“ Diese Beschreibung der Eigenschaften einer der größten Komponistinnen des 19. Jahrhunderts stammt von ihrem Sohn *Sebastian*. Diese Frau traf ich im Leipziger Mendelssohn-Haus, wo für den Besucher ihre Musik und ihre Biografie lebendig werden. In ihr hat sich ein für das Jahrhundert typisches Schicksal erfüllt, dass von einem sehr eigeengten und in seinen Möglichkeiten begrenzten Frauenbild geprägt war. Fanny war die ältere Schwester von Felix, Tochter eines Bankiers und Enkelin des großen, jüdischen Philosophen *Moses Mendelssohn*. Erstaunlicherweise war gerade dieser Mann ein Wegbereiter der jüdischen Aufklärung und zu Lebzeiten von Fanny bereits ein weltberühmter Philosoph. Die „Epoche der Vernunft“, in die Fanny hineingeboren worden war, begehrte für alle Bürger das Recht auf Selbstbestimmung und Emanzipation. Allerdings waren Frauen zunächst von diesen Forderungen ausgeschlossen und so konnte der Vater von Fanny, Abraham Mendelssohn Bartholdy, der seine Kinder aus sozialem Opportunismus protestantisch erziehen ließ, an seine damals 14-jährige Tochter schreiben, als sie den Wunsch äußerte wie der Bruder Musikerin zu werden: „Die Musik wird für Felix vielleicht zum Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbass Deines Seins und Tuns werden kann und soll…” Damit war der Stab über die Zukunft des begabten Mädchens gebrochen und Fanny blieb ihr ganzes Leben im Schatten des Rampenlichts in dem Felix Mendelssohn Bartholdy bald stand.

Nachdem Fanny ein Angebot für die Publikation einiger ihrer Lieder erhalten und sie dies angenommen hatte, schrieb sie von schlechtem Gewissen geplagt an Felix am 9. Juli 1846, 10 Monate vor ihrem Tod: „Schande hoffe ich Euch nicht damit zu machen, da ich keine femme libre u. leider gar kein junges Deutschland bin.“ Gibt es ein erschütternderes Dokument erzwungener Bescheidenheit als diesen Satz? Dabei hatte sie, weiß Gott, keinen Grund bescheiden zu sein: sie schrieb neben Solo- und Chorliedern auch geistliche und weltliche Kantaten sowie eine Vielzahl an Kammermusik- und Klavierstücken. Ihr Werkeverzeichnis listet um die 450 Kompositionen in weniger als drei Schaffensjahrzehnten. Obwohl Fanny Hensel selbst der Frauen-Emanzipation ihrer Zeit gedanklich sehr nahestand, dauerte es beinahe 200 Jahre bis sich unsere Gesellschaft ernsthaft für sie und andere Komponistinnen dieser Zeit zu interessieren begann. Die geringe Wahrnehmung ihrer Kunst durch die Gemeinde der Musikfreunde hat als Folge, dass es nur

wenige Tonträgeraufnahmen davon gibt. Die junge, lettische Pianistin *Lauma Skride* hat die 12 Charakterstücke „Das Jahr“ aufgenommen (Sony). Dieses Oeuvre entstand 1841, noch ganz unter dem Eindruck der einjährigen Italienreise mit ihrem Mann. Bereits das erste Stück dieses Zyklus gibt die Grundstimmung des charmanten Werkes Preis: Gefühlvolle Melancholie begleitet träumerisch das zarte Eröffnungsmotiv, welches als eine Art Leitmotiv im weiteren musikalischen Verlauf des komponierten Jahres immer wieder auftaucht. Dem römischen Karneval im Februar folgt der Frühling als leichtfüßiges Capriccio (April) und Maienlied. Im Sommer (Juni) erwacht der Süden: Gitarrenähnliche Klänge begleiten das duftige Liebeslied und im August wird die Tarantella getanzt. In allen Noten spürt man das große Glück der Fanny Hensel, welches ihr dieser Aufenthalt in ihrem Sehnsuchtsland bereitet hat. Außerordentlich reizvoll sind auch die Fantasie für Violoncello und Klavier in g-moll sowie das Capriccio in As-Dur in einer Einspielung von *Johannes Moser* und *Alasdair Beatson* (Pentatone), in der man die musikalische und geistige Nähe zum Bruder Felix sehr deutlich wahrnehmen kann.

Wie bereits angedeutet, ist Fanny Hensels Biografie geprägt von ihrer Frauenrolle in einer großbürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts, in der Selbstverwirklichung für Angehörige des weiblichen Geschlechts schwierig war. Fanny nahm es mit Humor, ihre Briefe zeigen es. Wie ihre jüngeren Geschwister *Felix Mendelssohn Bartholdy* und *Rebecka Dirichlet*, die viele von Fannys Liedern als erste sang, war sie zur Musikerin geboren. Da es aber undenkbar war, dass eine Frau ihres Standes einen Beruf ausüben konnte, war sie ihre Kunst betreffend weitgehend zur Passivität verdammt. Sie schrieb Musik gleichsam zum Zeitvertreib, konnte aber nicht damit rechnen sie jemals in größerem Kreise aufgeführt zu hören und dies, obwohl sie jahrelang selbst die Veranstalterin war der sog. „Sonntagskonzerte“ im Palais Groeben, dem Wohnhaus ihrer Eltern auf der Leipziger Straße 3 in Berlin. Sie kannte die Größen des Musiklebens von *Robert und Clara Schumann* bis *E.T.A. Hoffmann* und *Franz Liszt* und bekam viel Anerkennung von diesen. Ihr späterer Ehemann *Wilhelm Hensel*, ein 11 Jahre älterer, sehr begabter Maler, den sie mit 16 Jahren kennen lernte, unterstützte ihre künstlerischen Ambitionen wo immer er konnte. Sie starb im Alter von 42 Jahren an den Folgen eines Schlaganfalls. Ihr Bruder Felix überlebte Sie nur ein paar Monate!

Die Ehrfurcht vor der Stille

Nun zu einem zentralen Aspekt meines Themas, der Stille. Sie erleben die meisten Menschen vermutlich nur noch selten. Am Arbeitsplatz muss man ständig mit den Kollegen kommunizieren, Telefonanrufe beantworten, viele Dinge zwischendurch erledigen und zu guter Letzt noch die Arbeit bewältigen. Zuhause ist es auch nicht besser: nach dem abendlichen Heimfahrtstress durch verstopfte Straßen, zuhause angekommen plärren die Kinder und der Partner möchte gerne seine Tagesprobleme loswerden. Wenn es dann eigentlich ruhig werden könnte, dröhnt der Fernseher die Stille zu. Dabei wäre es nur erforderlich einen kleinen Knopf zu bedienen um Ruhe zu haben, aber diese zielgerichtete Bewegung können die meisten Menschen nicht mehr aktiv ausführen, denn sie wollen (oder können), wie unter Zwang, ohne die gewohnte Geräuschkulisse den Abend nicht verbringen.

Es gab Zeiten in denen es völlig normal war, dass zu bestimmten Tages- bzw. Nachtzeiten Ruhe herrschte. Selbst in der Stadt hat damals gelegentlich einmal ein Vogel gezwitschert und das Heulen des Sturms oder ein Gewitter die Stille unterbrochen, aber dies waren dann akustische Ausnahmemomente. Zwar beherbergen unsere Städte mittlerweile eine Vielzahl von Vögeln und anderen Tieren (Eichhörnchen, Kaninchen etc.), die werden aber kaum mehr wahrgenommen. Heute sind Hektik, Lärm und Krach der Normalzustand und das Verwunderliche daran ist, dass es den betroffenen Bürgern zum großen Teil gar nicht ins Bewusstsein dringt. Sie sind darin ihren vierbeinigen Nachbarn mit den Langohren auf der Gallus-Anlage im Frankfurter Stadtzentrum recht ähnlich. Ja, ich befürchte, dass viele die Stille überhaupt nicht mehr „ertragen“ könnten und sie deshalb meiden. Lässt sich so ein Verhalten psychologisch analysieren? Vielleicht ja, wenn man davon ausgeht, dass die audio-visuelle Alltagsbelastung als ein sehr wirksames Mittel der Ablenkung angesehen wird. Wessen Sinne ständig gefordert werden, der kommt nicht mehr zum Nachdenken. Das könnte der eigentliche Zweck dieser ständigen Bilder- und Tonbelastung sein, denn kämen sie tatsächlich zum Nachdenken würden viele Mitmenschen einsehen, dass sie nicht wirklich glücklich sind. Selbst wenn sie ins Konzert gehen und Musik hören,

empfinden sie das Gehörte häufig nur als Geräuschkulisse und schwadronieren in ihrer eigenen Gedankenwelt anstatt der Musik aktiv zuzuhören. Der Konzertbesuch ersetzt dann gleichsam die häusliche Stille.

Unter „Lärm“ verstehe ich jede Art von unkontrolliertem sinnlichem Reiz, der kann akustisch, visuell, olfaktorisch oder taktil sein. Ein Überangebot an Farben und Formen ist visueller Lärm, während eine konkurrierende Gleichzeitigkeit von Düften olfaktorischer Lärm ist. Die Selbstreflexion, das Hinterfragen und Nachdenken über das eigene Leben, die eigenen Emotionen und die Analyse des eigenen Handelns, benötigt nun einmal Ruhe und Muße und kann sich bei Lärm nicht entfalten. Man muss sich von der 24-Stunden-Rundumversorgung mit Radio-, Fernseh- und Internetgetöse lösen um in sich hineinzufühlen und Antworten auf die in der Stille entstandenen Fragen zu finden. Ich glaube, dass der Weg zu einem gesunden, erfüllten und glücklichen Leben auf Dauer nur über das Abschalten von unnützen Lärm-Einflüssen jeder Art gehen kann. Denn nur in der Ruhe können wir sowohl unsere negativen als auch unsere positiven Erlebnisse mental verarbeiten. Häufig geht es ja bei der Selbstreflexion darum alte Glaubenssätze, die schon Bestandteil von unserem Ego waren, wieder aufzulösen und dafür neue und für unsere jeweilige, akute Situation adäquate Vorstellungen zu übernehmen. Die Zwänge der Gesellschaft müssen überwunden und Vorurteile, seien sie gegen andere Menschen oder andere Verhältnisse gerichtet, müssen verschwinden, d.h. sie müssen abgebaut und alte Zöpfe abgeschnitten werden. Aber die Selbstbetrachtung besitzt auch eine spirituelle bzw. eine seelische Komponente, sie reicht von persönlichen Aspekten des geistigen Wachstums bis hin zu Glaubensfragen. Selbstkritisches „Nachdenken“ ist zwar leicht zu fordern, aber unendlich schwer umzusetzen und erfordert unser ganzes psychisches Engagement.

Stille ist eine akustische Qualität, die nicht nur Entspannung und Ruhe bedeutet, Stille kann auch sehr bedrohlich sein. Um dies zu verdeutlichen möchte ich auf eine ganz intensive Szene in *Werner Herzogs* Film „Aguirre der Zorn Gottes“ zu sprechen kommen: Eine Gruppe spanischer Eroberer befindet sich irgendwo auf einem südamerikanischen Fluss auf einem Floß unterwegs und sucht das gelobte

Phantasie-Land, das sie „El Dorado“ nennen. Hinter beiden Ufern erstreckt sich dichter Urwald aus dem das Schreien und Krächzen von Vögeln und anderem Dschungellebewesen auf den offenen Fluss hinaus drängt. Vor Kurzem wurde einer ihrer Männer von einem vergifteten Pfeil getroffen, was Beweis genug war, dass auch feindlich gesinnte Eingeborene im Dickicht hinter dem Ufer lebten. Plötzlich wurde es ganz ruhig in der Natur, die Tiere schwiegen, nichts regte sich, kein Laut war zu hören. Den Leuten auf dem Wasser wurde bewusst, dass dies die Stille vor einem Sturm bzw. vor einer Attacke war und, dass ein Angriff der Flussanwohner kurz bevorstand. Die versteckte Angst der spanischen Krieger überträgt sich auf die Betrachter des Films, die die unerträgliche Stille auf der Leinwand ihrerseits durch lautes Schreien und Rufen am liebsten unterbrechen würden. Eine cineastisch genial inszenierte Situation, die auch den aggressiven Aspekt der Stille verdeutlicht. Es ist nicht ein Gefühl innerer Leere oder der Einsamkeit, wie sonst gelegentlich in der Stille. Die Angst vor der Stille ist in diesem Fall vielleicht vergleichbar mit der Angst vor der Dunkelheit. Die Leere an optischen oder akustischen Reizen lässt Gedanken aufkommen, die entweder der Phantasie oder früherer, unangenehmer Erfahrungen entspringen. Um diese zu vertreiben beginnen Kinder bekanntlich im Dunklen laut zu singen und Erwachsene pfeifen in der gleichen Situation ein Liedchen.

Im Zusammenhang mit der Bedrohung durch die Stille möchte ich ein weiteres, diesmal musikalisches, Beispiel bringen und auf die sog. Programmmusik kommen. In seiner „Alpensinfonie op. 64“, einer musikalischen Huldigung an seine oberbayrische Heimat, malte *Richard Strauss* in Tönen das Bild vom Gipfelabstieg und das Aufkommen eines Gewitters. Dabei gibt es einen kleinen Abschnitt, in dem die Stille vor dem Sturm musikalisch sehr eindrücklich dargestellt wird. Dieses schöne musikalische Gemälde ist die letzte Tondichtung und auch das rätselhafteste Werk des Komponisten. Im Symphonieorchester kommen hier eine Wind- und Donnermaschine sowie Kuhglocken und eine Orgel zur Anwendung und helfen mit, tatsächlich etwas Bedrohliches in die Ruhe vor dem Sturm zu zaubern. Auf die Widersinnigkeit Stille mit Tönen beschreiben zu wollen werde ich an einem anderen Ort noch eingehen. An dieser Stelle kann ich nur sagen, dass

Strauss diese Aufgabe großartig gemeistert und Stille, im Sinne von klingender Stille, hörbar gemacht hat!

Da ist aber noch ein anderer, interessanter Aspekt in Zusammenhang der Stille und akustischen Empfindungen. Höhlenforscher berichten gelegentlich, dass sie, wenn sie tief unter der Erde in unterirdischen Gängen die „absolute Stille“ erfahren, ganz konkret menschliche Stimmen oder Geräusche von vermeintlich anwesenden Tieren hören. Sie, die nüchternen Naturwissenschaftler, nehmen diese Eindrücke so realistisch wahr, dass sie beginnen die gehörten Wesen in der Höhle zu suchen. Diese akustische Fata Morgana lehrt uns eines: der Mensch hat die Fähigkeit die Stille mit Tönen aus seinem eigenen Inneren zu füllen. Schönstes und gleichzeitig menschlich traurigstes Beispiel dafür ist die letzte Schaffensperiode von Ludwig van Beethoven, in der er bekanntlich taub war. Ein Musikstück setzt sich nicht aus einem permanenten und kontinuierlichen Fluss von Noten zusammen, sondern enthält gelegentlich auch Augenblicke der vollkommenen Stille, die sog. Generalpausen. In diesen Momenten ruhen alle Instrumente, dies sind aber keine „Verschnaufpausen“ für die Musiker sondern vom Komponisten sorgsam ausgewählte Stilmittel, die die Struktur und den Inhalt des betreffenden Stückes erläutern sollen. In diesen überraschenden Momenten ohne Musik mitten in einem Musikstück hat der Zuhörer die Möglichkeit seine eigenen, imaginierten Töne einzubringen, was ihn gleichsam zum „Mittäter“ des Komponisten macht und seine Freude an der Musik steigert. Als Beispiel zweier solcher kurzen, aber sehr effektvollen Besinnungspausen kurz nach einander möchte ich den letzten, langsamen Satz von Tschaikowskys Symphonie Nr. 6, der sog. „Pathetique“, anführen. Der große Geiger *Yehudi Menuhin* (1916 – 1999) hat es folgendermaßen ausgedrückt („Kunst als Hoffnung für die Menschheit“, Piper Verlag, München, 1986): „Vielleicht sind mir als Musiker jene schweigenden Stellen bei Beethoven (in der Musik nennen wir sie Fälschlicherweise „Pausen“) die liebsten, die wie der leere Raum zwischen zwei aufgeladenen Gewitterwolken die Kraft des Blitzes in sich tragen.“

Lärm und Gastrosophie

Eine wichtige Quelle des täglichen Lärms, der immer wieder über uns hereinbricht, ist die menschliche Stimme. Sie ist wesentlicher Bestandteil der Kommunikation von Personen untereinander. Mit dem Begriff Kommunikation meinen wir den Austausch von Informationen aller Art. Kommunikation kann verbal oder nonverbal geschehen. Sich verbal, d. h. mit der Sprache mündlich oder schriftlich mitzuteilen stellt den Löwenanteil unserer kommunikativen Tätigkeit dar. Im gesprochenen Wort finden sich alle Register emotionaler Ausdrucksmöglichkeiten. Dazu kommunizieren wir paraverbal, was bedeutet, dass die Art und Weise wie gesprochen wird erhebliche Bedeutung gewinnt. Solche Nuancen wie der Tonfall, das Sprechtempo oder die Lautstärke helfen uns zusätzlich zum Wort unsere Botschaften mitzuteilen. Schreien und brüllen wird von vielen Menschen als abstoßend, zartes Abstufen der Worte dagegen meist als angenehm empfunden. Laute oder schrille Sprache, wie auch Geplärre von Kleinkindern (außer den eigenen), kann nicht selten unter die Kategorie Lärm fallen und ist damit ein ausgewiesener Feind der Stille. Die ausgeprägteste Form der *nicht* verbalen Kommunikation ist das Schweigen. Wie in manchen spirituellen oder religiösen Gemeinschaften, bei denen ein Schweigegebot herrscht, sehr deutlich wird, ist intensive Kommunikation tatsächlich auch ohne Worte möglich. Wir benutzen dazu die Körpersprache, die Gestik, den Augenkontakt oder die Mimik. Wir alle haben im Laufe des Lebens gelernt, sich nonverbal mitzuteilen, aber wir nutzen dies eher unbewusst und selten. Warum eigentlich, wenn es doch eine so effektive Art der Lärmvermeidung darstellen könnte? Rein philologisch gesehen gibt es kein Schweigen ohne Rede – aber auch keine Rede ohne Schweigen. Schweigen ist ganz grundsätzlich an die Sprache und daher an zwischenmenschliche Kommunikation gebunden. Dem Schweigen gegenüber steht das „Stillsein“ eines Menschen, der mit sich alleine und zufrieden, gleichsam selbstgenügsam, ist, d.h., dass er in dem Augenblick überhaupt nicht mehr kommunizieren muss, also auch nicht non-verbal. Nur im Stillsein erleben wir den Rhythmus unseres Innersten: die Egozeit. In meiner ganz persönlichen Ichzeit erlaubt mir das Schweigen meine innersten Schwingungen und spüren und die innere Stimme zu hören

Eine wichtige Rolle spielt die Stille auch beim kulinarischen Genuss. In einem Fernsehinterview hat die bekannte österreichische Sterne-Köchin *Johanna Maier* aus der Steiermark einmal bekannt, dass sie beim Abschmecken ihrer preisgekrönten Speisen absolute Stille braucht. Nur dann könnten sich ihre Geschmacksnerven voll auf die Aromen konzentrieren. Dies ist eine Erfahrung, die jeder Gourmet in ähnlicher Form schon einmal selbst gemacht hat: auch das „Ohr isst mit“. Bei lauten, unharmonischen Geräuschen verschwinden die feinen Nuancen des Geschmacks. Dagegen kann zarte, harmonische Musik die Freude am Essen verstärken. Nicht viel anders ist es beim Weingenuss. Es scheint als sei sinnliches Multitasking nicht einfacher als das gleichzeitige Bewältigen unterschiedlicher physischer oder psychischer Aufgaben, dem alltäglichen Multitasking. Schon das Alte Testament gibt Aufschluss über die Zusammenhänge von Ruhe und Genuss: in der biblischen Darstellung
war *Noah* der erste Weinbauer. Nach dem Zurückweichen der Sintflut landete er mit seiner Arche am Berg Ararat im Taurusgebirge, in der heutigen Osttürkei. Dort pflanzte er einen Weinberg. „Er trank von dem Wein, wurde davon trunken und lag entblößt in seinem Zelt.”, so ist im ersten Buch Mose zu lesen. Viele tausend Jahre später, auf *Tizians* grandioser Huldigung an den Wein, dem „Bacchanal von Andros”, genießen entblößte Menschen den Wein und symbolisieren damit die Sinnlichkeit beim Weintrinken, die offenbar auch schon Noah erfahren hatte. Sein Name stammt aus dem Hebräischen und heißt „Mann der Ruhe”, was vielleicht auf seine „Siesta” nach dem Weingenuss im Zelt Bezug nimmt. Auf Tizians Gemälde ist auch die Musik vertreten: unter einem Baum steht ein singendes Pärchen, ein anderes tanzt davor zu den beschwingten Melodien und die beiden jungen Frauen im Vordergrund machen gerade eine Pause mit ihrem Blockflötenspiel. Auf dem Notenblatt vor ihnen erkennt man den Schriftzug „Chi boyt et ne reboyt il ne seet que boyre soit“ Dieses Altfranzösich kann man folgendermaßen übersetzen: Wer trinkt und nicht wieder trinkt, weiß nicht was trinken ist. Wenn es jedes Mal in einem, wie von Tizian gemalten, Bacchanal mündet, wer wäre da nicht gerne dabei?

Unterschiedliche Lebensgeschwindigkeiten

Ein nicht zu vernachlässigender Faktor bei der subjektiven Empfindung der Stille ist die sog. „Lebensgeschwindigkeit“. Diese drückt letztendlich die Anzahl der Aktivitäten eines Menschen pro Zeiteinheit aus. Sie ist die Grundlage der ominösen Zeitverdichtung, die heutzutage von fast allen Berufstätigen gefordert wird. Auch im Privatleben haben wir gelernt mit dieser Komprimierung der Zeitinhalte mehr schlecht als recht zu leben, da es von der Gesellschaft so gefordert wird. Wenn die Inhalte aber zu dicht aufeinander folgen, bewältigen die Menschen bzw. deren Psyche dies gelegentlich nicht mehr. Die Energie ist dann schnell erschöpft und es kommt zum seelischen Kurzschluss (burn-out). Wir ahnen es irgendwie, was unter Lebensgeschwindigkeit zu verstehen ist, aber gibt es dafür einen Tachometer? Kann man diese Geschwindigkeit tatsächlich messen? Der amerikanische Psychologe und Zeitforscher *Robert Levine* hat es versucht. Seine Methodik sieht auf den ersten Blick beinahe banal aus, er hat nämlich die Geschwindigkeit gemessen, mit der Menschen in verschiedenen geographischen Gegenden der Welt zu Fuß gehen. Tatsächlich hat er große Unterschiede gefunden und diese mit anderen Parametern wie z.B. dem Tragen von Armbanduhren, der Zeit für den Kauf einer Briefmarke auf der Post oder der Genauigkeit öffentlicher Uhren in Zusammenhang gebracht. Wen wundert es da, dass die Schweiz, Japan und Deutschland die Länder mit der höchsten Lebensgeschwindigkeit sind? Jetzt stellt sich mir persönlich die Frage, ob die Beziehung des Lauftempos eines Menschen zu seiner Lebensgeschwindigkeit auch in umgekehrter Richtung existiert, d.h., verringert sich die Lebensgeschwindigkeit wenn man seine Laufgeschwindigkeit drosselt? Aus eigener Erfahrung glaube ich, dass es tatsächlich so ist. Seit meiner Fußoperation und der damit verbundenen erheblichen Reduzierung meiner Laufintensität und - geschwindigkeit hat sich mein Leben deutlich verlangsamt. Das kann natürlich reine Koinzidenz mit dem Alterungsprozess sein, aber eben vielleicht auch nicht! Ist es nicht so, dass man häufig beobachten kann, dass Menschen, denen wir Genussfähigkeit und Lebensweisheit zusprechen, sich auch langsamer bewegen, langsamer sprechen und mit allem bedächtiger umgehen? Es ist ein faszinierender Gedanke, dass man durch physische Entschleunigung auch eine psychische Entschleunigung erreichen

kann. Wieder einmal wird man auf den engen Zusammenhang von geistig-seelischen und körperlichen Phänomenen hingewiesen.

Die Sehnsucht nach Stille

Zwar ist *James Watt* (1736 –1819) nicht der Erfinder der Dampfmaschine aber er arbeitete erfolgreich an der Verbesserung ihres Wirkungsgrades und wurde, durch entsprechende Patente geschützt, indirekt zum Mitbegründer des Industrialismus am Beginn des 18. Jahrhunderts. Die Dampfmaschine konnte nicht nur die Tätigkeiten vieler Arbeiter ersetzen sondern auch neuartige Maschinen bewegen, die dem Erfindergeist einer sehr kreativen Generation entsprangen. Es war das Zeitalter der Aufklärung und die feudale Gesellschaft brach langsam in sich zusammen. Ein Jahrhundert später war der Fortschrittsglaube der Menschen dann gänzlich unerschütterlich: technische Innovationen versprachen dynamischen Menschen Reichtum und soziale Anerkennung. Da die Lebenszeit endlich war, musste, nach dem Motto „Zeit ist Geld“ so viel wie möglich in dieser Zeitspanne erledigt werden um zu materiellem Wohlstand zu kommen und den noch möglichst lange zu genießen. Das Ergebnis war, dass die Lebensgeschwindigkeit immer schneller wurde. Ein interessantes Phänomen in diesem Kontext, sind die Spiel-Tempi, die sich in der Musik mit einer gewissen Zeitverzögerung parallel zur Industrialisierung, immer mehr beschleunigt haben. Bach und Mozart wurden jetzt doppelt so schnell wie zu ihren Lebzeiten gespielt. Unter den Musikern und deren Zuhörern herrschte ein regelrechter „Beschleunigungswahn“. Diese Entwicklung war natürlich eine Voraussetzung für die Instrumentalvirtuosen des 19. Jahrhunderts, wie z. B*. Niccolo Paganini* oder *Franz Liszt*. Noch heute erliegen Konzertgänger der Faszination schneller Tempi. Manche Interpreten, wie z. B. *Nikolaus Harnoncourt* (1929 - 2016), *John Eliot Gardiner* (geb. 1943) oder *Glenn Gould* (1932 - 1982) haben in ihren Darbietungen wieder mit den Originalgeschwindigkeiten der klassischen Musik „experimentiert“. *Alfred Brendel* schrieb in seinem Essay „Der missverstandene Liszt“ von 1961: *Auch als Dirigent von Beethovensymphonien soll Liszt langsamere Tempi genommen haben, als man sie bisher gewohnt war, und mit ’überraschendem Gewinn für die Wirkung‘, wie*

eine renommierte Leipziger Zeitung anerkannte.“ Das wirft ein etwas anderes Bild auf das Musizieren von *Franz Liszt*, zumindest was seine Beethoven-Interpretation betrifft. In diesem Zusammenhang muss ich an die berühmten Worte des *Siddhartha Gautama* (Buddha 560 – 480 v. Chr.) denken, der nämlich schrieb: „Achte auf die Melodie des Lebens, welche in dir schwingt.“ Uns sollte ständig im Bewusstsein sein, dass die Melodie des Lebens auch von äußeren Einwirkungen, wie der Lebensgeschwindigkeit, beeinflusst wird, und darüber haben wir bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle!

Die deutsche Pianistin und Musikwissenschaftlerin *Grete Wehmeyer* ist in ihrem Buch „Langsam Leben“ (Verlag Herder, Freiburg/Breisgau, 2000) indirekt auf die Zusammenhänge von Musik und Lebensgeschwindigkeit eingegangen. Sie zitiert den kanadischen Pianisten *Glenn Gould*, der sich über die Tempi beim Spielen von Bachs Goldberg-Variationen folgendermaßen geäußert hat: „…früher war für mich das rhythmische Voranpreschen ungeheuer wichtig; aber je älter ich wurde, desto mehr empfand ich viele Interpretationen (und sicher auch den größten Teil meine eigenen) als viel zu schnell…“. Als 23-Jähriger spielte er die Variationen von Anfang bis zum letzten Ton in 38 Minuten und 27 Sekunden , 26 Jahre später (1981) brauchte er für das Spielen der gleichen Noten 51 Minuten und 18 Sekunden! Frau *Wehmeyer* ist auch diesen Weg der musikalischen Verlangsamung gegangen und beschreibt wie schwierig dies war: „Ich übte die Entschleunigung, ja, aber mit Metronom. Ich musste von dieser Maschine dazu gezwungen werden, mich von meiner jahrzehntelang mit Überzeugung eingewöhnten Schnellspielerei zu verabschieden. Sehr, sehr lange dauerte es, bis ich nicht mehr bei dem langsam tickenden Metronom nervös wurde.“ Am Beispiel von Beethovens „Waldstein-Sonate“ beschreibt sie das Ergebnis ihrer Bemühungen am Klavier: „Ich war überwältigt. Nicht zuletzt von der Erkenntnis, dass viele Inhalte bei schnellem Tempo überhaupt nicht zu erkennen sind, also auch keine Wirkung in unserem Inneren haben.“ Wird es uns im Leben genauso wie mit der Musik ergehen, wenn wir es entschleunigen und gemächlicher voranschreiten? Werden wir durch die bewusste Langsamkeit neue Inhalte sehen und zu neuen Erkenntnissen kommen?

Das große amerikanische Multitalent *John Cage* (1912 -1992) wollte es genau wissen: seinem Orgelwerk „Organ²/ASLSP“ hat er die Tempobezeichnung „**a**s **sl**ow a**s p**ossible“ gegeben. Nach langwieriger Diskussion unter Musikwissenschaftlern und Cage-Forschern aller Couleur über die mögliche Aufführpraxis dieses Stücks kam man zu der Auffassung, dass *Cage* ein potentiell unendliches Spiel, mindestens jedoch die Lebensdauer der bespielten Orgel, mit seiner Tempoangabe gemeint haben müsste. Aus musikhistorischen Gründen wurde die Burchardikirche von Halberstadt für das „John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt“ gewählt und seit Oktober 2013 hören wir dort einen Ton auf fünf Orgelpfeifen einer kleinen Orgel, der in teilweise monatelangen Interwallen abgelöst wird und einen Klangwechsel nach der Komposition von *John Cage* initiiert. Das Ende der Aufführung ist für das Jahr 2640 geplant. Mit diesem zeitlichen Megaprojekt, das auch von künftigen Generationen getragen werden muss und in das sehr viel Geld und Vorarbeit investiert wurde, soll der Sehnsucht nach Entschleunigung und der sinnlichen Entdeckung der Langsamkeit gehuldigt werden. Der Haupteffekt auf den Zuhörer, der ja bei einem Besuch in der Halberstädter Kirche im Zweifel nur einen gleichbleibenden (meditativen) Ton hört, ist die momentane Bewusstwerdung von Vergangenheit, Gegenwart und einer, hoffentlich friedlichen Zukunft von Jahrhunderten, also die ganze, emotionale Dimension der Zeit. Es ist nicht verwunderlich, dass die experimentelle Unternehmung von Halberstadt mittlerweile weltweites Aufsehen erregt und bei den anwesenden Besuchern Schauer von Gänsehaut erzeugt hat. In eine ähnliche Richtung weisen Uhren, die nur noch einen einzigen Stundenzeiger haben und damit die, insbesondere im Sport praktizierte Genauigkeit der Zeitmessung ad absurdum führen.

Die Zeit der Stille

In seinem „Tractatus logicophilosophicus“ schrieb *Ludwig Wittgenstein:* „Wir können keinen Vorgang mit dem „Ablauf der Zeit“ vergleichen – diesen gibt es nicht – sondern nur mit einem anderen Vorgang (etwa mit dem Gang des Chronometers). Daher ist die Beschreibung des zeitlichen Verlaufs nur so möglich, dass wir uns auf einen anderen Vorgang stützen.“ Das sagt aus, dass die Zeit nur

an anderen, ins Bewusstsein gelangten, Ereignissen festgemacht werden kann. Wenn aber Ereignisse tatsächlich die Zeit bestimmen, ist diese eine Frage natürlich berechtigt: gibt es überhaupt eine Zeit in der absolut nichts passiert, d. h. in der keine Ereignisse stattfinden? Etwas flapsig ausgedrückt, lässt sich feststellen, dass sich in einem Zeitraum immer irgendetwas ereignet, zumindest so lange ein Mensch bewusst anwesend ist. Die Arbeit seines Herzens, seiner Lungen und seines Gehirns sind die Ereignisse, die dann notwendigerweise stattfinden müssen. Bei konventioneller Betrachtung kann in einem zeitlosen Zustand der Mensch überhaupt nicht existieren. Ja, ohne Zeit kann es überhaupt kein Leben geben und auch vor den vielen Millionen Jahren als noch keine Menschen existierten, gab es die Zeit denn Dinosaurier und andere Wesen haben auf der Erde gelebt. Der Urknall war schließlich auch die Geburt der Zeit. In der Zeitlosigkeit kann es keine Stille geben. Daraus ergibt sich die logische Konsequenz, dass das „Nichts“ nicht mit Stille gleich zu setzen ist, sondern, dass diese ein mit Leben erfüllter, erlebbarer (aktiver) Zustand ist. Stille muss man schaffen, denn Stille ist nicht einfach da wenn es lautlos ist. Ein akustisches Nichts ist nicht gleichzusetzen mit Stille. Die Stille ist auch ein geistiger Prozess, Stille muss man denken, erst dann kann man sie erleben. Absolute Stille kommt vor dem Tod. Diesen Zusammenhang hat die Sprache mit dem Wort „Totenstille“ schon geschaffen. So bezeichnen wir tatsächlich eine beklemmende Stille, vergleichbar mit der erwähnten Angst-Stille, in dem Fall allerdings die Angst vor dem Tod. Trotz des gerade Gesagten gibt es selbstverständlich auch eine als „ereignislos“ empfundene Zeit. Sie ist die Grundlage sowohl der Langeweile als auch des Beginns einer bewusst herbeigeführten Entschleunigung.

Ich hoffe es ist deutlich geworden, dass meine Stille nicht die Grabesstille sein kann, sondern eine „tönende“ Stille ist. Was für den logisch Denkenden eine contradictio in adiecto zu sein scheint, ist tatsächlich eine durch Beobachtung der Natur gewonnene Erkenntnis. Die vielfältigen Geräusche des Lebens sind immer zu hören. Schon alleine durch meine Anwesenheit wird die Stille unterbrochen: ich atme, mein Herz schlägt, der Magen knurrt u.s.w. In anderen Worten besagt dies, dass es an keinem Ort der Welt wirkliche Stille geben kann, solange ich selbst als Betrachter anwesend bin, denn ich unterbreche sie ständig infolge meiner

Anwesenheit. So gesehen ist Stille immer subjektiv, denn nur wenn sie von mir auch wahrgenommen wird, ist sie meine Wirklichkeit. Das wiederum bedeutet nichts anderes als, dass man Stille hört, wie ihr Gegenteil, den Krach. Lautlose oder tönende Stille ist ein wesentlicher Bestandteil unseres täglichen Hörerlebnisses und als solche höchst subjektiv. Meine Stille muss nicht die deine oder eure sein! Stille ist ein abstrakter Begriff, vergleichbar mit „Schönheit“. Sie ist subjektiv existent, wie sie aber wahrgenommen wird, hängt vom jeweiligen Betrachter bzw. Zuhörer ab.

Für manche hat der Corona-Notstand eben diese großartige Erfahrung der Entschleunigung möglich gemacht, nämlich die Entschleunigung der Lebensgeschwindigkeit zu erleben. Obwohl es eine „Zwangsentschleunigung“ war hat sie mir und vielen Mitbürgern deutlich gemacht, dass wir einen Großteil der Aktivitäten, die uns lieb geworden waren, überhaupt nicht brauchen. Das betraf Reisen, Restaurantbesuche, Kino und Konzerte und, je nach den individuellen Lebensumständen, unzählig vieles andere. Es wurde still. Zugegeben, bei den erwähnten Geräusch-Abhängigen hat sich mit der Krise eine ganz andere Erlebniswelt aufgetan: sie erinnern sich mit Grausen an die sich zuhause langweilenden Kinder und die ständige Notwendigkeit sie zu beschäftigen. Die eigene Langweile konnte unerträglich sein, da half dann auch der lauteste Krach im Hause nichts mehr und man musste hinaus gehen. Demgegenüber hat mir persönlich hat die Entschleunigung unversehens zusätzliche Zeit gegeben, Zeit zu denken und Zeit bewusst zu leben. Ich habe diese Gelegenheit dankbar aufgegriffen und mich intensiv mit einem ganz besonders interessanten und relevanten Aspekt der Zeit beschäftigt, nämlich der subjektiven Zeit, oder wie ich sie einmal in einem Essay genannt habe, die „Egozeit“. Dies ist jene Zeit, die keine Uhren kennt und deren Ablauf und Inhalt und Erleben ausschließlich von mir selbst bestimmt wird. Es ist die Zeit in der u. U. ein Augenblick zu einer kleinen Ewigkeit werden kann.

Meine Zeit – die Egozeit

Die britische Autorin Virginia Woolf hat jene subjektive Zeit als „Moment of being“, Augenblick des Seins, bezeichnet. In diesem, von ihr eindringlich beschriebenen Augenblick geschieht genau das Unmögliche: ein Moment unseres Lebens wird zu einer Ewigkeit. Woolf hat einem ganzen Buch den Titel „Moments of Being“ gegeben und darin schrieb sie in einem Essay mit der Überschrift „A Sketch of the Past“ (ich verzichte, wegen der schönen Sprache, auf die Übersetzung):
“The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river. Then one sees through the surface to the depths. In those moments I find one of my greatest satisfactions, not that I am thinking of the past; but it is then that I am living most fully in the present.”

In der Gegenwart zu leben: eine genauere Beschreibung der “Egozeit” ist, wie ich finde, kaum vorstellbar. Die Autorin sieht nicht auf der Wasseroberfläche das eigene Gesicht, wie einst Narziss, der sich in sein Spiegelbild verliebte, sondern sie sieht in die Tiefe des Wassers, was einem Blick in die Tiefe der Seele gleicht. Voll in der Gegenwart zu leben ist das größte Glück, das einem Menschen widerfahren kann. Diese Egozeit, die nichts anderes ist als Gegenwärtigkeit, stellt letztlich die ultimative Verdichtung unseres Zeitgefühls dar. Eine Intensivierung darüber hinaus ist nicht möglich.

Eine andere Frau, *Sofia Gubaidulina*, die bedeutende, russische Komponistin, hat es, mit Blick auf die Kunst, etwas anders ausgedrückt: „Das wichtigste Ziel eines Kunstwerks ist die Verwandlung der Zeit. Der Mensch hat diese verwandelt andere Zeit – die Zeit des Verweilens der Seele im Geistigen – in sich. Doch kann sie verdrängt werden durch unser alltägliches Zeiterleben, in dem es keine Vergangenheit und keine Zukunft, sondern lediglich das Gleiten auf dem schmalen Grat einer sich unablässig bewegenden Gegenwart gibt. Die Aktivierung der anderen, essenziellen Zeit kann im Kunstwerk stattfinden.“ (zitiert nach „Ein Hauch der Gottheit ist Musik“, hrsg. Von Meinrad Walter, Patmos Verlag, Düsseldorf 2009). Mir gefällt es sehr die Egozeit „essenzielle Zeit“ zu nennen, denn sie ist tatsächlich ein ganz zentraler Aspekt unseres Zeitgefühls und interessanterweise auch durch Kunst erlebbar. Für Gubaidulina ist die Gegenwart

etwas anderes als für Viriginia Woolf, nämlich die Augenblicke in denen man gestört wird und sich von sich selbst ablenken lässt. Die Aussagen beider Frauen wiedersprechen sich überhaupt nicht, sie ergänzen sich!

In fernöstlichen Kulturen spielt die Stille eine sehr viel größere Rolle als in unserer lärmbasierten, eurozentrischen Welt und es kann eigentlich nicht verwundern, dass sich immer mehr Menschen in unseren Breitengraden asiatisch geprägten, mentalen Techniken wie Yoga, Meditation oder Bewegungskünsten wie Taichi u.a. zuwenden. Darauf möchte ich an dieser Stelle ganz bewusst nicht eingehen. Auf den engen Zusammenhang von Natur und Stille ist *Erich Maria Remarque* in einem Brief von 1937 an *Marlene Dietrich*, seine damalige Geliebte, eingegangen: „Wir werden die Zeit mit vollen Händen verstreuen, wir werden keine Ziele und keine Termine und keine Uhren mehr haben, wir werden Brunnen sein, die ineinanderfließen, die Dämmerung und die Sterne und die jungen Vögel werden sich in uns spiegeln, der Wind wird über uns hingehen, die Erde wird zu uns sprechen und in der Stille des goldenen Mittags wird Pan sich lautlos über uns neigen und mit ihm alle Götter der Quellen, der Brunnen, der Wolken, der Schwalbenflüge und des verschwebenden Lebens.“ Mir haben diese Zeilen eines verliebten Träumers sehr gut gefallen. Der Realist, der mit seinem Buch „Im Westen nichts Neues“ den Prototyp eines Antikriegsromans geschrieben hat, bezaubert mit diesen poetischen Sätzen seine Geliebte und auch noch ganze Generationen nach ihm, wir spüren was der Autor sagen möchte, nämlich, dass Stille und Zeit eine Einheit sind.

Die Egozeit ist so etwas wie die Konzentration auf unseren eigenen Geist. Auch die Musik kann dies in hervorragendem Maße bewerkstelligen. Musik erleben bedeutet immer Gegenwärtigkeit. Dabei habe ich für mich selbst festgestellt, dass das Tempo der Musik eine entscheidende Rolle für die bei mir ausgelösten Emotionen spielt. Während mich früher das „allegro con brio“ des letzten Satzes von Beethovens 7ter regelmäßig vom Stuhl gerissen hat, erzeugt bei mir heute das „Adagio sostenuto“ der Hammerklavier-Sonate des gleichen Komponisten metaphysische Lust. In der Übersetzung „zurückhaltend geruhsam“ klingt der Begriff adagio sostenuto außerdem wie die Beschreibung der neuen

Lebensgeschwindigkeit in der Corona-Pandemie. Die Vorliebe für maßvollere Tempi in der Musik scheint im Alter zuzunehmen. Diese Beobachtung habe ich nicht nur an mir selbst gemacht, sondern sie wurde mir von vielen gleichaltrigen Musikfreunden bestätigt und kann, wie uns Musikhistoriker erklären, eine Rückbesinnung auf vorindustrielle Zeiten sein, in denen wesentlich langsamere Tempi üblich und damit die damalige Lebensgeschwindigkeit angemessener reflektiert wurde. Die Steigerung der Langsamkeit bis zum endgültigen Verschwinden des Taktes mündet in der Stille. Gilt die Aussage der österreichischen Wissenschaftsforscherin *Helga Nowotny* (Eigenzeit, Frankfurt 1993) „Erst vor dem Hintergrund von Schnelligkeit lässt sich Langsamkeit ausmachen und erleben“ auch für die Musik? Ich meine ja, denn der Wechsel der Tempi trägt erheblich zu der Spannung in einer Komposition bei.

Ich erinnere mich an ein Konzert wo nach den bombastischen Tönen von Bruckners 6ter Symphonie der Dirigent nach den letzten verklungenen Noten die Hände still in der Luft hielt, als wollte er weiterdirigieren, aber der Stab rührte sich nicht und es war absolute Stille im Konzertsaal. Selten habe ich Ruhe so bewusst erlebt und genossen. Das Publikum und das Orchester waren in dem riesigen Raum eng beisammen, man spürte physisch die Nähe zu den anderen. Wir, die Tausende als Publikum, schwiegen voll seelischer Spannung erschüttert und wurden zu einer Gemeinschaft, die erst durch den Donnerschlag des Applauses aus ihren Wachträumen gerissen wurde. Die Zeit der kollektiven Stille war ein ganz intensives Erlebnis meines persönlichen Zeitempfindens. Ich kann unmöglich sagen wie lange dieses Zeitfenster der absoluten Ruhe gedauert hat, vielleicht waren es nur Sekunden sagte mir die Vernunft, mein Gefühl wollte Stunden daraus machen. In der Stille konnte ich die Zeit förmlich „rinnen“ hören. Ich spürte es ganz deutlich: dies war eine akustische Verneigung an den Komponisten, dem die Stille gewidmet war. Diese kurze Zeitspanne der Ergriffenheit bzw. sich Hingebens an die Emotionen, die die Musik ausgelöst hatte, ausschließlich dem Komponisten zu weihen, finde ich eine wunderbare Idee. Es war wie in einer Mondnacht im Winter, nichts regte sich und ich erinnerte mich an ein Zitat, welches ich vor Jahren gehört hatte und das angeblich vom großen Pianisten *Wladimir Horowitz* (1903 – 1989) stammte: „Es ist die Stille, die zählt, nicht der

Applaus. Jeder kann Applaus haben. Aber die Stille, vor und während des Spiels, das ist das Größte.“ Auch die erwähnte Stille vor dem Applaus zählt selbstverständlich dazu. Ich möchte diesen kurzen Gedankensprung zur Bedeutung des Dirigenten oder der Dirigentin mit einem humorvollen Gedicht von Franz Werfel abschliessen (Der Dirigent):

Er reicht den Violinen eine Blume
Und ladet sie mit Schmeichelblick zum Tanz.
Verzweifelt bettelt er das Blech um Glanz
Und streut den Flöten kindlich manche Krume.

Tief beugt das Knie er vor dem Heiligtume
Des Pianissimos, der Klangmonstranz;
Doch zausen Stürme seinen Schwalbenschwanz,
Wenn er das Tutti aufpeitscht, sich zum Ruhme.

Mit Fäusten hält er fest den Schlussakkord;
Dann harrt er, hilflos eingepflanzt am Ort,
Dem ausgekommen Klange nachzuschaun.

Zuletzt, dass er den Beifall, dankend, rüge,
Zeigt er belästigte Erlöserzüge
Und zwingt uns, ihm noch Größres zuzutraun.

Das Wort Applaus leitet sich übrigens vom lateinischen applausus (=„Zustimmung“) ab während das deutsche Synonym Beifall wohl seine Wurzeln im heute ungebräuchlichen Verb „beifallen“ hat, was zustimmen bedeutet. Der Gegensatz von Beifall ist Abfall in der Bedeutung von Loslösung. Ob Applaus oder Beifall, es ist die Anerkennung der künstlerischen Leistung des Dirigenten und des Orchesters und gegebenenfalls auch des Solisten oder Chorleiters. Ich kann mir vorstellen, dass jeder auf der Bühne ein Ohr dafür hat, wie der Beifall ausgefallen ist: lau, verhalten, stürmisch oder begeistert. Während die Zahl der verkauften Eintrittskarten ein Maß für die Erwartungshaltung des Konzertpublikums ist, Ist

der Applaus ein Maß für deren Erfüllung. Der Musiker braucht, wie jeder schaffende Künstler, Anerkennung durch die Liebhaber seiner Kunst, insbesondere, da er ja nichts messbar Nützliches produziert: „La musique pour la musique“ ist das Credo, dem sich Musiker und Zuhörer verpflichtet fühlen und deshalb auf gegenseitige Resonanz angewiesen sind. Schließlich überreicht meist eine Mitarbeiterin der Konzertagentur dem Dirigenten nach geztaner Arbeit einen Blumenstrauß, den er etwas verwirrt annimmt, denn was soll er denn damit machen: morgen früh geht sein Flugzeug zum nächsten Ort, da kann er doch die Blumen nicht mitnehmen! Also überreicht er sie der ihm am nächsten stehenden Dame des Orchesters und verwirrt diese damit ebenfalls. Am Schönsten finde ich die Geste die Blumen auf die Partitur zu legen und damit eine Huldigung an den eigentlichen Urheber des heutigen Kunstgenusses, den Komponisten, vorzunehmen.

Ich glaube, dass man bei einer Musikdarbietung die Rolle des Publikums kaum überschätzen kann. Die unüberhörbaren Klagen der Musiker, als sie während der Corona-Krise vor leeren Zuschauerräumen spielen mussten, kamen aus ihrer tiefsten Seele! Musik ist eben ein emotionales Kommunikationsmittel und braucht den zuhörenden Partner und dessen „feedback“ wie u.a. auch den Applaus. Für das Publikum ist der Applaus ein wichtiger Teil des Konzerterlebnisses. Nach dem finalen Ton eines Musikstücks ist die seelische Spannung beim Zuhörer häufig auf ihrem Höhepunkt. Je nach Temperament kostet man diese Augenblicke durch Bewahrung von Stille möglichst lange aus, oder man löst die Anspannung sofort durch den Applaus. Dabei sind mir schon oft Tränen der Freude und Dankbarkeit die Wangen heruntergelaufen. Auch das große Gemeinschaftgefühl, welches im Konzertsaal während des Applauses entsteht, kann ein Erlebnis sein. Alle im Saal haben offenbar die Sprache der Musik verstanden und waren mit deren Interpretation durch die Künstler auf der Bühne einverstanden. Der Beifall kann auch extatische Züge tragen: Bravo-Rufe und stehende Ovationen erinnern an die gewaltige Macht der Musik, deren politische Nutzung in autoritären Regimen systematisch betrieben wird.

Für mich ist es ganz unbestritten, dass die Stille nach dem letzten Takt die Musik noch verstärkt und ihr Spannung verleiht. Ähnliche Empfindungen habe ich auch beim „Anblick“ der Stille in manchen Gemälden von *Caspar David Friedrich*. Was in der Stille wirklich passiert ist wohl besonders eindrucksvoll in dem bekannten Satz *Kurt Tucholskys* (1890 – 1935) zusammengefasst: „In der vollkommenen Stille hört man die ganze Welt“. Das ist nicht nur ein Bonmot sondern enthält eine tiefe Wahrheit: die Töne der ganzen Welt stecken in einem selbst, man muss sie nur zum Klingen bringen! Dazu benötigt man Stille! In seinem „Plädoyer gegen den Lärm der Welt“ hat der Dirigent und Musikpädagoge *Franz Welser-Möst* der klassischen Musik eine wichtige Rolle für das bewusste Erleben der Stille zugeschrieben (Franz Welser-Möst: Als ich die Stille fand, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2020). Er selbst hatte bei einem Autounfall auf Glatteis, nachdem das Auto ins Schlingern geraten war um kurz darauf die Böschung herabzustürzen, einen Moment der bewussten Stille erlebt. Nachdem er, im Gegensatz zu einer Beifahrerin, überlebt hatte, konnte er sich an diese Situation genau erinnern und schrieb darüber.

Klingende Stille

Und wieder komme ich zur großen Frage „was ist Stille wirklich“? Wie schon ausgeführt, bedeutet der Begriff vordergründig die Abwesenheit von Geräusch. Stille ist demnach zunächst einmal ein Zustand der Lautlosigkeit. Was wir landläufig Stille nennen ist das Fehlen eines vom Zuhörer entsprechend empfundenen akustischen Reizes. Stille ist auch in mir selbst, sie ist weit mehr als nur Geräuschlosigkeit, sie ist ein seelischer Zustand in dem alle von außen kommenden sensorischen Erregungen zum Verstummen gebracht werden. Mit Stille trete ich einer Welt entgegen, die marktschreierisch und aggressiv Krach und Unruhe in mein Leben bringen will. Der Lärm um mich herum soll mich an der Besinnung auf mich selbst hindern. Allzu häufig wehre ich mich nicht, weil es so viel einfacher ist besinnungslos weiterzuleben. Trotzdem bleibt im tiefsten Inneren die große Sehnsucht nach Stille. Stille hat etwas Metaphysisches, Stille ist heilig! Stille Nacht, heilige Nacht singen wir in einer Zeit der Besinnung. Sei der

weihnachtliche Friede auch noch so ein Klischee, im tiefsten Kern drückt er eine menschliche Ur-Sehnsucht aus. Es ist das schrankenlose Verlangen nach Frieden, Entspannung, Ruhe und Harmonie, welches nicht nur in den augenblicklichen Krisenzeiten auch bei mir ganz im Vordergrund steht. Zu diesem Verlangen gehört auch das Schweigen, doch kann man beim Schreiben schweigen? Man formt die Worte genauso wie im Gespräch, nur spricht man sie nicht aus sondern schreibt sie nieder. Aber genau dieser intensive innere Dialog, die Aussprache mit mir selbst, ist ja gerade eine der wunderbaren Konsequenzen die die Stille schafft. Die Stille Ist der status nascendi, die Geburt, der Töne! Deswegen benötigen wir sie so dringend zur inneren Kommunikation und suchen immer wieder Stille in der Natur oder in der Kunst. Diese Art von Stille kann nie Geräuschlosigkeit sein, denn es ist die persönliche Stille eines jeden Einzelnen in der Töne aus der Seele bzw. dem Intellekt vom Inneren an die Oberfläche kommen, oder Töne von außen aufgenommen werden und den Geist erregen.

Die Stille klingt! Wer hat nicht schon einmal erlebt, dass er mit einem guten Freund oder einer guten Freundin im gleichen Raum saß und nur schwieg? Gelegentlich konnte dieses Schweigen erfüllter als jedes Gespräch sein. Es wird plötzlich klar, dass das Sprechen eigentlich im Schweigen verwurzelt ist, insbesondere wenn wir an sinnvolles Sprechen denken. In den Momenten nonverbaler Kommunikation schien es mir immer als würde eine Art von zarter Energie zwischen mir und dem Partner fließen und ein gegenseitiges Einverständnis schaffen. Sich in den anderen einfühlen zu können ist Empathie in ihrer reinsten Ausprägung. Stille hat auch außerordentliche Suggestivkraft: es entstehen Bilder unterschiedlichster Motive. Häufig sind es Landschaften die Ruhe ausstrahlen: Seen, Berge, Wälder, das Meer. „Die größten Ereignisse — das sind nicht unsere lautesten, sondern unsere stillsten Stunden“ soll *Friedrich Nietzsche* gesagt haben. Daher können Stunden in der Natur zu so einem immens großen Ereignis werden. Aber die Stille in der Natur müssen wir anders definieren, denn sie ist – ganz wie unsere eigene Stille - nicht lautlos; ganz im Gegenteil, in der Natur spielt ständig die Seele ihre Lieder und Melodien. Nicht jeder hört sie, wer es aber einmal erlebt hat, hat den ersten Schritt zum Begreifen des Göttlichen getan. So gesehen ist Stille eigentlich Unhörbarkeit. Gäbe es akustische Lupen

oder Mikroskope würden wir die vermeintliche Stille immer zum Leben erwecken können. Mir fällt in diesen Momenten des intensiven Erlebens der Natur der mitreißende Bariton-Solo- und Chor-Beginn des letzten Satzes von Ludwig van Beethovens Neunter ein: „O Freunde, nicht diese Töne! Sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere“. Die Töne, die ersetzt werden sollen hat uns der Komponist akustisch nahegebracht: unharmonisch, beinahe dissonant klingende Bläser verdeutlichen den Dissens, den Neid und den Streit unter den Menschen. Aber Erlösung ist in Sicht… und die Musik hat sie!

Wie sehr das persönliche Erleben der Stille auch von äußeren Faktoren abhängig ist, zeigen ihre unterschiedlichen Wahrnehmungen abhängig von den Jahreszeiten. Die Winter-Stille kann eine ganz andere als die Sommer- oder Herbst-Stille sein. Wenn der frisch gefallene Schnee die Töne dämpft oder gar verschluckt kann eine Empfindung, die bis zur Lautlosigkeit reicht, entstehen. Schon als Kind in meiner Oberbayerischen Heimat war ich von der winterlichen Ruhe in der verschneiten Landschaft beeindruckt. Die Winter-Stille ist von vielen Poeten besungen worden, aber kein Gedicht erreicht, meiner Meinung nach, die Intensität von Theodor Fontanes „Alles still!“ von 1905:

Alles still!
Alles still! es tanzt den Reigen
Mondenstrahl in Wald und Flur,
Und darüber thront das Schweigen
Und der Winterhimmel nur.
Alles still! vergeblich lauschet
Man der Krähe heisrem Schrei,
Keiner Fichte Wipfel rauschet
Und kein Bächlein summt vorbei.
Alles still! die Dorfes-Hütten
Sind wie Gräber anzusehn,
Die, von Schnee bedeckt, inmitten
Eines weiten Friedhofs stehn.

Alles still! nichts hör' ich klopfen
Als mein Herze durch die Nacht; –
Heiße Thränen niedertropfen
Auf die kalte Winterpracht.

Eine der stärksten sinnlichen Erfahrungen habe ich einmal in Granada beim winterlichen Besuch der verschneiten Alhambra, dem magischen Maurenschloss, erlebt. Das transparent leuchtende Licht der Stadt reflektierte in den Stalaktiten-Gewölben und ließ diese wie im Halbdunkel schimmernde Eiszapfen erscheinen. Der silbrig in der Sonne funkelnde Schnee auf den Dächern und am Boden tauchte alles in eine Märchenatmosphäre, in der „heiße Thränen des Glücks auf die kalte Winterpracht niedertropften". Es herrschte eine dumpfe Stille und die Ästhetik der Alhambra hatte mich überwältigt! In einem Sommer wurde im sog. Myrtenhof *Franz Schuberts* Notturno in Es-Dur, Op. 148 von einem englischen Klaviertrio gespielt und dabei konnte ich im Innersten spüren, wie die Architektur der Anlage mit der Musik ebenfalls in begeisternder Weise harmonierte. Eine melancholische Harmonie!

Im Verlauf meiner Auslassungen über Musik und Wein werde ich immer wieder auf Granada zu sprechen kommen und deswegen möchte ich kurz ein paar Sätze über diese Stadt. in deren Umgebung wir 1979 unseren zweiten Wohnsitz etabliert hatten, einfügen. Mit Hören und Sehen alleine bin ich Granada nicht auf die Spur gekommen. Die Stadt wollte empfunden sein und ihr Geist geatmet werden. Ihre Seele spiegelt sich in den Gassen, auf den Plätzen und in den Gesichtern der Menschen. Der romantisierenden Betrachtungsweise, die das Bild von Granada gelegentlich sehr verzerrt hat, versuchten kritische Reisende immer wieder die historischen Ungeheuerlichkeiten, die hier stattfanden, entgegenzusetzen um dem süßlichen Kitsch des landläufigen Granada-Bildes zu begegnen. Dabei erinnerten sie an die Pogrome gegen Juden und Mauren und an die "Mazmorras", jene Verließe in denen die Christensklaven dahinvegetierten. Vertragsbrüche, Aufstände und Bücherverbrennungen gehören zur Vergangenheit Granadas, denn auch hier waren die Kontrahenten in der Auseinandersetzung um das Primat des Stärkeren niemals zimperlich. In Granada begegnet man auf Schritt

und Tritt den Zeugen der arabischen und christlichen Geschichte. Das berühmteste Bauwerk ist die Burg- bzw. Stadtanlage der Alhambra mit den nasridischen Königspalästenund Gärten, die man ein architektonisches Abbild des Paradieses genannt hat. Aber auch so ein bescheidener Palast wie der Alcazar Genil vermittelt die ganze Grazie und zerbrechliche Ästhetik maurischer Baukunst. In der „Capilla Real" schließlich wird der Besucher hautnah mit der Weltgeschichte konfrontiert. Nachdem man die gewaltigen Grabmonumente für die katholischen Könige Isabella und Ferdinand hinter dem berühmten Schmiedeeisengitter gesehen hat, steigt man hinab in die Königsgruft. Der englische Schriftsteller *H.V. Morton* beschreibt seine persönlichen Eindrücke an diesem Ort: „Ein paar Meter von mir entfernt standen auf einer Steinplatte die Särge Ferdinands und Isabellas in der Mitte und rechts und links die Särge der Königin Johanna und Philipps von Burgund. Das Gewölbe war kahl, nur die vier Särge standen darin, und an einer Wand, über einer goldenen Krone, war ein Kruzifix befestigt. Ich wusste, dass ich dieses Bild nie wieder vergessen würde, es ist eines der aufwühlendsten Erlebnisse in Spanien und sehr typisch für dieses Land: Oben strahlt das prunkende Grabmonument in standesgemäßer Pracht, aber nur wenige Stufen tiefer beginnt die Wirklichkeit des Todes. Ich vermochte nicht, meine Augen davon abzuwenden." So ging es mir auch an dieser denkwürdigen Stätte und ich spürte erstmalig etwas vom tiefen Geheimnis Andalusiens. Der Tod hatte dort schon immer ein besonderes Gesicht und er macht, so absurd dies zunächst klingen mag, ein Stück des Zaubers dieses Landes aus. "Pena y alegria" (Schmerz und Freude) sind unverzichtbare Bestandteile des Spannungsfeldes in dem sich der Andalusier bewegt. Ihren tiefsten künstlerischen Ausdruck findet dies im „cante jondo", den arabesken Tönen des Flamencogesanges. Mit diesem speziellen Thema werde ich mich noch eingehender beschäftigen. Soweit meine streiflichtartigen Randbemerkungen zu Granada.

Langsam und leise

Wie sein baltischer Komponistenkollege *Arvo Pärt* aus Estland ist der lettische Komponist *Pēteris Vasks* ein großer Verehrer langsamer Tempi. In „ZEIT-online"

(28.04.2009) wird er mit folgenden Sätzen zitiert: "In meinen Werken stehen die schnellen Sätze immer für das Aggressive, Brutale, für die dunkle Seite der Menschheit. Das Ideale kommt langsam, *piano*, als Gesang. Ganz wenige meiner Werke enden im Fortissimo. Meine Musik ist der Choral. Ich komponiere am liebsten stille Musik." Stille Musik ist so ein logischer Wiederspruch in sich die wie die tönende Stille, und entgegen aller Vernunft gibt es sie. Die Sänger *Simon und Garfunkel* haben sie in ihrem mitreißenden Ohrwurm „Sound of Silence“ eindringlich dargestellt:

Hello darkness, my old friend
I've come to talk with you again
Because a vision softly creeping
Left its seeds while I was sleeping
And the vision that was planted in my brain
Still remains
Within the sound of silence

(Erste Strophe)

Die Einsicht von *Kurt Tucholsky*, dass man in der Stille die ganze Welt hört, ist nichts anderes als „the sound of silence“!

Die Dynamik, d.h. die Stärke eines Tons vom „piano“ zum „forte, bzw. in der Steigerung vom „pianissimo“ zum „fortissimo“ ist eine der intensivsten Möglichkeiten zur Gestaltung eines Musikstückes durch den Solisten oder Dirigenten. Ein wunderbares Beispiel dafür und für die musikalische Darstellung der Stille findet sich gleich zu Beginn von *Anton Weberns* farbenfrohem, symphonischen Gedicht „Im Sommerwind“. Die Musik steigt pianissimo aus dem stillen Nichts, wie die Morgensonne aus der Dämmerung.

Weißt du, sinnende Seele,
Was selig macht?
Unendliche Ruhe!

So heißt es in dem Poem von *Bruno Wille* (1860 – 1928) „Im Sommerwinde“, welches die Vorlage für Weberns Musik war. Mir gefällt an diesen Zeilen besonders der Begriff der „sinnenden Seele“ als Synthese von Geist und Emotion. Wenn ich für „sinnen“ die Worte „denken“ oder „reflektieren“ einsetze, komme ich meiner Vorstellung von den abstrakten Inhalten der Musik schon recht nahe. Weberns Stück ist voll von visuellen und akustischen Eindrücken, die das Gedicht von *Wille* ergänzen bzw. interpretieren. Der Abschluss der Musik, der von der unendlichen Ruhe spricht, verschwindet gleichsam im Nebel des pianissimo bis zur endgültigen Stille. Webern hat über die Noten geschrieben „bis zu gänzlicher Unhörbarkeit“. In der gesamten Komposition wechseln sich Töne und Stille ab – eben wie an einem Sommertag in der vom unsichtbaren Wind durchwehten Natur. Trotz aller Unzulänglichkeiten und gelegentlichen Banalitäten ist Weberns „Im Sommerwind“ ein bezauberndes Werk mit dem großen Charme jugendlicher Frische und Unbekümmertheit.

Rede ich vom „Göttlichen“ in der Stille so meine ich persönlich keinen konkreten Gott, den ich anreden oder anbeten kann, der auch kein Personalpronomen sein Eigen nennt; mein Gott ist ein abstrakter Begriff und vielleicht mit dem Wort „Schöpfung“ am besten beschrieben. Müsste ich diese Gottesvorstellung als Symbol darstellen, könnte es der „Pantocrator“ (Weltbeherrscher) sein, wie er sich gelegentlich als Mosaik in byzantinischen Kirchenkuppeln oder Apsiden findet. Der Wunsch, den Sinn des Göttlichen zu erfahren und zu begreifen ist, glaube ich, in jedem von uns tief verwurzelt. Die Religionen gehen noch einen Schritt weiter und behaupten, dass man bei Befolgung ihres jeweils eigenen Ritus den Weg zu einem Gott, bzw. zum Göttlichen finden würde. Was immer für einen Weg zu Gott bzw. zur Erkenntnis des Göttlichen der Mensch beschreitet, ohne Stille geht es nicht. Stille und Schweigen sind Teil der Liturgie fast aller Religionen dieser Welt und der Vorhof zum Verständnis des Göttlichen. Wie es der große christliche Mystiker *Johannes vom Kreuz* einmal ausdrückte: „im Schweigen muss das Wort von der Seele gehört werden“. An dieser Stelle sind wir wieder ganz nah beim Hören, sprich bei der Musik. Das Attribut „göttlich“ passt bekanntlich auf sehr viele Musikstücke und wird in der Beschreibung von Musik entsprechend häufig verwandt. Im Übrigen muss auch diese im Schweigen von der Seele gehört

werden! Das aber ist beileibe keine Mystik, sondern die ständige Erfahrung eines Konzertgängers.

Wenn ich die Sehnsucht nach Stille genauer betrachte, beginne ich zu ahnen, dass es, trotz allem, letztendlich die absolute Stille ist, die im Zentrum des Verlangens mancher Menschen steht. Todesstille, Grabesstille. Ist das vielleicht eine latente Ausdrucksform der Todessehnsucht? Natürlich hat dies nichts mit dem gleichen Begriff zu tun, den Psychologen benutzen um eine Suizidgefährdung zu beschreiben. Was ich hier meine, hat einen Inhalt etwa wie das zeitlich begrenzte „Fernweh“ und könnte deshalb auch gut „Todesweh“ genannt werden. Es ist, vermute ich, ein Leeregefühl und der unbewusste Wunsch zu neuen Ufern aufbrechen zu wollen um eine unbestimmte, noch undefinierte, Neugier zu befriedigen bzw. ein bestehendes Wissensvakuum aufzufüllen. Der Tod als Ende und Neubeginn einer Zeit? Vielleicht kann es aus philosophischer Sicht wieder einmal die Suche nach Erkenntnis genannt werden? Die allerletzte Erkenntnis des Lebens ist vielleicht die des Wesens des Todes? (Immer wenn man über den Tod schreibt, enden viele Sätze mit einem Fragezeichen). Der Wunsch zu erkennen und zu verstehen hört nie auf, auch im hohen Alter nicht, kann aber von Religionen, Weltanschauungen und Konventionen unterdrückt oder beeinflusst werden. Deshalb ist die Stille, und sei es „nur“ die tönende Stille, die Unhörbarkeit, so immens wichtig, denn sie ist der fruchtbare Boden in dem die Saat der Erkenntnis aufgeht!

Stille in der Musik

Stille ist auch der Mutterboden der Musik. Die Musik bewegt sich in der Zeit, diese ist eine elementare Voraussetzung, dass die Aneinanderreihung von Tönen zu einem geordneten Klangereignis, mit einem akustischen Inhalt wird. Musik ist ein in der Zeit abwechselnder Zustand der akustischen Gegenwart von Schallwellen und Stille. Der Rhythmus des Wechsels und das „legato“, der überspannende Bogen des Zusammenhaltes der Töne, spielen eine bestimmende Rolle in der klassischen Musik. Die Zeit, in der Musik erklingt wird gleichberechtigt durch

Melodie, Rhythmus und Pausen geformt. In der Zeit liegt eines der großen Geheimnisse der Musik. Wie im Leben des Menschen gehen auch in einem Musikstück Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein nicht zu entflechtendes Zeitengewirr ein, denn alle drei Zeitzustände bedingen sich gegenseitig und verleihen der jeweiligen Musik Ausdruck und Emotion. Dabei spielt das Tempo eine ganz entscheidende Rolle, es ist der Geschwindigkeitsgrad mit der sich die Musik bewegt bzw. die Zeit durchschreitet. Das Tempo ist die Seele der Musik. Vielleicht ist
es tatsächlich die Zeit, auf die es letztlich in der Musik ankommt und in der die Wahrheit der Musik verborgen liegt. Jede Kunst benötigt ein Medium der Kommunikation. Die Literatur hat die Worte, die Malerei die Farbe, die Bildhauerei das Holz, den Lehm oder den Stein und die Musik den Ton und die Zeit. Töne sind ohne die Zeit, in der sie erklingen oder verklingen, nicht denkbar. Ist deswegen die Musik etwa die Kunst der Zeit oder gar Zeitkunst? Wie auch immer die Antwort auf diese Frage lauten mag, eines wird deutlich: mit dem Verständnis von Musik kommen wir auch dem Verständnis der Zeit ein Stück näher. Aber es ist nicht die Zeit der Chronometer, die uns messbare Objektivität vorgaukeln will, es ist vielmehr die „Egozeit“ (Eigenzeit), die in uns abläuft und die uns *Virginia Woolf*e so eindrucksvoll beschrieben hat.

Vermutlich kennt fast jeder Musikfreund ein Stück, in dem sich seine persönliche Egozeit verwirklicht hat. Dabei kann natürlich kein einheitlicher Maßstab angelegt werden. Jeder hat, entsprechend der Besonderheit seiner Egozeit auch die Musik, die sie zum Schwingen bringt. Für meine Person habe ich schon von dem langsamen Satz aus Beethovens Hammerklavier-Sonate gesprochen, könnte aber ebenso den ersten Satz der Mondscheinsonate, ebenfalls ein adagio sostenuto, nennen. Die vermeintlichen Wellen des Vierwaldstätter Sees im Mondschein sind in meiner Interpretation die Wellen des Zerrinnens der Zeit. *Franz Schuberts* anrührende Vertonung des Gedichtes „Grab und Mond“ von *Johann Gabriel Seidl* (1804 – 1875) ist eine musikalische Huldigung an die Stille mit jenem grandiosen Schuss Gänsehaut-Romantik, wie sie nur dieser Komponist erdenken konnte.

Silbergrauer Mondenschein

Fällt herab;
Senkt so manchen Strahl hinein
In das Grab.
Freund des Schlummers, lieber Mond,
Schweige nicht
Ob im Grabe Dunkel wohnt,
Oder Licht.

Alles stumm?

Nun stilles Grab,
Rede du,
Zogst so manchen Strahl hinein
In die Ruh;
Birgst gar manchen Mondesblick,
Silberblau,
Gib nur einen Strahl zurück
„Komm und schau“.

Während „Alles stumm?“ in Schuberts Noten tatsächlich wie das Erlöschen der Sprache klingt, hört sich die Aufforderung „Komm und schau“ wie der Appell an die Kreativität an. Komm und schau, damit Du es weitergeben kannst. In dieser kleinen Musik wird die Verbindung von schöpferischer Kraft mit der Stille für jedermann verständlich besungen. Ein musikalisches Meisterwerk! Auch Kreativität ist ohne Stille nicht denkbar. Sie basiert auf dem Verständnis von Zusammenhängen und dem Zugriff auf neue Ideen und dies kann nur geschehen, wenn der Geist frei ist, d. h. wenn er nicht gestört und abgelenkt wird durch den Lärm der Welt. Eines der großartigsten Beispiele für die enge Beziehung von Kreativität und Stille ist der späte, taube Beethoven. Obwohl er nichts mehr gehört hat, also Stille um ihn war, konnte er einige seiner größten und eindrucksvollsten Werke komponieren. Die 9. Sinfonie ist der überwältigende Beweis für die Notwendigkeit von Ruhe im schöpferischen Prozess. Genau diese Zusammenhänge hat auch die heutige Wellness-Industrie marktschreierisch

aufgegriffen und bietet unzählige Ferien-Arrangements an, in denen der zahlungskräftige Kunde die erhoffte Stille finden soll. Dazu gibt es dann gleich Sauna und Entspannungsmassagen. Viel kostengünstiger ist die Art, auf der ich einmal, eher zufällig, die innere Stille erfahren habe.

Meditative Zustände

In manchen Zeiten meines Lebens konnte ich in geradezu meditative Zustände geraten, wenn ich mir mein augenblickliches „Sein“ vorstellte und bewusst werden ließ. Bei einer typischen, derartigen Situation auf der Terrasse unseres Hauses in der Sierra de la Contraviesa, saß ich auf einem Stuhl, schaute in die Landschaft, hörte die Grillen und die Vögel und wusste bzw. fühlte es sehr stark, dass ich ein Teil des Ganzen war. Ich nahm jetzt sonst unbedeutend erscheinende Einzelheiten wahr: z. B. ein Schmetterling an der Wand, eine emsige Ameise auf dem Fußboden oder eine Eidechse auf dem Stein. Eine wohlige Wärme stieg in mir auf und ich war glücklich. Die Zeit war plötzlich weg, einfach nicht mehr vorhanden oder vielleicht sogar stehen geblieben, genau konnte ich das nicht sagen, es schien aber auch nichts auszumachen, dass ich es nicht mehr wusste. Außerdem herrschte totale Ruhe, ich spürte meine tönende Stille. In mir kam eine merkwürdige Erregung auf und das Gefühl hellwach zu sein und die Empfindung der Intensität des Moments war überwältigend. Eine völlig andere Qualität von stiller Zeit hatte sich meiner bemächtigt. Nach einer unbestimmt langen Periode war ich wieder auf dem Stuhl und wusste, dass ich gerade sehr aktiv gewesen war. Es war ein wenig das Gefühl wie nach dem intensiven Schreiben eines Textes. Schön, dass ich es geschafft hatte, ich war ein wenig stolz auf mich und wusste, dass ich aus meinem Alltags-Ich aussteigen, die Zeit überwinden und Stille finden konnte! Ich habe es später immer wieder versucht derartige Zustände der existentiellen Vertiefung im mein Ich zu erreichen, aber es gelang mir nicht regelmäßig. Wie das Umfeld beschaffen sein und welche Voraussetzungen erfüllt sein mussten, damit ich in diesen Glückszustand kam, entzieht sich bislang noch immer weitgehend meiner Kenntnis. Ich weiß nur, dass Stille dabei eine ganz entscheidende Rolle spielt.

Über die Bedeutung der Stille in der Musik habe ich mich ja bereits ansatzweise ausgelassen. Kann man Stille, dieses „Hörerlebnis“ auch in der bildenden Kunst thematisieren? In der sog. sakralen Kunst wird immer wieder versucht die Stille als Begleitung kontemplativer Praktiken darzustellen: der leidende oder verstorbene Christus am Kreuz, die heilige Familie an der Krippe in Bethlehem, die leuchtenden gotischen Landschaften im Hintergrund, die vergeistigt wirkenden Jünger- und Heiligendarstellungen sind u. a. die Themen um die sich das Erleben der Stille rankt. Der kontemplative Aspekt wurde filmisch ganz großartig von *Philip Gröning* in seinem Dokumentar-Film „Die große Stille“ festgehalten. Er durfte als erster Filmemacher hinter den Mauern der „Grande Chartreuse“, dem Mutterkloster der Karthäuser, dem sog. Schweigeorden, drehen. Herausgekommen ist dabei ein beeindruckendes Dokument über eine Reise in die Stille des Schweigens und der Konzentration. Genau diese Stille ist auch in manchen Bildern zu spüren: ich denke z. B. an die zwei Männer am Meer von *Kaspar David Friedrich*. Ansonsten ist die Vielfalt der Zugänge zur Visualisierung der Stille praktisch unendlich und in vielen Ausstellungen und Büchern festgehalten, so dass eine Aufreihung an dieser Stelle wenig sinnvoll wäre. Seit 1994 gibt es in der Hauptstadt das von dem russischen Maler *Nikolai Georgijewitsch Makarow* gegründete Museum der Stille. Dort soll im Zentrum des turbulenten Großstadtlebens, u.a. auch mit bildender Kunst, Ruhe und Kontemplation ermöglicht werden. Alleine die Existenz einer derartigen Einrichtung macht schon sehr deutlich, wie groß und intensiv heute der Wunsch von Menschen nach Stille sein kann, nur wer fährt schon ins Stadtzentrum um Stille zu erleben?

Programm- versus „absolute“ Musik

Wenn Musikhistoriker vom „Krieg der Romantiker“ sprechen, meinen sie den Streit zwischen zwei Betrachtungsweisen der Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die eine Richtung wollte die Harmonien der Klassik auflösen und der Musik ein erzählerisches Programm unterlegen während sich die anderen Musiker der Tradition verpflichtet fühlten und der „absoluten Musik“ huldigten. Die progressive „Neudeutsche Schule“, die ihre Heimat in Weimar hatte, wurde

von *Franz Liszt* und *Richard Wagner* angeführt, während die Protagonisten des konservativen Kreises, vorwiegend in Leipzig ansässig und auf dem Einfluss von Felix Mendelsson-Bartholdy fußend, Clara Schumann, Johannes Brahms und der Star-Geiger Joseph Joachim waren. Interessanterweise war für beide Gruppen der geistige und künstlerische Vater ihrer Bewegung *Ludwig van Beethoven*.

Von der sog. „Programmmusik“ wissen wir ja, dass sich Dinge und Handlungen musikalisch darstellen lassen. Sie wartet definitionsgemäß mit einem Inhalt auf, der jenseits des musikalischen Ausdrucks liegt und im jeweiligen Titel des Stückes beschrieben wird. Am Anfang dieser Entwicklung steht u.a. der im Vorangegangenen erwähnte Franzose *Jean-Féry Rebel* (1666 – 1747) mit seiner Suite „Les Élements“, in der u.a. die vier Elemente musikalisch beschrieben werden. Auf diese Komposition werde ich später nochmals eingehen. Der Erzromantiker *Franz Liszt* hat die Gattung der „Sinfonischen Dichtung“ als Bezeichnung seiner inhaltlich mit Programm versehenen Musik in die Konzertsäle gebracht, beispielsweise die Stücke “Les Préludes”, die “Faust-Sinfonie” und “Hungaria”. Diese stehen auch am Anfang einer musikalischen Entwicklung, die in Frankreich mit Berlioz und später Debussy, Franck, Dukas und Saint-Saëns als „musique descriptive“ einen künstlerischen Höhepunkt erreicht hat. Mittels musikalischer Nachahmung von Geräuschen und Tönen aus einem völlig anderen Kontext der der sog. „Tonmalerei“, in der visuelle Wahrnehmungen dem Hörer durch Töne mitgeteilt werden, gelingt es den Komponisten beim Zuhörer tatsächlich Assoziationen hervorzurufen, die außerhalb der Musik liegen. Auch Stimmungen und menschliche Gefühle erhalten vom Tondichter musikalische Äquivalente. Schuberts oben beschriebenes Lied „Grab und Mond“ ist ein klassisches Beispiel der Darstellung von Ruhe und Stille. In der Programmmusik entstehen aus der Musik erlebbare Geschichten, Bilder und Gefühle. Der Komponist wird zum Poeten und Maler. Im Gegensatz dazu ist die „absoluten Musik“ frei von Geschehnissen oder Objekten, die außerhalb der Musik liegen. Der Komponist erzählt in seiner Musik keine konkrete Geschichte oder stellt Bilder dar, er möchte die Interpretation seines Werkes alleine dem Zuhörer überlassen. Bachs Goldberg-Variationen sowie die großen Sinfonien Beethovens, Schuberts, Brahms´, Bruckners und meist auch Mahlers sind Protagonisten der absoluten Musik. Die isolierte Betrachtung der Programmmusik unter dem Aspekt der

konkreten musikalischen Darstellung von Inhalten, ist eigentlich nicht gerechtfertigt, denn selbstverständlich gibt es auch Inhalte in der absoluten Musik. Andererseits ist die Programmmusik meist auch ohne ein Narrativ genießbar.

Es war der berühmt-berüchtigte Musikkritiker *Eduard Hanslick*, der gegen die „Zukunftsmusik“ eines Liszts und Wagners ins Feld zog und als den wahren Erben der deutschen Musiktradition *Johannes Brahms* auserkor. Kurioserweise war der dem Publikum noch weitgehend unbekannte „Traditionalist“ der jüngste unter den Kontrahenten im „Krieg der Romantiker“ während *Liszt* und *Wagner* bereits gestandene Männer und weltweit anerkannte Künstler waren. Aber Brahms bekam Unterstützung von prominenter Seite: Clara Schumann, die Witwe von Robert Schumann und Weltstar auf dem Pianoforte, mochte die Musik der „Neutöner“ und den beginnenden Wagner-Kult überhaupt nicht. Sehr zwiespältig war die Rolle von *Friedrich Nietzsche* in dieser Angelegenheit. Trotz seines vorangegangenen Bruches mit ihm schlug er sich im Komponisten-Streit auf die Seite *Richard Wagners* und schmähte Brahms, über den er sarkastisch schrieb: „Sein Glück war ein deutsches Missverständnis: man nahm ihn als Antagonisten Wagners, – man brauchte einen Antagonisten! – Das macht keine notwendige Musik, das macht vor Allem zu viel Musik!“. Künstlerisch kamen sich Wagner und Brahms so gut wie nicht ins Gehege, denn Wagner komponierte vorwiegend Opernmusik und Brahms war als Verfechter der absoluten Musik der geborene Symphoniker. Während in Wagners Denken Revolution und Reformwille die geistigen Eckpunkte waren, war Brahms ein bürgerlicher Traditionalist aus tiefster Überzeugung. Trotz allen Unbehagens an der Musik schien Brahms die Meisterschaft Wagners anzuerkennen und am 7. Februar 1864 kam es zu dem einzigen Treffen der beiden Komponisten im oberbayrischen Penzing. Brahms hatte den polnischen Pianisten und Liszt-Schüler *Carl Tausig* um Vermittlung der Begegnung gebeten.

Die beiden Kontrahenten haben sich offenbar recht gut verstanden, aber eine Freundschaft wurde daraus nicht, obwohl dies hätte sein können, denn beide Komponisten teilten neben der Musik noch eine weitere Vorliebe: gutes Essen und den Wein. Neben der beruflichen Aktivität hätte es demnach noch andere

Gemeinsamkeiten geben können. Die Werke der Komponisten geben uns nur bedingt Auskunft über einen gastrosophischen Kontext. Bei Wagner am ehesten noch im Zusammenhang von Wein mit seinen Opern. Wenn man von den Zaubertränken im „Ring“ oder „Tristan“ absieht, bleibt die Aufforderung an die Mädchen Wein auszuschenken: „Steuermann her! Trink mit uns!“ im „Fliegenden Holländer, oder der Wein beim Liebesmahl der Gralsbrüder im „Parsifal“. In der symphonischen Musik von Brahms sucht man vergebens nach Hinweisen auf seine Freude am Wein.

Wie wir aus entsprechenden Briefen der beiden Musiker wissen, scheinen sie die Vorliebe für Rheinwein geteilt zu haben. Ein Freund von Brahms war der Weingutsbesitzer und Geigenspieler *Rudolf von Beckenrath* aus Rüdesheim, dessen Weine offenbar kreative Kräfte in Brahms geweckt hatten. Von Richard Wagner erfahren wir über seinen Weinhändler in der alten, sächsischen Heimat, dass er immer wieder „Erbacher“ bestellt hat, dem gelegentlich auch ein Paar Fläschchen „Marcobrunner“ beigefügt waren. Während sich Brahms über die von ihm konsumierten Mengen an Wein ausschweigt, erfahren wir aus Wagners Bestellungen bei C. Lauteren & Sohn in Leipzig, dass er relativ regelmäßig ein Ohm „Erbacher“ bestellte. Ein Ohm (von lat. Ama = Eimer) war ein mitteleuropäisches Hohlmaß und entsprach ca. 150 heutigen Litern. Der unverheiratete Brahms, der trotz seiner vielen Freunde, ein eher zurückgezogenes Leben führte, konsumierte naturgemäß weniger als der gesellschaftlich sehr aktive Wagner in Cosimas und seinem gastfreundlichen Haushalt. Unter Weinfreunden berühmt wurden Brahms´ letzte Worte. Bei ihm waren in seiner letzten Nacht die Vermieterin und sein Arzt als Zeugen anwesend. Um Mitternacht wurde er unruhig und bekam eine Morphium-Injektion und um vier Uhr, nachdem er erneut von Unruhe geplagt wurde, schenkte man ihm ein Glas Rheinwein ein, das er austrank und sagte: "Ach, das schmeckt schön." Er starb gegen 8.30 Uhr am 3. April 1897. Richard Wagner war 14 Jahre vorher in Venedig in seinem geliebten Palazzo Vendramin verstorben.

Die beiden Charaktere der Komponisten waren zu unterschiedlich, als dass eine wirkliche Annäherung zwischen ihnen hätte stattfinden können. Brahms konnte, im Gegensatz zu Wagner, mit dem Erfolg nicht wirklich umgehen, er war ihm

immer irgendwie verdächtig. Wagner suchte ihn mit all seiner Kraft und schuf sich ein Netzwerk, welches ihn bei seinen häufig überdimensionierten Plänen unterstützte. So konnten, gegen alle negativen Prognosen, Bayreuth mit den Richard Wagner-Festspielen entstehen und bis heute überleben.

Eine Sonderform der Programmmusik ist das Lied. Hier finden sich in Worte gefasste thematische Inhalte. Diese werden häufig nach ihren Sujets kategorisiert: Schlaflieder, Liebeslieder, Karnevalslieder, Weihnachtslieder und viele andere Inhalte werden besungen. Im sog. „Kunstlied“ werden Gedichte großer und kleiner Meister zu Musik! Einer der ganz Großen dieses Genres war *Franz Schubert*, bei ihm treffen häufig zwei gewaltige Könner ihres Fachs aufeinander, z. B. er selbst und *Johann Wolfgang von Goethe*. Das Ergebnis kann dann ein vertontes Lied wie der „Erlkönig“ sein, dessen Anhören unweigerlich Gänsehaut entstehen lässt. Um diesen Zustand der Faszination und Emotionalität zu erzeugen bedarf es zwei weiterer Künstler: einem begnadeten Sänger(in) und einem einfühlsamen Pianisten(in). Schuberts Lieder, z. B. der 1827 komponierte Gesangszyklus „Winterreise“, gehören zu den absoluten Höhepunkten der poetischen Musik bzw. der musikalischen Poesie. Franz Schubert hat Maßstäbe gesetzt, die andere Komponisten noch ergänzt haben. Ich denke an die großartigen „Vier letzten Lieder“ von *Richard Strauss* bzw. *Mahlers* „Kindertotenlieder“, die „Rückert-Lieder“ oder „Das Lied von der Erde“. Eine ganz besondere Dimension haben *Richard Wagners* (1813 – 1883) „Wesendonck-Lieder“, denn sie sind vielleicht als emotionale Vorstufe zu „Tristan und Isolde“ zu verstehen. Diese Oper ist ganz sicher das Produkt der begehrenden Liebe zu *Mathilde Wesendonk*, die die etwas schwülstige Poesie der Lieder für ihren Geliebten Richard selbst verfasst hatte. *Richard Wagner* hat dann durch diese Komposition seine verbotene Liebe zu einer verheirateten Frau und deren Namen für immer in der Musikgeschichte verankert, während der „Tristan“ als Apotheose der Liebe alle Opernbühnen der Welt erobert hat. Für mich ist dieses Werk er der vollkommenste Ausdruck romantischer Musik.

Musik im maurischen Spanien

Zur Romantik gehört auch die „nationale Musik“. Was soll denn das sein, wird sich mancher Musikfreund heute fragen? Im 19. Jahrhundert hätte es sehr eindeutige Antworten gegeben: im jeweiligen Volksgeist liegt die kulturelle Grundlage einer Nation und dazu gehören, selbstverständlich neben der gemeinsamen Sprache und Kultur auch die Melodien und Rhythmen der jeweiligen Volksmusik. Sie in der Kunstmusik zu nutzen ist, vereinfacht ausgedrückt, die nationale Musik. In der romantischen Betrachtungsweise geht es aber noch ein Stück tiefer, denn der Volkscharakter, ja die Seele des Volkes soll sich in der Musik erkennbar wiederfinden. Genau an diesem Punkt wird der Diskurs schwammig und bleibt erstaunlich unkonkret, denn ein Unterschied zwischen persönlichen und kollektiven Empfindungen lässt sich kaum in Töne fassen. So ist z.B. die Melancholie als Beschreibung eines persönlichen Gemütszustandes kaum anders darstellbar als die Melancholie einer einsamen Berglandschaft bei Sonnenuntergang. Was „nationale Musik“ in Wirklichkeit ist, lässt sich ganz gut an der „Rhapsodie espagnole“ von *Franz Liszt* (1811 – 1886) demonstrieren. Es ist eine Zitatensammlung von spanischen Volksmelodien und Tanzrhythmen, die tatsächlich die akustische Illusion von „etwas Spanischem“ erzeugt. Je nach persönlicher Vorbildung und Erfahrung des Zuhörers wird er den verbleibenden Rest des spanischen, musikalischen Nationalcharakters in seinem Geiste ergänzen und am Ende sogar das Einfühlungsvermögen von Franz Liszt lobpreisen. Dabei sind aus der Biografie des Komponisten nur sehr wenige Berührungspunkte mit spanischer Kultur bekannt und von einem größeren Interesse an Spanien weiß auch kein Biograf *Franz Liszts* zu berichten.

Die spanische Rhapsodie ist eine 1863 entstandene Zusammenfassung einer ursprünglichen Komposition mit dem Titel „Große Konzertfantasie über spanische Weisen“. Diese hat er kurz nach seiner Spanien- und Portugalreise 1845 niedergeschrieben. Sie trägt den Untertitel „Folies d’Espagne et Jota aragonesa“. Vermutlich wegen seiner technischen Schwierigkeiten haben dieses Stück nur sehr wenige Pianisten in ihr Repertoire aufgenommen. Der große Charme dieser Musik liegt tatsächlich in ihrer Nähe zur spanischen Folklore. Die im Untertitel zitierten Melodien werden von Liszt zu einer hinreißenden Assemblage spanischer Klangwelten zusammengefügt.

Musikalische Eindrücke aus Spanien wurden auch von anderen Komponisten niedergeschrieben, u.a. von Michael Glinka, Nikolai Rimski-Korsakow, Claude Debussy und Maurice Ravel. Die Faszination, die die exotischen Klänge des in der Romantik erneut entdeckten Landes am Südwestrande unseres Kontinents auf die Musiker nördlich der Pyrenäen ausübte, trug auch dazu bei, dass sich den erstaunten Zeitgenossen eine der komplexesten Kulturen Europas wieder offenbarte. Wenn man an spanische Musik denkt, fällt einem unwillkürlich die Gitarre ein und in der Tat, dieses Instrument hat maurisch-spanische Wurzeln. Das ursprünglich arabische Wort „qitarah“ erinnert uns an die intensive maurische Musikkultur. Im 10. Jahrhundert, zwei Jahrhunderte nach der Eroberung der iberischen Halbinsel, haben die über die Straße von Gibraltar eingewanderten, moslemischen Bewohner das Saiteninstrument in ihre neue Heimat gebracht. Damals glich es noch eher einer Laute (arab.: oud = „Holz“), Die Gitarre ist von der Spieltechnik her ein Zupfinstrument. In der Renaissance hat ihre Vorform, die „vihuela“, zusammen mit den entsprechenden Komponisten, dann erstmals auch internationale Bedeutung erlangt. Wie im übrigen Europa, wurde am Hofe von Isabella und Ferdinand, den Katholischen Königen, sehr viel im damals internationalen Stil musiziert. Eigenständige Tondichter, die sich spanischen Melodien gewidmet haben, hat das Land erst in der Spätromantik hervorgebracht. Im Rahmen der Besinnung auf das nationale musikalische Erbe haben sich die Komponisten um die traditionellen Melodien gekümmert. Tänze und Lieder aus dem reichen Schatz der Volksmusik wurden wieder ausgegraben. Aufgrund seiner vielschichtigen historischen Vergangenheit, hatte Spanien einen großen Fundus aus dem die Komponisten schöpfen konnten: die Melodien der Mauren haben ebenso wie die jüdischen Romanzen oder der „cante jondo“ (Flamenco) der Zigeuner tiefe Spuren hinterlassen. Die nationale Musik hat die musikalischen Elemente der drei Hochkulturen Spaniens schließlich zu einem Ganzen zusammengefügt. Das jahrhundertelange Zusammenleben der drei Religionsgemeinschaften, den Moslems, den Juden und den Christen hat in Spanien wirklich einmal funktioniert und jede dieser drei Gemeinden hat eine kulturelle Blüte sondergleichen erlebt. Einzige Zeitzeugen dieser glanzvollen Tage sind noch einige wenige architektonische Denkmäler. Neben den pompösen Baustilen nordeuropäischer Epochen wie der Renaissance und dem Barock finden

wir die zierlichen Mudejar-Türmchen, die große Freitagsmoschee von Cordoba und Reste anderer islamischer Gotteshäuser sowie das filigrane Wunder der Alhambra in Granada. Daneben gibt es noch ein paar wenige jüdische Bauten wie die Synagogen aus den 13. und 14. Jahrhundert, z.B. in Toledo. Der Philosoph *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling* stellte im Jahre 1859 fest, dass Architektur erstarrte Musik sei, und beim Betrachten der eben genannten Bauwerke haben sich auch viele spanische Komponisten inspirieren lassen, wie manch ein Werkstitel sehr deutlich verrät.

Beinahe gleichzeitig mit dem Untergang des Maurenreiches am Ende des 15. Jahrhunderts wurde das erste Tasteninstrument mit Hammermechanik entwickelt. Dieses Clavicord, ebenfalls ein Saiteninstrument, beruhte auf einem der Gitarre entgegengesetzten Mechanismus: die Saiten wurden nicht gezupft sondern mit Hämmern angeschlagen. Die Töne des frühen Hammerklaviers klangen mechanischer und gleichförmiger, aber es bestanden dennoch viele Ähnlichkeiten mit der Gitarre. Der eigentliche Begründer des nationalspanischen Musikstiles, *Isaac Albéniz*, hat vorwiegend für den modernen Konzertflügel geschrieben und viele seiner Kompositionen sind später von berühmten Gitarristen, wie z.B. *Francisco Tárrega*, für ihr Instrument transkribiert worden. Nicht anders war es bei *Enrique Granados*, einem ausgezeichneten und sehr erfolgreichen Pianisten. Auch ein Großteil seiner Werke wurde für die klassische, spanische Gitarre umgeschrieben und diese gehören seither zum Standardrepertoire aller großen Gitarristen. Die harmonischen und rhythmischen Eigentümlichkeiten sowie der Klang und die Farbe spanischer Musik wurden bei vielen ursprünglich für das Klavier geschriebenen Kompositionen in der Gitarrenfassung fast deutlicher als im Original. Das Timbre der Gitarre war wohl oft genug auch die Quelle der musikalischen Inspiration des spanischen Musikers. Selbst wenn die Musik auf einem modernen, technisch ausgereiften Klavier gespielt wird, glaubt der Zuhörer oft genug eine Gitarre hinter der poetischen Wehmut und Melancholie der Töne zu hören.

Wenn ich ganz ehrlich bin, glaube ich nicht, dass es eine wirkliche „Nationalmusik“ gibt. Die Musik spricht eigentlich ganz andere Ebenen im menschlichen Gefühlsleben an als ethnische Eigenheiten. Im Gegenteil: die Musik überwindet

gelegentlich Ethnien, wie u. a. *Gustav Mahler* im „Lied von der Erde“ oder *Giacomo Puccini* in „Madam Butterfly“ gezeigt haben indem sie beide Musiken mit fernöstlichen Klängen angereicherten. Mein Standpunkt beinhaltet natürlich auch eine vehemente Absage an die grauenvolle Deutschtümelei der Wagnerianer! Ich möchte nicht vergessen, dass es erst nach der Aufklärung, vielleicht sogar als Reaktion darauf in der Romantik, zur Ausbildung des „Nationalgefühls“ kam. Keiner der großen Klassiker fühlte sich als Österreicher oder Deutscher, ja konnte mit diesen Nationalitätsbegriffen vermutlich gar nichts anfangen.

Richard Wagner

Diese Assoziationen bringen mich nochmals zu Richard Wagner und der Geschichte wie ich zu einem Liebhaber seiner Musik wurde. Es sind Jahrzehnte her als ich in einer meiner trostlosen Dienstnächte auf meinem Arbeitszimmer im Ulmer Krankenhaus aus lauter innerlicher Leere und Hoffnung., dass die Zeit bis zum nächsten Morgen möglichst schnell vergehe, das Radio anmachte. Wie immer hörte ich zunächst überhaupt nicht hin. Es war Musik und das genügte mir als Hintergrundgeräusch um die Tageszeitung zu lesen und mich dabei zu entspannen. Es schien als würde diese Nacht ruhig und ich wollte mich deshalb früh hinlegen. Am nächsten Tag hatte ich mir ein großes Programm im Labor vorgenommen. Unvermittelt hielt ich in meiner profanen Lektüre inne, irgendetwas an dieser Musik, die ich zunächst kaum wahrnahm, war anders. Ganz anders als ich es je vorher wahrgenommen hatte. Es waren Klänge voll Farbe und Sehnsucht, Klänge die mir langsam den Rücken hochkrochen und Gänsehaut hinterließen. Ich ließ die Zeitung fallen, erhöhte die Lautstärke des Radios und ließ mich von den Tönen und Akkorden hinreißen. Kurze Zeit später wurde ich durch die Ansagerin aus meinem Traum gerissen. Als sei es das Selbstverständlichste auf der Welt gab sie mit neutraler Stimme bekannt, dass die Berliner Philharmoniker gerade das Vorspiel zu Tristan und Isolde unter der Leitung von *Herbert von Karajan* gespielt hätten. Dann wurde das nächste Stück angesagt aber ich hörte nicht mehr zu. Wie ein Blitzschlag traf es mich. Ich hatte zum allerersten Mal in meinem Leben Musik von *Richard Wagner* wirklich wahrgenommen und konnte

meinen inneren Aufruhr überhaupt nicht verstehen. Wie oft hatte ich in den Jahren, in denen ich die klassische Musik für mich entdeckte, meine Eltern nach Wagner gefragt. Immer spürte ich tiefe Ablehnung. Allein der Name Wagner schien ihnen Unbehagen zu verursachen und ich erinnere mich der immer wieder geäußerten Bemerkungen, dass Wagner nichts für mich sei und, dass ich dies vielleicht einmal viel später werde verstehen können. Es habe etwas mit den Nazis und deren Gräueltaten zu tun. Als ich dann *Igor Strawinskys* Lebenserinnerungen las und abermals auf eine rigoros ablehnende Haltung Wagner gegenüber stieß, ließ ich von meinen Fragen los und überließ diesen Komponisten der Gleichgültigkeit. Ich habe nicht mehr nachgefragt, der große, hochverehrte Strawinsky hatte eine befriedigende Antwort gegeben, die ich auch als meine Meinung vertreten konnte. So kam es, dass Wagner nie wirklich in mein musikalisches Bewusstsein eintrat. Er und seine Musik waren anrüchig und - gemäß meiner Eltern - auch in höchstem Masse uninteressant. Deswegen brauchte ich mich nicht aktiv um sie zu bemühen. Bis auf den Tag als aus dem Radio die Ouvertüre zu Tristan mein wohlgeordnetes und gesittetes Musikverständnis völlig durcheinanderbrachte. Wie Schuppen fiel es mir von den Augen. Es waren reine Ideologie und Weltanschauung, die meine Eltern von Wagner trennten. Vermutlich hatten sie seine Musik überhaupt nie richtig gehört. Gerade meine Mutter, die emotionalste Frau , der ich in meinem Leben je begegnet bin, ätte von Wagner hingerissen sein können, aber Vorurteile gegenüber einem großen Künstler verhinderte ihn und meinem sehr rationalen Vater den Zugang zu seinem Werk. In meiner Vorstellung konnte es ja gar nicht sein, dass jemand der zwei Generationen vor Hitler und seinem Nazi-Volk gelebt hat, irgendeine Verantwortung für das was danach passierte trug. Und so kam es wie es kommen musste. Aus schierer Opposition gegen meine Eltern, die ganz offensichtlich das musikalische Genie Richard Wagners im Nebel ihrer vorgefassten Meinungen nicht erkennen konnten oder wollten, begann ich mich mit diesem Mann und seiner Musik zu beschäftigen. Es wurde ein immer innigeres Verhältnis. Ich las über die Hintergründe der Musik und über Wagners Verständnis vom Gesamtkunstwerk. Ich kaufte mir Schallplatten von Tristan und Isolde, dem Fliegenden Holländer, dem Ring der Nibelungen und Parsifal. Wo immer sich eine Gelegenheit bot Wagners Opern auf der Bühne zu sehen nahm ich sie wahr. In

München, Wien und schließlich auch in Bayreuth ließ ich mich von der Welt der Allegorien und der romantischen großen Melodien bezaubern. Wagner war eigentlich ganz einfach und vordergründig. Ich brauchte nur seiner Musik zuzuhören und dann hatte ich schon alles verstanden. Große Gefühle wie die Ehre und die Liebe, sowie die Faszination des Außerirdischen in dem die Götter unseres erotischen Verlangens Gestalt annahmen, machten diese Opern so begehrlich. Ich begann Wagners Musik im wahrsten Sinne des Wortes zu lieben, sie war eine Offenbarung meiner eigenen Sinnlichkeit. In dieser Gefühlslage habe ich Wagner lange genießen können. Seine Biographie kümmerte mich nicht und ich wusste auch, dass sie hinter seinem Werk immer bedeutungslos bleiben würde. Diese wunderbar emotionale Begegnung mit einem Künstler erfuhr einen ihrer Höhepunkte als ich vor vielen Jahren nach Bayreuth pilgern und die großartige Inszenierung des Lohengrins von Werner Herzog sehen durfte. Ich hatte völlig verstanden, dass die Liebe keine Vergangenheit braucht und dass Fragen an die Herkunft des Geliebten die Liebe bereits kompromittieren. Das Plätschern der Schelde im Hintergrund des Duetts von Ortrud und Telramund und das Liebesnest von Elsa und dem Titelhelden hinterließen den Eindruck, als könne es keine intensivere Darstellung und Musik zum Thema Liebe geben. Jahrelang habe ich mir dieses romantische Erlebnis als Rechtfertigung der Kunst überhaupt vor Augen gehalten.

Wie schon erläutert, der gefühlsmäßige Zugang zu Wagner und seinen Opern bedurfte eigentlich keiner weiteren Hintergrundinformation. Dennoch passierte es, dass ich in den Weihnachtferien das Buch "Wer nicht mit dem Wolf heult" von Gottfried Wagner, einem Urenkel von Richard Wagner las (Kiepenheuer & Witsch, Köln 1997). Außerordentlich kritisch setzte sich dieser Mann meines Alters mit der Rolle, die die Familie Wagner im Dritten Reich spielte, auseinander. Zwar hatte ich Syberbergs Film über *Winifred Wagner* schon längst gesehen und als "Kuriosität" abgetan, aber was ich in diesem Buch las übertraf alles was ich mir vorstellen konnte. Die Familie Wagner als Vollstrecker der Nazi-Ideologie, als kulturelles Alibi einer Schreckensherrschaft. Hitler betätschelte die Kinder, die später "Neu-Bayreuth" gründen sollten, schenkte ihnen Autos und gab ihnen Privilegien. Als das Schreckensregime vorbei war haben sie sich zu keinem Zeitpunkt von ihrer und ihrer Familie Vergangenheit wirklich distanziert. Wieland und Wolfgang, die

Enkel des Komponisten, Lieblinge des "Führers" und Nachkriegsherren von Bayreuth, haben zusammen mit ihrer völlig uneinsichtigen Mutter, die Bayreuther Festspiele wieder restauriert. Zur Einweihung von "Neu"-Bayreuth spielte man im Festspieltheater wie seinerzeit zu Hitlers Machtergreifung Beethovens neunte Symphonie. Ich konnte dies alles nicht glauben und las andere Bücher. Aber je intensiver ich mich mit dem Thema beschäftigte, desto furchtbarer wurden die Erkenntnisse. Nicht nur die Naziverblendeten Nachfahren luden unsägliche Schuld auf sich, auch der Komponist war alles andere als ein biederer Musiker. Als überzeugter Antisemit war er Wegbereiter des absurden Völkermordes, der den Deutschen Freiheit bringen sollte. Diese Zusammenhänge sind von *Joachim Köhler* in seinem vielleicht etwas sehr tendenziösen Buch "Wagners Hitler" (Karl Blessing Verlag, München 1997) dargestellt. Er beschreibt darin, wie Wagner zum geistigen Vorbild des Diktators wurde. Hitler griff den Antisemitismus Wagners auf und interpretierte – u. a. mit der Hilfe Richard Wagners Schwiegersohns und Philosophen *Houston Stewart Chamberlain* - die Schriften, einschließlich der Opernlibretti des Komponisten, als Auftrag für ihn selbst. Der Kernpunkt war die Vernichtung der Nibelungen, der Juden. Dies alles klingt aberwitzig. Wagner scheint häufiger von einer "großen Lösung" im Zusammenhang mit dem sog. „Judenproblem" gesprochen zu haben. Dass dies für Hitler ein Ansporn war sich eine Lösung zu erdenken, die er dann "Endlösung" nannte, mag wohl sein; ich kann aber nicht glauben, dass Wagner selbst in seinen wildesten Phantasien sich hätte vorstellen können, dass eine Aktion wie die Shoah auf deutschem Boden stattfinden würde. So wie sich kaum jemand auf der Welt dies vorstellen konnte und alle Anzeichen für die böse Tat nicht ernst genommen wurden - weil sie eben jenseits menschlicher Vorstellungskraft lagen. Was mir nicht ganz klar ist, ist die Frage inwieweit Wagner ein Kind seiner Zeit war und letztlich nur (!) den generellen Antisemitismus des 19. Jahrhunderts verkörperte, allerdings in einer ganz besonders aggressiven Weise. Eine Mitschuld an den Nazi-Verbrechen trifft aber in hohem Maße auf die Nachfahren im Haus Wahnfried zu. Es mag sogar sein, dass ohne die aktive Unterstützung der unseligen Wagners Hitler niemals dahin gekommen wäre wo er schließlich war. Sie haben ihn gefördert, materiell und intellektuell. Der abstruse Engländer, dessen Philosophie zu einer geistigen Grundlage des Nationalsozialismus wurde, war schließlich der Mann einer Tochter

Richard Wagners und ein tiefer Bewunderer des jungen Hitler. Vermutlich war es sogar er, der dem ehemaligen Kunstmaler seine Berufung suggerierte. Die ganze Familie Wagner stand hinter ihm und identifizierte sich vollständig mit Chamberlains rassistischen Weltverbesserungstheorien. Dass dazu auch die endgültige Erledigung der Judenfrage gehörte, ist aus dieser abartigen Sicht eigentlich nicht sehr verwunderlich.

Das Problem Wagner stellt sich mir daher doppelt. Auf der einen Seite steht Richard der teilweise schöngeistige Antisemit, dessen Schriften sich gerade im Lichte der jüngsten deutschen Vergangenheit wie eine wahnwitzige Vorwegnahme der Zukunft lesen, der aber nur geschrieben hat. Auf der anderen Seite Bayreuth mit seinem Wagner-Kult, der mehr als nur ein Wegbereiter für eines der größten Verbrechen der europäischen Zivilisation wurde. Dieses letztere kann man eben nicht, wie *Wieland* und *Wolfgang Wagner*, die Nachkriegshausherren in Bayreuth, glaubten, einfach mit modernen Bühneninszenierungen übergehen. "Neu-Bayreuth" hätte mehr sein müssen als ein neues Bühnenkonzept. Endlich habe ich auch zu tiefst verstanden, was meine Eltern mit ihrer Ablehnung Wagners meinten. Was mich einst zur Opposition trieb macht mich heute sogar ein wenig stolz. Vater und Mutter hatten den Spuk des großen Führers erkannt, oder zumindest geahnt und sie lehnten die künstlerischen und rassistischen Ideen des Wiener Postkartenmalers aus tiefem Herzen intuitiv ab.

Musik und Wein – zwei Aphrodisiaka

Einer der größten Wünsche der Menschheit war schon immer, über Mittel zu verfügen, die die Liebe so fördern, dass sie sich wie von selbst erfüllt, unter Überwindung aller Schuldgefühle und ohne alle die Hemmungen.

„Wie sich die Herzen Wogend erheben!
Wie alle Sinne wonnig erbeben!
Sehnender Minne schwellendes Blühen,
schmachtender Liebe seliges Glühen!”

So klingen die etwas schwülstigen Worte zu der ekstatischen und erotischen Musik *Richard Wagners* als Tristan und Isolde vom Liebestrank getrunken haben. Der Traum ist in dieser Legende von den beiden Liebenden aus königlichem Geschlecht wahr geworden: ein Mittel das die Liebe zwischen zwei Menschen erweckt und so stark werden lässt, dass tatsächlich alle Hemmungen und soziale Schranken überwunden werden. In der Wirklichkeit der Naturwissenschaft gibt es dies in dieser einfachen Form natürlich nicht. Unendliche Generationen von Rezeptmischern haben trotzdem immer wieder versucht liebesfördernde Mittel, sogenannte Aphrodisiaka, herzustellen und manchmal scheinen sie sogar gewirkt zu haben. Sie haben gewirkt, weil das wichtigste Geschlechtsorgan des Menschen das Gehirn ist. Die Einbildung und die Phantasie spielen in der Sexualität eine kaum überschätzbare Rolle. Dabei hilft ganz eindeutig auch der Wein. Das wussten schon viele Genrerationen vor uns. „Aphrodisiacon, wird diejenige Artzeney genennet, so Lust zum Beyschlaff macht: Dahero gehören so wohl die Stimulantia und Confortantia, als die Excitantia und Rubfacientia. Unter den Stimulantia werden verstanden: ein kräfftiger Wein...” liest man im „Großen Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste“ von 1734 (nach L. & R. Thuß). „Der Wein ist flüssige Liebe, ein flüssiger Kuss” schrieb der ungarische Schriftsteller Béla Hamvas in seiner etwas skurrilen „Philosophie des Weins”. Eine der hervorragenden pharmakologischen Wirkungen des Weins ist, wie wir wissen, der Abbau psychischer Hemmschwellen. Die enthemmende Wirkung bewirkt indirekt jene Stimulation des Geistes und auf diese Weise kann der Wein zu einem regelrechten Aphrodisiakum werden. Der Physiker und Mathematiker *Georg Christoph Lichtenberg* weist in seinen Ende des 18. Jahrhunderts verfassten „Sudelbüchern“ auf diesen Zusammenhang. In einem schon an anderer Stelle und in anderem Zusammenhang zitierten Text heißt es:: „es sind wenig Dinge in der Welt, die eines Philosophen so würdig sind, als die Flasche, die cum spe divite durch die Gurgel eines Liebhabers oder eines Dichters fließt“ (Sudelbücher I, 77). Aus dem Nachfolgenden wird deutlich, dass mit Liebhaber, derjenige gemeint ist, der seine Leidenschaft an die physische Liebe vergeben hat. Vom engen Zusammenhang von Wein und Eros haben die alten Griechen natürlich auch schon gewusst, wie sich bei einem Besuch im Londoner British Museum leicht nachvollziehen lässt. Dort findet man die s.g. Terrakotta- „Herme” aus Myrina, einem Ort in der Nähe

von Pergamon. Eine Herme ist ein archaisches Kultmal, das einen bärtigen Hermeskopf auf einem vierkantigen Pfeiler trägt. Eine nur mit einer offenen Tunika bekleidete nackte Aphrodite umschlingt in diesem besonderen Fall mit ihrem linken Arm die Säule, in deren Mitte ein erigierter Phallus dargestellt ist und an deren Fuß eine Weintraube, wie eine Opfergabe liegt. Solche Hermen, meist ohne die Begleitung von Aphrodite, waren im alten Griechenland eine Art Wegweiser, Hermes war schließlich der Wegegott und Beschützer der Reisenden und Boten. Vielleicht stand die Herme des British Museums einst am Rande des Weges zu einer antiken Kellerei? Der Phallus war das Symbol der Gotteskraft sowie der Lust des Hermes und auf der dargestellten Statue steht er genau auf der Höhe des Schamhügels der Aphrodite, der großen Göttin der Liebe, der Schönheit und der Verführung. Der überaus erotische Ausdruck dieses schönen antiken Ensembles ist unübersehbar, ebenso wie seine direkte Bezugnahme auf den Wein.

Der Tanz und seine Musik

Der Tanz wurde vielfach als Mimik der Gefühle bezeichnet. Im Flamenco verschmelzen gelegentlich Gesang und Tanz zu einer Art untrennbaren physischen Einheit. Dies kann auch in der Pop-Musik geschehen. In der klassischen Musik gelten mehr Friedrich Nietzsches (1844 - 1900) Worte aus seiner Schrift „Die fröhliche Wissenschaft“:

Glattes Eis
Ein Paradies
Für den, der gut zu tanzen weiß.

Der Nichtkönner oder Dilettant fällt beim Versuch zu tanzen auf dem Eis unweigerlich hin. Wer allerdings die richtigen Hilfsmittel, wie z.B. Schlittschuhe, kennt wird auf dem gleichen Untergrund den Tanz zur Perfektion bringen. Wir wissen, dass Rhythmus einer der Ursprünge der Musik ist. Durch Klatschen mit den Händen oder Stampfen mit den Füssen kann der Mensch jeden beliebigen Rhythmus selbst erzeugen und damit den Takt für ein Musikstück vorgeben. Wenn er das Gleiche mit einer kleinen Rute in der Hand tut, verfügt er über einen Taktstock und erfüllt die Urfunktion eines Orchesterdirigenten. Wenn er aber

seinen stampfenden Füßen freien Lauf lässt und sich dabei an ständig wiederkehrende Bewegungsmuster hält beginnt der Mensch zu tanzen! Ich glaube, dass der Tanz zu den Urbedürfnissen des Menschen gehört: in der rhythmischen Bewegung gibt es nicht nur Abläufe von Muskelkontraktionen und -erschlaffungen sondern es werden auch geistige und emotionale Prozesse aktiviert. In allen Regionen der Welt sind auf dieser Grundlage, teilweise sogar sehr spezifische Tanzformen entstanden und zum Kulturgut des jeweiligen Landes geworden. Für andere Tanzformen gibt es andere Paradiese als Nietzsches Glatteis. Wie das Musizieren ist auch der Tanz zu einer Kunstform avanciert und heute sehen wir auf unseren Bühnen neben all den anderen künstlerischen Darbietungen auch den Tanz als Form des Balletts. Dieses Wort ist sicher verwandt mit dem spanischen „baile“ bzw. dem italienischen „ballo“, was beides Tanz bedeutet. Die Musik ist aus dem Tanz entsprungen, was sich bis in die Gegenwart durch die Satzbezeichnungen von Musikstücken nachzeichnen lässt. Chaconne, Menuett, Passacaglia und Rondo sind weithin bekannte Beispiele dafür. Wie eng Musik mit dem Tanz verstrickt ist zeigt auch der umgekehrte Fall in dem sich die Choreographie der symphonischen Musik bemächtigt. Was dabei herauskommen kann zeigte die grandiose Ballettversion von Maurice Bejart von Ludwig van Beethovens (1770-1827) Symphonie Nr.9, gespielt vom Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta in Tokyo. Umgekehrt war Strawinskys „Sacre de Printemps“, wie unzählige andere Stücke, ursprünglich als Ballettmusik konzipiert und hat als Symphonische Dichtung Eingang in die Konzertsäle dieser Welt gefunden. Musik und Tanz sind vielleicht tatsächlich die beiden Seiten einer einzigen Medaille. Stellen wir uns doch mal vor wie vor zwei Jahrhunderten junge Leute die Gigue, die Sarabande oder das Menuett getanzt und vermutlich ähnlich viel Spaß und Freude empfunden haben, wie die heutige Jugend bei Rock-n-Roll, Beat oder Techno. Vorstellbar ist es auch durchaus, dass diese Tänze eines Tages von der dann modernen „klassischen Musik“ aufgegriffen und verarbeitet werden.

Für das Ballett als Kunstform auf der Bühne konnte ich mich nie richtig begeistern. Ich gebe zu, dass alleine das Wort Ballett klischeehafte Assoziationen induziert und ich ständig an die niedlichen Degas-Mädchen mit den steifen Rüschenröckchen und den stundelang zitternd sterbenden Schwan denken muss. Zwar habe ich verstanden, dass man, um im Ballett tanzen zu können, viel

Begabung für mimische Bewegungen, Musikalität, ein visuelles Gedächtnis und letztlich auch gehöriges Maß an Intelligenz benötigt, aber bei der Betrachtung von Tanzvorstellungen erscheinen mir die Tänzer immer irgendwie unecht und lebensfern, mehr oder weniger „aufgesetzt“. Ich möchte auch nicht ausschließen, dass mir „getanzte Gefühle“ vielleicht zu sehr nahekommen und ich daher eine Abwehrhaltung einnehme, bzw. regelrechte Angst davor verspüre. Vielleicht ist meine Abneigung aber viel vordergründiger und betrifft die Tatsache, dass Ballett in vieler Hinsicht auch Sport ist und damit in einen Bereich des Lebens fällt mit dem ich persönlich überhaupt nichts zu tun haben will. Analoges gilt für die Vorstellung, dass sich Ballett wie eine Zirkusdarbietung präsentiert: Äußerst komplexe und vermutlich mit Mühe erlernte Bewegungen heischen Beifall. Dabei habe ich mir Mühe gegeben: ich habe Pina Bausch und ihre Truppe sowie viele andere bekannte Tänzer auf der Bühne gesehen. Was immer die Gründe meiner Phobie gegenüber dem Ballett sein mögen, sie verhindern meine ernsthafte Beschäftigung mit dieser Materie. „Ballettmusik“ fällt allerdings nicht automatisch in diese Kategorie. In Brüssel habe ich einmal, ich glaube es war auch Béjarts Choreographie, den „Bolero“ von Ravel auf der Bühne gesehen. Diese Musik gehört für mich zu den aufregendsten Kompositionen der neueren Musik und wenn man sie hört durchströmt die Sinnlichkeit den eigenen Körper und dieser beginnt im mitreißenden Rhythmus wie ein Resonanzboden zu schwingen. Auf der Bühne passierte allerdings etwas ganz anderes zu dem ich in diesen Augenblicken keinen Bezug aufbauen konnte. Es war glasklar: ich benötigte keine zusätzliche Interpretation – der Tanz war überflüssig!

Im Gegensatz zu den Tanzmusikeinlagen wurden die Orchestermusikeinlagen in den Opern der Barockzeit „Sinfonien“ genannt, was daraus später entstand war eine musikalische Form, die zum Inbegriff absoluter Musik wurde. Ein Stück dieser frühen Zeit hat mich immer wieder ganz besonders fasziniert: das 1737 komponierte „Le Cahos“, das Chaos, von *Jean-Féry Rebel* (1666 - 1747) aus seinen „Les Élémens“ einer „neuen Symphonie für Tanz“ (simphonie nouvelle pour ballet). Diese hinreißende Musik empfinde ich als eine Art musikalische Interpretation der Schöpfungsgeschichte, sie beginnt tatsächlich mit dem Urknall aus dem sich langsam Leben und Zivilisation entwickeln. Manches erinnert wieder an das Schlüsselwerk der Moderne, Strawinskys „Sacre“ und klingt tatsächlich so

modern, dass ich das Alter dieser äußerst farbigen Musik von bald 300 Jahren kaum glauben kann. Ist dieser Klang typisch für das französische Barockzeitalter und hätte der kunstsinnige "Roi Du Soleil" (1638 – 1715), Ludwig der XIV, nicht sein geübtes Tanzbein bei dieser grandiosen Musik geschwungen wie der Titel es verlangt? Die ganze Suite „Les Élements“ ist von so enormer Farbigkeit, dass die Elemente Wasser, Erde, Luft und Feuer spürbar werden. Mitreißend modern ist das rhythmische und abschließende „Capriccio“ (Caprice)!

Der Gesang, die Poesie und das Lied

Wäre ich aufgefordert eine Rangfolge der Musikinstrumente nach meiner eigenen Vorliebe aufzuschreiben, würde ich die menschliche Stimme an die erste Stelle setzen, gefolgt vom Klavier. „Es schwinden jedes Kummers Falten,
solang des Liedes Zauber walten“ schrieb *Friedrich von Schiller* (1759 – 1805) in „Die Macht des Gesanges“, 1795. Die Zauber des Liedes bestehen aus der Direktheit mit der die Töne vom Sänger selbst, ohne zusätzliches Instrument, geformt werden. Die Stimmlage, Sopran, Alt, Countertenor, Tenor, Bass nebst allen Zwischenstufen wird von der Länge der Stimmbänder des Sängers bzw. der Sängerin bestimmt. Kinder, mit noch kurzen Stimmbändern haben eine entsprechend hohe Stimme. Jede Stimmlage hat ihre ganz besonderen Reize und verkörpert bei manchen Komponisten gelegentlich auch gewisse menschliche Charaktere, wie z. B. die Heldentenöre. Manchmal spürt man als Zuhörer wie kurz der Weg von dem Zentrum der Entstehung der Musik im Gehirn bis zur Ausführung durch die Stimmbänder ist. Mehr als jedes Instrument kann die Stimme im Gesang Emotionen vermitteln und das macht sie so einzigartig. Hier liegt das Geheimnis der großen Opern, in denen die Protagonisten Liebe, Freude, Leid und Tod durch ihren Gesang vermitteln. Für mich erlaubt der Gesang gelegentlich den direkten Blick auf die Seele eines Menschen. Ich habe oft das Gefühl, dass Instrumente lediglich dazu da sind die menschliche Stimme nachzuahmen. Der Klang einer Geige oder eines Violoncellos kommen häufig dem Gesang so nahe, dass wir sie „singen“ hören.

Kurioserweise kam Gesang über viele Umwege wieder zurück zu den großen symphonischen Dichtungen: Beethovens Neunte, Gustav Mahlers Zweite, Dritte,

Fünfte u.a. und Schostakowitschs Dreizehnte sind prominente Beispiele dafür. Es gibt viele Musikfreunde, die das „Gequatsche“ im Zusammenhang mit der „entrückten und vergeistigten“ Musik nicht mögen. Als Verehrer der menschlichen Stimme finde ich es ganz großartig, wie die Komponisten der genannten Werke durch die kunstvolle Einbettung der gesungenen Sprache, ihrer Musik einfühlsam sehr humane Töne zurückgeben. Schnell wird deutlich, dass Sprache und Musik Seelenverwandte sind und sich ergänzen. „Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist“ diese Erkenntnis geht auf *Victor Hugo* (1802 – 1885) zurück und erklärt an welchem Punkt sich Sprache und Musik intensiv berühren. Beim Klavier liegen die Verhältnisse etwas anders: seine Töne und technischen Möglichkeiten sind von Natur aus eher eindimensional, wenn man so will, beinahe langweilig. Aber durch das musikalische Können und den Geist des Interpreten wird der unförmige, schwarze Kasten zum Leben erweckt und kann sich mit seinen Tönen zum Himmel aufschwingen. Wirklich göttlich wird es, etwa bei Schuberts Liedern, wenn Stimme und Klaviatur dem gleichen künstlerischen Ziel dienen und gemeinsam die Leiter zur Vollendung aufsteigen.

Das obige Zitat von *Hugo* bringt mich zu einem Thema welches mich schon seit einiger Zeit umtreibt: Musik und Religion. Die Musik hat eine lange religiöse Tradition und es scheint als fördere sie das Bewusstsein für den Glauben und die Notwendigkeit des Gebetes. Musik spielt in der Liturgie in vielen Religionen eine Rolle und in unserem Kulturkreis haben sich Komponisten durch religiöse Themen zu großartiger Musik inspirieren lassen. Man denke an *Bach* und die vielen anderen Komponisten des Barock, an die Klassiker *Haydn, Mozart* und *Beethoven* und an die Romantiker wie *Schubert, Mendelssohn, Brahms* und *Verdi,* die wunderbare Messen, Requiems, Oratorien und Lieder geschaffen haben. Die Musik hat eine spirituelle Kraft durch die man mit Gott bzw. den Göttern in Verbindung treten kann. Dies gilt für klassische und Pop-Musik gleichermaßen. Das große, ungelöste Rätsel des Wesens der Musik erinnert tatsächlich an das ebenfalls ungelöste Geheimnis der Gottheit. Beides entzieht sich ja weitgehend der Beschreibung durch die Sprache. Der Mensch kommt beiden Mysterien, der Musik und Gott, nur durch persönliche Erfahrung näher. Manche Bibeltexte

können für die einen eine Offenbarung darstellen, während sie für andere ein historischer Prosatext bleiben. Wie den erwähnten musikalischen Instinkt gibt es vielleicht auch einen religiösen Instinkt. An anderer Stelle werde ich noch auf die Bedeutung der Metapher für die Beschreibung und das Verständnis der Musik zu sprechen kommen. Auch die Religion benötigt Metaphern um ihr Wesen anschaulich zu machen. Darf man so weit gehen und behaupten Musik sei gleichzusetzen mit Religion? Obwohl sehr viele Ähnlichkeiten zwischen der Macht der Musik und der Macht der Religion über die Menschen bestehen, schreibt die Musik keinen ethischen Verhaltenskodex vor und kann deshalb auch niemanden zur Rechenschaft ziehen. Das Versprechen dem jeweiligen Verehrer das Paradies zu öffnen geben Religion und Musik gleichermaßen ab, wobei die Musik dieses hier auf Erden einlöst, während man das göttliche Paradies erst nach dem Tode genießen darf. Man kann selbstverständlich die Musik auch als Vorstufe oder Eintrittskarte zum göttlichen Paradies sehen!

Ich glaube, dass ich einem Musikinstrument Referenz schuldig bin, welches mich in der Kindheit gequält und im späteren Alter gelegentlich begeistert hat: die Orgel. Wenn ich von meinen Eltern an hohen kirchlichen Feiertagen in den Gottesdienst, im wahrsten Sinne des Wortes, geschleift wurde und neben ihnen saß, während sie irgendwelchen Bekannten in der Gemeinde vornehm zuwinkten, begann plötzlich ein fürchterliches, schrilles Getöse, die Orgel hob an, die Gemeinde sprang von ihren Sitzen auf und begann zu singen. Es schien als würden sie und die Orgel an diesem Tag nicht mehr aufhören zu tönen. Dann folgten irgendwann Worte, die immer wieder von Orgelmusik unterbrochen wurden. Im Laufe meiner abwechslungsreichen Kindheit wurde die Orgel daher zum Inbegriff der Langeweile und ich hasste sie deshalb. Alles änderte sich an einem Abend in der Kathedrale von Granada, diesem großartigen Kirchenbau der beiden Architekten *Enrique de Egas* und später *Diego de Silo*é im Stil der Renaissance. Auf beiden Seiten des Hochaltars befindet sich je eine Orgel, die in den Jahren 1744 bis 1749 von *Leonardo Fernandez Dávila* gebaut wurden. Sie sind nicht nur von großer, barocker Schönheit sondern klingen in diesem riesigen Raum auch überwältigend. Hier wurde an dem besagten Abend von zwei Organisten der Kathedrale ein Konzert mit spanischer und deutscher Barockmusik gegeben.

Erstmals erfuhr ich, dass die Orgel eine unbeschreibliche Vielfalt von Klangfarben hervorbringen kann und die Töne, die eine Mischung aus geistlicher und weltlicher Musik waren, begeisterten mich. Dies war zwar ein erster Schritt, aber ein Orgel-Freak bi**n** ich bislang nicht geworden, allerdings habe ich große Hochachtung vor diesem Instrument und verspüre große Freude beim Zuhören seiner Msik, dabei muss es nicht immer die geballte Kraft der „Toccata und Fuge d-moll“ oder die anrührende Poesie der „Passacaglia und Fuge in c-moll“, beide von Johann Sebastian Bach, sein! Die Sprache der Orgel ist auch die Sprache des Landes der jeweiligen Herkunft des Instruments. Eine Pariser Orgel klingt anders als eine Orgel aus Sachsen. Ein norddeutscher Orgelbauer des Barock, *Arp Schnitger* (1648 -1719) erlangte unter Kennern so viel Ruhm wie sein Geigen- und Gitarrenbauender Zeitgenosse aus Italien, *Antonio Stradivari* (1644 - 1737). Ungeachtet der langen Kulturgeschichte dieses großartigen Instruments bleibt in meinen Ohren der Orgel etwas Feierlich-Festliches anhaften, was auch heute noch zwiespältige Erinnerungen an die Kindheit hinterlässt.

Dass die Poesie der Worte aus sich selbst heraus bereits ein musikalisches Erlebnis darstellen kann, bezeugt ein Dreizeiler, von dessen immensem Wohlklang ich schon in meinen Jugendjahren begeistert war. Er stammt von *Salvatore Quasimodo* (1901 – 1968) und ich möchte ihn, wegen seiner schönen Melodie, im Original niederschreiben:

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera

(Jeder steht allein auf dem Herzen der Erde,
durchdrungen von einem Sonnenstrahl:
und plötzlich ist es Abend.)

Diese poetischen Schwingungen um das nahende Ende, erinnern mich an die Sonne des Südens. Die Sprache ist tatsächlich zu Musik geworden und stimmt mit ein in die große Symphonie eines wunderbaren Sommers. Hier kann man mit Recht und Fug von einer Sprachmelodie sprechen. In den warmen Tagen des

Jahres, wenn die Sonne ihren Höchststand am Himmel erreicht, kommt man sich und seinem Körper am nächsten. Der Takt des Lebens, nach dessen Rhythmus die Zeit abläuft, wird von den Geräuschen der Natur vorgegeben und ist nur in der Stille wirklich zu hören. Ich lebe dann wieder in der Egozeit, zu der ich in der hektischen Stadt so selten Bezug habe. Es ist wie das Warten auf einen bevorstehenden Sonnenuntergang. Diese Minuten können ein ganzes Leben sein; unzählige Dinge passieren rund um uns und die Wahrnehmung davon mischt sich mit unserer eigenen Ungeduld das Unabwendbare endlich vollendet zu sehen. Die Zeit in diesen Minuten ist spannungsreich und voll Erwartung; sie scheint im wahrsten Sinne des Wortes stillzustehen. Doch plötzlich, unvorhersehbar, läuft sie in größter Verschwendung ab. Nichts scheint mehr fassbar zu sein, die Schatten sind am verkehrten Platz. Ein Aufleuchten. Und dann ist „subito sera“, Stille. Stille zum Schlaf, die Energie ist erschöpft, die große Pause beginnt. Mich fasziniert an Quasimodos Worten insbesondere die schrille Behauptung „ed è subito sera“. Das ist etwas erstaunlich Unreales, was es in der Natur natürlich so nicht gibt. Plötzlich passiert es nie, immer geht in unseren Breitengraden dem Abend die Dämmerung, die „blaue Stunde“, voraus und der Abend kommt langsam, nicht unvorbereitet. Es sei denn meine geographische Lage auf dem Herzen der Erde beschreibt die Egozeit aus der ich zurückkomme, wenn es schon dämmert. Die drei Zeilen des Dichters sind auf ihre Weise hochdramatisch und aufrüttelnd.

Hugo Ball (1886 -1927), der Mitbegründer des Dadaismus hat ein Gedicht mit dem Titel „Karawane“ verfasst, in dem sich Lautmalerei mit erquickendem Nonsense vermischen und dessen musikalisch gelesene Interpretation beliebig viele Facetten hat. Man muss sich diesen Schriftsatz laut vorlesen um seine humorvolle Melodie voll und ganz zu erkennen, mehr Ansprüche sollte man aber wohl nicht stellen!

jolifanto bambla o falli bambla
großiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala

anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba – umf

Zugegeben, mir macht diese Art der Dichtung, gerade wegen ihrer Sinnferne, auch sehr viel Spaß und verdient es bei meinem musikalischen Spaziergang erwähnt zu werden! Dazu lässt sich, ganz nebenbei bemerkt, sehr genussreich Champagner oder ein vinho verde trinken.

Der motivierte Konzertgänger

Meine individuelle Interpretation der absoluten Musik habe ich in gewisser Weise bereits dargelegt, als ich zu Beginn dieser Zeilen über die Schönheit und das „l ´art pour l ´art“ nachgedacht habe. Jetzt möchte ich versuchen eine, damit in Zusammenhang stehende Frage zu beantworten: Was motiviert eigentlich den Nicht-Musikprofi ins Konzert zu gehen? Die Frage kann auch anders lauten, nämlich, welche Wirkung klassische Musik im Konzert auf die Zuhörer hat? Dazu ist im Jahr 2015 eine Studie von *Daisy Fancourt* und *Aaron Williamon* aus London publiziert worden. Auch vorher gab es bereits Untersuchungen zur biologischen Antwort auf das Machen und Hören von Musik, wobei sich besonderes Interesse fast immer auf die Hormone, Neurotransmitter und Immun-Zellen konzentrierte. *Fancourt* und *Williamon* haben in ähnlicher Weise die Cortisol- und Cortison-Spiegel, zwei wichtiger Stress-Hormone, jeweils vor und nach 60 Minuten Musikhören gemessen. Die zweite Messung ergab in dieser Studie konstant

niedrigere Werte. Die beiden Autoren schlossen daraus, dass ein Konzert die Stress-Hormone senken kann. Dieser Befund bestätigt mein eigenes und das Empfinden unzähliger Konzertbesucher. Die Musik als Mittel der Entspannung ist ein legitimes Anliegen der Zuhörer. Ein Konzert kann im günstigsten Fall zu einer Art der kollektiven Meditation führen und damit, auch durch das Gemeinschaftsgefühl, das eigene Bewusstsein kurzfristig verändern. Dies sind u. a. die glücklichsten Momente, die einem im Konzertsaal widerfahren können. Andere Glücksmomente sind natürlich das komplette Eintauchen in das Medium der Musik und die entstandene Nähe zum Komponisten. Leider haben wir keine etablierte Art der Liebesbezeugung für den Schöpfer der Musik, wir können nur den Interpreten durch die Pause der Betroffenheit nach dem letzten Ton des Musikstückes und anschließendem Beifall, Begeisterung zollen und hoffen, dass die Musiker wissen, dass ein Anteil des Getöses immer auch dem Schöpfer der verklungenen Töne gilt.

Nicht nur der Mensch sondern offenbar auch andere biologische Systeme sprechen auf Musik an. Ich habe ja weiter oben von meinem Besuch einer kalifornischen Kellerei berichtet wo über Lautsprecher Beethoven und Bach im Weinkeller ertönt, in denen die Barriques mit dem jungen Rotwein liegen. Der Wein wird rund um die Uhr beschallt erklärte mir vertrauensvoll der zuständige Önologe. Der Wein wird harmonischer und ausgeglichener durch die Musik während des Reifungsprozesses. Zurück zum Konzertgänger: die Musik ist, wie alle Manifestationen des kulturellen Lebens, dem Zeitgeist unterworfen, d.h. sie gehört bei manchen Menschen zum „life-style“. Das betrifft nicht nur die Interpretation von Komponisten aus der Vergangenheit, sondern in hohem Maße auch die Selbstdarstellung der heutigen Künstler und deren Publikums. Was steht hinter dem Phänomen, dass ein Konzert von den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von *Simon Rattle* in Frankfurts Alter Oper schon Wochen vorher bis zum letzten Sitz ausverkauft ist, man aber für ein Konzert des Hessischen Rundfunk Symphonieorchesters unter dem großartigen kolumbianischen Dirigenten *Andrés Orozco-Estrada* fast immer noch im letzten Moment Karten bekommt? Natürlich ist es nichts anderes als das Prestige des Namens von Orchester und Dirigent. Viele Leute gehen offenbar nicht nur wegen der Musik ins

Konzert, sondern auch aus einer sozialen Motivation. Das wird noch deutlicher, wenn man sich die aufgetakelte Garderobe mancher Besucher in der Pause ansieht. Zeigt dies nicht auch wie alltagsfern Musik bei vielen Menschen bereits ist? Jemandem, dem tägliche Musik nicht fremd ist, wird sich kaum für seine Aufmachung bei einem Konzert engagieren. Aber man kann die Kleiderfrage selbstverständlich auch positiv sehen: Sich festlich kleiden bedeutet Anerkennung der großen Bedeutung der Musik im eigenen Leben, man möchte mit einem ansprechenden Äußeren selbst ein ästhetisches Element neben die Musik setzen. Musik hören ist eben heutzutage etwas ganz Besonderes wofür man sich einen festlichen Rahmen schaffen möchte! Übrigens, auch Besucher von Rock- und Pop-Konzerten unterwerfen sich gerne einer Kleiderordnung, wie jeder Besucher an den Jeans-Uniformen und dem manchmal grandiosen Schmuck der Konzertgänger feststellen kann. Auch in einer Flamenco-Nacht holen die Andalusier und Andalusierinnen ihre phantasievollen folkloristischen Kleider und die Mantilla sowie Anzüge aus dem Schrank um sich für das Konzert entsprechend zu schmücken.

Trotzdem: Äußerlichkeit wird auch von vielen Musikern selbst ganz bewusst zelebriert. Ich denke da zunächst natürlich an jene „Star"-Dirigenten, die durch die Welt jetten um in möglichst kurzangesetzten Zeitabständen international bejubelt zu werden. Da man keine Zeit mehr hat mit einem fremden Orchester zu proben nimmt man „sein" ganzes Orchester gleich komplett mit auf Tournee. So kommt es, dass wir in deutschen Konzertsälen u.v.a. das Orchester des Mariinski-Theaters, das Cleveland Symphony Orchestra, das Orchestra Del Teatro Alla Scala oder die Wiener Philharmoniker hören können (oder müssen). Was für eine Motivation haben Musikfreunde dann noch an diese Orte zu reisen und sich um Eintrittskarten für die dortigen Konzertsäle zu bemühen? Der „Sound" von St. Petersburg, Mailand oder Wien kommt ja nachhause in die eigene Stadt! Diese Situation erinnert mich ein wenig an die Situation auf dem Lebensmittelmarkt. Wir besorgen uns im heimischen Supermarkt unsere Kalorien von überall auf der Welt aber die Lust am Genuss aus regionalen Quellen bleibt auf der Strecke. Manch ein Konzert-Snob redet unter Gleichgesinnten dann von den einfach großartigen „Petersburgern" oder „Wienern" unter den jeweiligen Dirigenten als seien sie eine

Gruppe intimster Freunde. Dieser Kult ist das höchste Maß an Oberflächlichkeit und Wichtigtuerei und mit Sicherheit eine Konsequenz aus der Globalisierung des Musikbetriebes.

Der Starkult unter den Dirigenten hat noch eine andere Seite und diese wird beispielhaft von *Waleri Gergijew* , dem einstigen Chef der Münchner Philharmoniker, dargestellt. Dieser Russe, dessen internationales Immobilien-Vermögen mittlerweile nicht mehr zu überschauen ist, lebt und profitiert vom Wohlwollen des Diktators W. Putin. Er hat sich zum künstlerischen Markenzeichen der imperialistischen Politik seines Gönners emporgearbeitet und nach der gewaltsamen Besetzung der Ukraine durch Moskau sind seine Verträge im Westen allesamt gekündigt worden. Die Biographie *Gergijews* zeigt, wie weit die Verstrickung von künstlerischem Können mit politischer Korruption gehen kann. Die offene Unterstützung von Gewalt und Terror, egal durch wen, darf von der Gemeinschaft nicht geduldet werden!

Grundsätzliches zu Dirigenten

Erinnern wir uns daran, dass das Berufsbild des Dirigenten erst relativ neueren Datums ist. In der gesamten vorromantischen Zeit wurden Konzerte und Opern entweder vom Konzertmeister an der Violine oder durch den Continuo-Spieler am Cembalo bzw. Hammerflügel geleitet und nicht von einem Dirigenten-Podium aus. Zunächst waren es die Musiktheater, bei denen sich eine musikalische Leitung langsam etablierte. Erst in der Periode der Romantik wurde der Orchesterdirigent geboren. Über seine Notwenigkeit wurde in jenen Tagen heftig diskutiert und in einem Aufsatz eines unbekannten Autors in der „Neue Zeitschrift für Musik“ (Bd. 4, 1836), mit dem Titel »Vom Dirigiren und insbesondere von der Manie des Dirigirens«, wurde die Tätigkeit eines Orchesterleiters als „nothwendiges Übel“ angesehen: er muss den Einsatz geben und Tempoänderungen signalisieren, ansonsten darf es „kein affectirtes, carrikirtes Dirigiren werden, das bei Forte stark, bei Piano minder stark auffschlägt oder bei vorkommenden Fehlern dem Fehlenden ein Gesicht schneidet. Dies alles gehört höchstens in die Probe, aber

nicht vor das Publicum.« Das Publikum könnte sich durch die Anwesenheit des Dirigenten gestört fühlen! Unter diesen emotionalen Rahmenbedingungen haben Musiker wie *Carl Maria von Weber*, *Louis Spohr* und *Felix Mendelssohn Bartholdy* als erste Dirigenten heutigen Stils gearbeitet. Aber bereits 1872 klang das schon eher wie in gegenwärtigen Tagen. Anlässlich der Grundsteinlegung für das Bayreuther Festspielhaus hatte sich *Judith Gautier* – Tochter des Romanciers Théophile Gautier und bewunderte Pariser Freundin Richard Wagners, – dorthin begeben und wurde Zeugin seines Dirigats von Beethovens 9ter Symphonie. In ihrer kleinen Schrift über Richard Wagner zitiert sie *Richard Pohl* (1826 – 1896), einen in seiner Zeit gefeierten Musikschriftsteller, wie er diese musikalischen Momente mit dem Schöpfer des Ringes der Nibelungen beschreibt: „Richard Wagner, der stets ohne Noten dirigirt, da er die Partitur auswendig weiß, übt einen wunderbaren und magnetisierenden Zauber auf sein Orchester aus; er zwingt es, seinen Willen zu erfüllen, macht aus ihm, was ihm gefällt, stets in der festen Überzeugung Gehorsam zu finden; jeden Musiker feuert er an, reißt ihn hin und bleibt stets in sympathischer Fühlung mit der gesamten Kapelle. Alle errathen sozusagen seine Gedanken. Wie mit einem riesigen Instrument spielt er mit dem Orchester mit einer Sicherheit, die ihn nie verlässt, mit einer Oberherrschaft, vor der Alle sich mit Freude neigen. Ohne ihn gesehen zu haben, kann man sich keine Vorstellung hiervon machen. Dieser Zauber ist ebenso einzig, wie die unvergleichlich künstlerische Natur Wagners.“ Dass diese Art zu dirigieren ihre Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlt ist sehr gut zu verstehen. Mit Wagner wurde im 19.Jahrhundert offensichtlich der moderne, physisch ausdrucksstarke Dirigententyp geboren.

Die Globalisierung und der Wein

Als Prozess der „Delokalisation“ („Entregionalisierung“) kann man jenes Phänomen bezeichnen, was die wirtschaftlichen und kulturellen Bindungen des Weins an einen bestimmten Wohnort, bzw. an eine umschriebene Region aufgehoben hat, d.h. der Wein wird auch an anderen Orten als seiner geographischen Heimat konsumiert. In gewissem Rahmen gab es dieses Phänomen schon seit den Zeiten der Römer, Wein wurde bekanntlich in

Amphoren aus Kolonien wie Spanien ins Mutterland verschifft. Nicht weinbauende Nationen wie die Engländer und die Holländer stillten ihre Bedürfnisse schon frühzeitig durch den Import aus den Nachbarländern. Voraussetzung für diese Entwicklung war allerdings, dass der Wein einigermaßen haltbar und damit reisefähig gemacht werden konnte. Um dies zu erreichen, experimentierten pfiffige Winzer schon seit Jahrtausenden und die von ihnen entwickelten Methoden würden ein eigenes Buch füllen. So richtig glücken wollte es allerdings erst, als *Louis Pasteur* die Bedeutung der Mikroorganismen für die Gärung und für die Haltbarkeit des Weins entdeckt und entsprechende hygienische Maßnahmen zu deren Kontrolle erforscht und umgesetzt hatte.

Gemessen an den Zeitläufen der Geschichte des Weins gibt es den Weingenuss, wie ihn heute die Weinfreunde rund um den Globus zelebrieren, erst seit relativ kurzer Zeit. Die wichtigste Voraussetzung dafür war nämlich die Möglichkeit einer Flaschenabfüllung und ihr effektiver Verschluss. Kork als Verschluss von Gebinden, die Wein enthalten, ist eine uralte Angelegenheit. Schon in der Antike wurden die Amphoren nach der Gärung zum Transport mit Kork und Teer verschlossen. Im Mittelalter ist diese Kunst dann wieder in Vergessenheit geraten. Die meisten Illustrationen zeigen, dass die Spundlöcher der Fässer – damals die einzigen Aufbewahrungsbehälter für Wein – mit Holzbolzen und ggf. einem dazwischenliegenden Tuch, verschlossen wurden. Ein Grund für das Verschwinden des Korkens war seine geringe Verfügbarkeit. Die einzigen, nennenswerten Korkeichenwälder lagen nämlich auf der iberischen Halbinsel und dort herrschten die Mauren, denen man nur wenige Waren im Tausch für Kork anbieten konnte. Im 17. Jahrhundert begann langsam der Siegeszug der Glasflasche und mit ihr auch der des Korken. Zunächst wurde der Korken nur teilweise in die Flasche gedrückt, so dass ein natürlicher Griff zum Öffnen vorhanden blieb, so etwa wie heute noch beim Sekt oder Champagner. Erst am Beginn des 18. Jahrhunderts, als der Korkenzieher erfunden war, wurden die Korken komplett in den Flaschenhals versenkt. Damit war ein Verschluss geboren, der erstmals eine längere „Flaschenreife“ des Weins zuließ und der die Verschiffung des immer gleichen Weins einer bestimmten Lage und eines bestimmten Jahrganges über die ganze Welt ermöglichte – eine unabdingbare Voraussetzung für die spätere Globalisierung. Die Entwicklung des Korken als Flaschenverschluss ist ein

treffendes Beispiel dafür, wie eine neue Technologie zu einem ganz neuen, bis dato unbekannten Genusserlebnis und, bis zu einem gewissen Grade, auch zu einer Veränderung der Weintrinker-Soziologie, führen konnte.

Wen wundert es, dass bei diesem gewaltigen historischen Hintergrund von vielen Weinfreunden heute jede Art von Alternative zum Korken als Weinflaschenverschluss abgelehnt wird? Die Diskussion ist in vollem Gange, und wird teilweise sehr emotional geführt, ob man den klassischen Korken, wegen seiner limitierten Verfügbarkeit und seiner häufig inadäquaten Qualität (Korkschmecker!) nicht durch Schraubverschlüsse, Kronkorken oder Glasstopfen ersetzten sollte. Der Korken sei, trotz seiner Mängel, ein Stück Weinkultur, auf das man nicht verzichten könne, ohne den vollen Genuss des Weines einzubüßen, argumentieren die Traditionalisten. Und wie wird sich ein Wein in der alternativ verschlossenen Flasche entwickeln? Bedenken gibt es zu Hauf, ob sie sich aber bewahrheiten wird die Zukunft zeigen.

Die Erweiterung der interkulturellen Beziehungen und die Kenntnisse von anderen Ländern durch internationale Arbeitsverhältnisse oder durch den Tourismus haben heute eine bis dato nie gekannte gesellschaftliche Mobilität geschaffen. Hinzu kommt eine, ebenfalls über kulturelle Grenzen hinweg wirkende Werbeindustrie, die gelernt hat ihre Zielgruppen auf sehr subtile Weise anzusprechen. Für die Weinkultur bedeutete dies weltweit eine zunehmend große Aufgeschlossenheit gegenüber Neuem und gleichzeitig – so merkwürdig dies zunächst klingen mag – eine immense Vereinheitlichung des Geschmacks der Weintrinker. Die Exporteure versuchten nämlich schon immer mit den ausgeführten Weinen auch den Geschmack der Käufer in der Fremde irgendwie zu treffen. Symptomatisch dafür waren z. B. die Verhältnisse in Chile. Moderner chilenischer Wein ist mittlerweile in der ganzen Welt zu erwerben und beliebt, weil er einen verkaufsträchtigen, internationalen Stil trifft aber in seiner Heimat wurden noch vielfach ganz traditionelle, leicht oxydierte Weine bevorzugt, die sonst niemand mochte. Hier hatte sich eine Exportindustrie völlig von der althergebrachten, heimischen Industrie losgelöst und zeigte die damit verbundenen Probleme sehr deutlich, nämlich den Zwang zur Uniformität eines internationalen Produktes – vergleichbar mit dem Repertoire der großen

Orchester und Dirigenten. Der Autor *Stuart Pigott* nennt dies in seinem kritischen Buch „Schöne neue Weinwelt“ die „Infantilisierung unseres Geschmacks“, weil die internationalen Weingenießer heutzutage, wie Kinder, auf die einfachen, süßen, unkomplizierten und spannungslosen Gerüche und Geschmäcker abfahren. Großproduzenten in fast allen Weinbauländern sind inzwischen völlig von den globalen Märkten abhängig und müssen sie eben deswegen mit allgemein verständlichen, d.h. von der jeweiligen spezifischen Weinkultur unabhängigen, Produkten bedienen. Der wirtschaftliche Faktor, und nicht mehr die geographische Gegebenheit, ist vielfach zum Maß der Persönlichkeit und des Charakters eines Weins geworden. Gelegentlich wird die Debatte um den Charakter der Weine reduziert auf die schlagwortartigen Antipoden „Neue“ gegen „Alte“ Welt. Der Begriff der „Neuen Welt“ steht dabei für die Technologisierung der Vinifikation. „High Tec“-Weine sind entpersonalisiert, der alte Winzer mit dem braungebrannten Gesicht und der Baskenmütze, der noch in gewisser Weise den Landwirt verkörpert, ist zum „Winemaker“, zum Weinmacher mit akademischer Ausbildung geworden, der komplizierte Maschinen und elektronische Schaltkreise bedienen muss. Während sich der Winzer mit dem Duft von Most und Kellerschimmel umgibt, gibt es im High Tec-Sektor, der Welt der „Weinmacher“, keine Gerüche mehr. Gelegentlich findet man, dass sich auch die Architektur der Kellereien den jeweiligen Weinstilen angepasst hat. Ästhetisch beeindruckende Gebäude verraten den modernen Geist. Das „Was-ist-besser-für-den-Wein“ steht wie ein imaginäres, riesiges Fragezeichen neben diesen Bildern. Einiges wirkt tatsächlich befremdend. Was hat ein futuristisches, titanverkleidetes Gebäude des Stararchitekten Frank Ghery in der lieblichen Landschaft der Rioja zu suchen? Das mag sich mancher Besucher der Kellerei des Marqués de Riscal in Elciego fragen.

In Gesprächen mit australischen oder kalifornischen Winzern bekam ich öfter das Gefühl als tobe um den Wein ein regelrechter „Kulturkampf“. Auf der einen Seite stehen die Verfechter des reproduzierbaren Qualitätsproduktes, dem alle verfügbaren wissenschaftlichen Erkenntnisse und Methoden zu dienen haben. Die Kontrahenten sind die Verfechter des landwirtschaftlich gefertigten Weines, der seine Individualität aus den klimatischen Jahrgangsschwankungen und aus der Winzertradition bezieht. Es ist schlichtweg unmöglich eine Lösung dieses „Konfliktes“ zu finden, den man als Konflikt zwischen industrieller und

landwirtschaftlicher Weinkultur definieren könnte, und in dem beide Parteien sicher vernünftige Argumente haben. Wie immer in solchen Fällen führt ein Mittelweg vermutlich zum gemeinsamen Ziel, nämlich charaktervolle Weine zu produzieren. Mir persönlich gefällt die englische Beschreibung des Winzers als „wine-farmer“ sehr gut. Ich habe sie vielfach in Südafrika gehört, einem Land mit langer Weinbautradition und heute aber vom Weinstil aus gesehen eher der „Neuen Welt“ zurechenbar.

Reinhard Löwenstein, selbst ein Winzer, schrieb einmal in der „Frankfurter Allgemeinen“: „Der Wein ist angekommen in der modernen Industriegesellschaft. Die Entwicklung, die sich bei anderen Getränken wie Fruchtsaft und Bier schon vor vielen Jahren vollzog, hat den Wein erreicht. Food Design statt Vinifikation. Nur – wo ist das Problem? Wen stört es, wenn Wein billiger wird und besser schmeckt?“ frägt er. Offenbar nur wenige. Der zweite Demokratisierungsprozess in der Weingeschichte, der mit dem endgültigen gesellschaftlichen Sieg der Bourgeosie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einherging, bewirkte die völlige Globalisierung des Weins. Diese Entwicklung wird von vielen, auch sehr seriösen, Weintrinkern stürmisch gefeiert. „Noch nie hatten wir ein so vielfältiges Angebot von so guten Weinen wie in unseren Tagen!“ rufen sie euphorisch aus und quälen sich dann in manchen Gourmettempeln durch Weinkarten, deren schieres Gewicht die physische Kraft sie in der Hand zu halten übersteigt. Es ist der Sieg der städtischen Kultur. Die Ernährungsweise und Trinkkultur der Städter hat die der ländlichen Bevölkerung endgültig abgelöst. Es scheint als sei dies die Krönung eines uralten Traums der Menschheit. Was sich einst nur Fürsten leisten konnten, ist mittlerweile zur allgemein verfügbaren, ja zur Kaufhaus-Ware geworden.

Prompt hat auch die Gegenbewegung eingesetzt. Das latente Unbehagen, das der uniforme, städtische Lebensraum bei den Menschen auslöst, hat vielerorts zu einer „Sehnsucht nach dem Lande“ und nach der „verlorenen“ bäuerlichen Welt geführt. Nur eines darf man dabei nicht vergessen, nämlich, dass diese Sehnsucht ausschließlich auf der Basis städtischer Wertmaßstäbe aufbaut. Niemand möchte wirklich zurück in vorindustrielle Verhältnisse, denn nur eine sehr reiche Gesellschaft kann es sich erlauben von der Armut und Einfachheit zu schwärmen. Diese Romantik hat sich nicht nur über die Nahrungsmittelindustrie ausgebreitet

und damit den Öko- und Bio-Bauern ungeahnten Wohlstand gebracht, sondern sie hat auch einen Teil der Weintrinker erfasst. Hier heißt das Zauberwort „terroir“. Für den oben erwähnten Löwenstein liegt die Zukunft des Weins genau dort. Das „terroir“ ist die oft mystifizierte Summe von Böden, Mikroklima und Rebsorten, die nach landläufiger Meinung den besonderen Charakter eines Weins ausmachen. Der Konsument sollte das „terroir“ am Gaumen spüren und nachvollziehen können. Dies ist, wenn überhaupt, natürlich nur in sehr beschränktem Umfang möglich. Der Genießer muss nicht nur die Gegend und die Jahrgangsschwankungen eines Weins sondern insbesondere auch die Eigenarten des jeweiligen Winzers und seines Kellers gut kennen um ein „terroir“ wirklich erriechen und erschmecken zu können. Das können die erfahrenen Winzer selbst in ihrem eigenen Gebiet vielleicht gerade mit Mühe, aber der global orientierte Weinfreund ist in jedem Falle völlig überfordert.

Nach welchen Kriterien soll er die ihm vielleicht völlig unbekannten „terroirs“ von Stellenbosch oder dem Maipo-Tal erkennen? Häufig simplifiziert daher der bewusste Weintrinker den umfassenden Begriff des „terroir“ zu „Mineralität“, d.h. wenn ein Wein das vermeintlich Mineralische eines Bodens schmecken lässt, zeigt er „terroir“, ein Begriff der dann in dieser verkürzten Form nicht mehr seinem ursprünglichen Inhalt entspricht. In Wirklichkeit, scheint mir, drückt der Begriff „terroir“ etwas Metaphysisches aus. Das Terroir ist der große Traum von der Individualität des Menschen in der Massengesellschaft. Terroir hat natürlich auch etwas mit der „Typizität“ eines Weines zu tun. Was aber ist das nun schon wieder? Selbstverständlich weiß niemand wie Schiefer-, Lehm oder Lössböden bzw. ein verregneter Sommer schmecken. Es scheint aber als hätten Generationen von Weintrinkern das „Typische“ einer Reblage in das kollektive Gedächtnis eingeprägt. Nur so ist zu verstehen, dass „offizielle“ Verkoster in Weingegenden mit garantierter Herkunftsbezeichnung die Typizität eines Weines aus diesem Gebiet bestätigen bzw. ablehnen können. Hier ist nicht der Platz die Diskussion ums Terroir zu Ende zu führen, geben wir uns vielleicht mit der „Typizität“ als hinreichende Definition eines lokalen Charakters zufrieden. Im Gegensatz zur eingangs erwähnten Delokalisation des Weines, die in seiner Globalisierung mündete kann man als Gegenbewegung von einer „Patrimonialisierung“, d.h. von der Wiederbesinnung auf der Väter Erbe beim Weinbau, sprechen. Dabei ist unter

Erbe tatsächlich die Parzelle zu verstehen. Hier ist für den Weinfreund allerdings äußerste Vorsicht geboten, denn längst haben die Marketingexperten großer Getränkekonzerne entdeckt, dass man Kenner ködern kann indem man ihnen eine Geschichte und eine „alteingesessene“ Familie, die sich um das Erbe der Väter und Großväter Sorgen macht, vorgaukelt. Vergilbte Fotos traditioneller Vinifikationen mit Mauleseln und schönen Landschaften vermitteln das Image der guten alten Zeit, in der der Wein noch ganz „natürlich“ war. Der Konsument nimmt unwissend mit einer Authentizität vorlieb, die es in Wirklichkeit in der angepriesenen Form gar nicht gibt. Sein Weinerlebnis bleibt in gewissem Sinne ein „Pseudoerlebnis“. Es gibt keine sichere Methode mit der man derartige Machenschaften erkennen kann. Skepsis ist immer dann angebracht, wenn hinter einem sehr individuell anmutenden Produkt ein riesiges, multinationales Unternehmen steht, oder wenn sonstwie die Plausibilität des Dargestellten infrage gestellt werden muss.

Die „Terroiristen“ à la Löwenstein fordern im Wein nicht das Perfekte, sondern die Ecken und Kanten, das an ihren Gaumen „Authentische“ und „Komplexe“. Dem Kritiker sei erlaubt festzustellen, daß auch die geübteste Zunge gelegentlich einen wirklichen Fehler im Wein dem „terroir“ zurechnet. Das klassische Beispiel sind die ubiquitären Infektionen mit Brettanomyces, einem Pilz, der die unglaublichsten, und nicht immer schlechten, Aromen in den Wein bringt. Darin liegt die ganze Crux des Terroirgedankens. „Terroir“ auf der Zunge ist kaum definierbar. Es ist, wie bereits erwähnt, ein metaphysischer Begriff, und zwar im Sinne des letztlich nicht Erfahrbaren und nicht Erkennbaren. Der aufgeschlossene Weintrinker braucht ihn auch eigentlich garnicht. Manches Gedankengut der „Terroiristen“ liegt in der Nähe des ökologischen Weinbaus und dennoch sind diese beiden Richtungen nicht mit einander zu verwechseln. Gemein ist ihnen jedoch gelegentlich die Emotionalität, mit der sie jeweils gegenüber ihren vermeintlichen Gegnern verteidigt werden. Der wahre Geniesser ist immer ein sehr toleranter Mensch, denn er hat längst gelernt, daß seine Sinneswahrnehmungen äusserst subjektiv sind und diese Subjektivität gesteht er natürlich allen anderen Menschen in gleichem Maße zu.

Die Frage wer denn die „Terroiristen“ innerhalb der Soziologie der Weintrinker eigentlich sind, ist, auf den ersten Blick, nicht einfach zu beantworten. Terroir hat

etwas Elitäres und Überhebliches, so jedenfalls sehen es manche Weinschriftsteller in der Neuen Welt. Ich habe einen Kritiker der „terroir“-Vorstellung fragen gehört: „wer will denn eigentlich diese teuren und unverständlichen Weine, zu denen man sich erst einen akademischen Vortrag anhören muss, bevor man das Genussvolle erkennt“? Andererseits fragen die Verfechter gerade dieser Weine: „wer möchte denn die gemachte Wein-Limonade der Großproduzenten aus Europa und Übersee trinken“?

Weintrinker in der Simulationsgesellschaft

Auch bei den Weinfreunden gibt es ein ganz ähnliches Erschaffen von Kultfiguren. Da dem Durchschnittsweintrinker die großen Weinmacher dieser Welt weder bekannt noch persönlich zugänglich sind, werden die anderen, die „kleineren” Winzer, samt ihrer Weingüter, zu „stars“ gekürt. Sie empfangen und bewirten mehr oder weniger jeden Kunden. Das Bäuerliche im Winzer bzw. das daraus resultierende soziale Gefälle zwischen ihm und dem Liebhaber seines Produktes, garantiert meist eine mühelose, vom Weinfreund häufig in jovialem Gönnerton geführte Kommunikation zwischen den beiden. Der Weinfreund hat keine Scheu mit dem Winzer zu reden und zu „fachsimpeln”. Andererseits zieht er seine Befriedigung aus der sozialen Überhöhung des Winzers zum Künstler, denn er wird dadurch auf eine magische Art und Weise selbst in den schöpferischen Prozess des flüssigen Kunstwerkes einbezogen. Ich kann mir keine andere Situation vorstellen in der die Beziehung zwischen Künstler und Kunstkonsument so einfach und komplikationslos ist. Natürlich sind auch diese Zusammenhänge schon längst ein subtiles Marketinginstrument vieler Kellereien geworden. Manche haben dabei vielleicht noch so etwas wie ein schlechtes Gewissen und versuchen die Relation von Wein und Kunst nicht nur durch entsprechende „Künstler”-Etiketten, sondern durch zusätzliche künstlerische Darbietungen, seien es Ausstellungen oder Musikveranstaltungen in ihren Kellereien, aufzupeppen. Bedeutende Festspiele in

Weinbauregionen haben den gleichen ideellen Intergrund und leben davon, manchmal sogar sehr erfolgreich.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf ein soziologisch interessantes Phänomen hinweisen. *Rolf Breitenstein* (geb. 1932) hat es die „Simulationsgesellschaft" genannt. In einer, vermutlich eher satirisch anmutende Studie hat er die in unserer Industriegesellschaft vorherrschende Lehre des STAO, was „so tun als ob" heißt, definiert. Der Manager lässt seine Sekretärin den Brief mit dem Vermerk „nach Diktat verreist" unterschreiben, um seinem Partner zu zeigen, wie vielbeschäftigt er ist. Dabei sitzt er im Chefsessel und liest den Klatschteil der Tageszeitung. Worüber man im gesellschaftlichen Rahmen noch lächeln kann, das hat sich in der Soziologie der Verbraucher tatsächlich schon längst unter dem Begriff „Surrogat-Konsumenten" etabliert. Was damit gemeint ist, lässt sich an einem Beispiel einfach demonstrieren: Automagazine veranstalten und publizieren umfangreiche Tests von Automodellen, die für den überwiegenden Teil der Leserschaft unerreichbar bleiben. Die detaillierten Beschreibungen des Luxus eines Ferrari, Porsche, Bentley oder Maybach nehmen überproportional viel Raum ein und werden gierig gelesen. Die Informationen, die die Leser über diese Ikonen der Branche erhalten, sind für viele Nachfrager offenbar „selbstgenügsam", d.h. sie reichen zur Befriedigung des Konsumenten, der nun mitreden bzw. so tun kann als ob er eigene Erfahrungen mit dem Objekt der Begierde gemacht hat. Solche „selbstgenügsamen" Informationen werden besonders im Genuss-, aber auch im Musiksektor hoch gehandelt. Musikzeitschriften, life-streaming im Fernsehen oder Radio und Tonträger aller Art sind die Medien, die den snobistischen Musikfreund ins Festspielhaus nach Salzburg oder Edinburgh bringen, ein Ereignis, über das er sich dann äußerst kompetent äußern kann, als sei er persönlich anwesend gewesen.

In Zeitschriften, die, auf den ersten Blick bereits erkennbar, für weniger begüterte Zielgruppen gemacht werden, erscheinen Reportagen und Rezepte von den großen Restaurants im In- und Ausland. Kaum ein Leser dieser Blätter wird sich jemals dorthin begeben und trotzdem ist er irgendwie mit von der Partie und kann mitreden! Reiseführer verfolgen häufig den gleichen Zweck. Es gibt Menschen, die ziehen Befriedigung bereits aus der Lektüre über potentielle Genüsse. Das Wissen

darüber ist zum Genussersatz (Surrogat) geworden. Nicht viel anders ist es beim Wein. Ich kenne Weinfreunde, die die Bewertungen Robert Parkers sämtlicher Bordeaux grand crus aus den letzten beiden Jahrzehnten auswendig kennen und darüber referieren können, als seien es ihre eigenen Verkostungsnotizen. Mancher Weinfreak kennt alle Details von den großen Weingütern und ihren Weinen ohne jemals einen Tropfen davon am Gaumen gehabt zu haben. Ich habe mich auch selbst schon ertappt, über Weine geredet zu haben, die meinen Geschmacksnerven noch nie begegnet sind, über die ich aber so viel gehört hatte, dass sie mir offensichtlich bekannt waren. Solche „Surrogat-Trinker" gibt es in allen sozialen Schichten der Weintrinker, sicher kommen sie aber in den „gehobenen" Gruppen deutlich häufiger vor, denn nur dort finden sich ja ausreichend Adressaten für das Surrogat-Wissen.

Das globalisierte Repertoire im Musikbetrieb

Globalisierung war einmal ein magischer Begriff, er stand für das kulturelle und wirtschaftliche Zusammenwachsen der Länder und Regionen unter Beibehaltung von deren politischer Eigenständigkeit. Internationale Organisationen sollten auf den verschiedensten Ebenen den Rahmen für die Koordination der jeweiligen Interessengruppen bilden, aber auch individuell sollten sich die Menschen über alle Grenzen zusammenschließen und mit einander kommunizieren bzw. ihre kulturellen Güter austauschen. Um das gegenseitige Verständnis zu ermöglichen, musste eine Sprache gefunden werden in der man sich verständigen konnte. Diese war, aufgrund der bestehenden Machtverhältnisse in der Welt nach dem Zweiten Weltkrieg wie selbstverständlich Englisch/Amerikanisch. Das führte dann zu einer beispiellosen, globalen „Amerikanisierung" auf Kosten lokaler Eigenarten und Traditionen. Filme aus Hollywood, Musik aus San Francisco oder New York, die gleichen Jeans und andere Kleidungsstücke wurden der weltweite Trend. Nicht nur auf den Bühnen der pop-music, auch in den Konzertsälen dieser Welt spielte man überall, aus Gründen der Übersichtlichkeit bei den vielen wechselnden Dirigenten, das gleiche Repertoire. Damit haben die Musikmanager weltweit ein Klima der Klassik-Uniformität geschaffen, welches vom Publikum manchmal als langweilig empfunden wird. Natürlich kann man nicht auf Haydn, Mozart,

Beethoven, Schubert, Mahler und Richard Strauss samt all den anderen Klassik-Favoriten verzichten, jedoch ein wenig mehr Wagemut und Risikobereitschaft bei der Programmgestaltung würde aus der offensichtlichen Routine führen und sicherlich große Teile des Publikums begeistern. Aber es regt sich Widerstand gegen die weltweite Anglisierung: In Deutschland beginnen Pop-Musiker, da wo einst auf englisch gesungen wurde, deutsche Texte auf deutsche Themen zu singen, nationale Komponisten, wie Berwald, Nielson, d´Aubert, Alkan, Delius und viele, viele andere kommen wieder mit weitgehend unbekannten Kompositionen auf die Spielpläne und finden begeisterte Anhänger. Etwas Ähnliches vollzieht sich auf den Opernbühnen der Welt. Leider gibt es Indizien für das langsame Absterben der Klassik-Gemeinden in unseren Breitengraden. Halbleere Konzertsäle, die nicht mehr vom Abonnement-Publikum bzw. mit rabattierten Studentenkarten gefüllt werden können, sind ein deutliches Warnsignal. „Kinder, macht Neues! Neues! und abermals Neues! - hängt Ihr Euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!" Dieser Satz Richard Wagners entstammt einem Brief vom 8. September 1852 an Franz Liszt in Weimar. Zwar war er als Kritik an der Neubearbeitung eigener Werke durch *Berlioz* und den heute weitgehend vergessenen Komponisten *Joseph Joachim Raff* (1822 - 1882) gedacht, wurde aber von späteren Generationen auch für politische Zwecke vielfach missbraucht. Möge er tief ins Bewusstsein der gegenwärtig aktiven Intendanten, Chefdirigenten und Orchestermanager dringen!

Wie sehr sich die Welt Vorbilder schaffen muss, zeigt der Star-Kult um Dirigenten und Solisten; diese überzeugen häufig besonders durch ihr darstellerisches Vermögen. Es gibt solche, die – Schauspielern gleich - einen regelrecht choreografierten Tanz vor dem Pult oder dem Piano bzw. der Geige aufführen und nach dem letzten Ton wie von einem Strahl der völligen Erschöpfung oder Erlösung getroffen, in sich zusammensinken und – nach einem langen Intervall der meditativen Stille - auf das Beifallgetöse warten. Alleine die physische Energie, die in eine musikalische Darstellung fließt, kann das Publikum begeistern und hinreißen. Gerade bei solch spektakulären Konzerterlebnissen bleibt es gelegentlich nicht aus, dass die Musik nicht an ihrem Kern ankommt und irgendwie leer bleibt. Das kollektive Vorurteil, dass Frauen nicht zu Dirigenten

taugen, beginnt sich, Gott sei Dank, langsam zu verflüchtigen, seit Dirigentinnen wie Susanna Mälkki, Alindra de la Parra oder Joana Mallwitz, stellvertretend für eine Vielzahl anderer weiblicher Begabungen, die enorme Frauen-Power an den Pulten der großen Orchester demonstriert haben. Das Gleiche gilt für die Instrumentalistinnen. Bleibt noch die Frage, ob es einen weiblichen Dirigierstil bzw. -modus gibt, der ein Musikstück „feminin“ interpretiert. Es ist das Echo einer chauvinistischen Welt wenn bezweifelt wird, dass eine Frau überhaupt nicht in der Lage sei die „Eroica“ kongenial zu dirigieren. Ich bin überzeugt davon, dass es keine männliche oder weibliche Musik gibt. Stärke ist längst kein Attribut der Männer und Sensibilität ist keine ausschließlich weibliche Eigenschaft mehr; das erfordert als Konsequenz, dass ein Musiker, egal welchen Geschlechts, die ganze Palette menschlicher Gefühle nachempfinden können muss.

Intimität beim Hören von Musik

Seit mein damals hochbegabt erscheinender Studienkollege Berthold, der sich neben der Medizin auch aufs Musizieren verstand, einmal ein Bonner Kammerorchester dirigierte und Mozarts schmissiges Divertimento D-dur, KV 136 erklingen ließ, was mich damals buchstäblich von Stuhl gerissen hat, bin ich verzaubert von kleinen Ensembles und lege keinen Wert mehr auf große Namen. In der Freude am Musizieren und der Intimität zwischen Künstler(n) und Hörer liegt eines der großen Geheinisse eines live-Konzerts. Dieses „feeling“ kann keine CD, selbst mit den bekanntesten und gefeiertsten Künstlern auf dem Label, im Wohnzimmer erzeugen! Ich sehe aber, wie der heutige Klassik-Betrieb, wie übrigens das gesamte Kulturleben, immer mehr den Gesetzen des aggressiven Marketings folgt und sich damit von sich selbst entfremdet indem es zum reinen Konsumgut wird. Auch Solisten unterliegen den Gesetzen des Marketings. Ich bin ein begeisterter Freund des Klaviers, für mich der König der Musikinstrumente. Der Klang der großen Konzertflügel kann mich berauschen und Komponisten wie Mozart, Beethoven, Chopin oder Rachmaninow waren Magiker des Instrumentes, obwohl sie die neuen Klänge der modernen Instrumente zum Teil noch gar nicht kannten, hatten sie die Noten dafür schon konzipiert. Ein Schritt weiter zur

musikalischen Vollendung ist schließlich die Kombination von Klavier mit dem Cello. Ich möchte an dieser Stelle ganz kurz auf zwei gut befreundete Ausnahmekünstler eingehen, die diesen tonalen Synergismus der beiden Instrumente exemplarisch vorgeführt haben: in meinen Ohren geriet die Begegnung des Cellisten *Mischa Maisky* mit der Pianistin *Martha Argerich* im Jahr 2016 zu einer kammermusikalischen Sternstunde. Drei Sonaten für Cello und Klavier standen auf dem Programm: *Schuberts* „Arpeggione-Sonate“ (a-Moll D 821), *Beethovens* Sonate in g-Moll op.5 Nr. 2 und *César Francks* A-Dur-Sonate.

Die Geschichte der Stücke von Schubert und Franck ist insofern interessant, als beide ursprünglich für andere Saiteninstrumente geschrieben wurden. Der Arpeggione war ein am Beginn des 19. Jahrhunderts neu erschaffenes Instrumentenhybrid aus Gitarre und Violincello. Man gab ihm auch die klanglich motivierte Bezeichnung „guitarre d´amour“. Durchgesetzt hat sie sich im Musikgeschehen nicht und Schuberts Sonate blieb die einzige bekannte Komposition für dieses Instrument. César Franck hatte seine große A-Dur Sonate ursprünglich für Violine und Klavier geschrieben. Erst ein bekannter Cellist hat sie später, offenbar mit Einwilligung des Komponisten, Note für Note für das Cello transkribiert. Gott sei Dank, kann man da aus heutiger Sicht nur sagen, obwohl sie als Violin-Sonate wesentlich bekannter geblieben ist!

Schuberts Arpeggione-Musik war bezaubernd schön. Die warmen und gefühlvollen Töne der „Liebesgitarre“ zauberte *Mischa Maisky* aus seinem Instrument mit einer einfühlsamen Heiterkeit hervor, die selbst die Pianistin vor Begeisterung fast verstummen ließ. Sie hielt sich im Hintergrund und gewährte dem Cello-Gesang Ihres Freundes den Vortritt. Es hörte sich tatsächlich wie eine große Liebeserklärung an das Instrument an. *Beethoven* war da ein ganz anderes Kaliber! Der erste Satz der g-Moll-Sonate, das Adagio sostenuto ed espressivo, ließ eine mystisch verwobene Melancholie aufkommen, die eingebunden in die enorme Vergeistigung Beethovenscher Musik auf meinem Rücken Gänsehautschauer erzeugte. Die beiden Freunde, *Maisky* und *Argerich*, gaben ihr Letztes an Ausdruck und spielerischem Können und mir war klar, diese paar Minuten des Adagios waren der absolute Höhepunkt des Abends! Dagegen war Francks Sonate ein ganz gewaltiges und stellenweise sehr emotionales Tongemälde. Aus dem Steinway ließ

Martha Argerich die beeindruckende Gewalt einer großen Orgel ertönen. Es war eindeutig, der Komponist musste selbst ein virtuoser Organist gewesen sein. Das eher zarte Cello *Maiskys* geriet da gelegentlich etwas in die zweite Klangebene.

Zurück zu den modernen Klavieren: man vergleiche doch mal die Musik Frederic Chopins auf einem alten Pleyel-Flügel gespielt, mit der gleichen Darbietung auf einem modernen Steinway. Da liegen Klangwelten dazwischen und mir scheint, dass auf den modernen Instrumenten die Dynamik, d. h. die Stärke des Klangs oder Tons, in anderen Worten die Lautstärke, ein ganz eigenständiges, musikalisches Element geworden ist für das es nicht nur Spielanweisungen des Komponisten, sondern auch viele Freiheiten des Interpreten gibt. Bei Streichinstrumenten mag es etwas anders sein. Die Instrumente von *Antonio Giacomo Stradivari* (1648–1737) oder *Tommaso Balestrieri* (1720–1788) und etlichen anderen, die im 18. Jahrhundert mit ihren Händen in die Seele der Geige vordrangen, sind nie verbessert worden.

Wenn ich von der Musik rede, beziehe ich mich immer auf die sog. „klassische Musik“. Dieses Musikgenre berührt mich emotional am nachhaltigsten. Alles was ich hier zur Musik niedergeschrieben habe, gilt - entsprechend adaptiert - für alle anderen Genres ebenfalls. Laut einer Erhebung zum Thema „Beliebte Musikrichtungen in Deutschland“ sind 36, 2 % der Befragten Freunde der Rock- und Popmusik, weitere Lieblingsmelodien stammen aus den Bereichen Oldies und Evergreens (30,4 %) sowie deutsche Schlager (21 %). Klassische Musik, Klavierkonzerte und Sinfonien werden von 11, 5% und Oper, Operette, Gesang von 7,5 % der Befragten genannt. Jazz wird nur von 6,4 % geschätzt. Die offensichtlich recht kleine Gruppe der Klassik-Liebhaber kann gelegentlich recht überheblich sein, wenn sie nämlich voller Verachtung auf die Freunde anderer Musikrichtungen blickt. Da sind z.B. die schrillen und marktschreierischen Töne, die manches Popkonzert begleiten, die mehr oder weniger arrogant von den Kritikern als Ausdruck des politischen Populismus, mit inhaltlich eher seichten Aussagen, gedeutet werden. Außerdem erscheint mir die Ablehnung von Pop- und Rock-Musik durch die Klassik-Freunde, die ja meist etwas höheren Altersgruppen angehören, auch Ausdruck des Generationenkonfliktes zu sein. Die „Klassik-Puristen“ sollten sich daran erinnern, dass in Barock- und Rokkoko-Zeiten die

Musik, die heute in Konzertsälen gefeiert wird, häufig nichts anderes als Unterhaltungs- bzw. Tanzmusik war. *Mozart* war ein Meister dieser Kunst! In seine Tage fiel allerdings auch die Entwicklung des Konzerts zu einem höfischen Ereignis, das immer einen bestimmten festlichen Anlass hatte und dementsprechend eine strenge Kleiderordnung besaß. Später übernahm die bürgerliche Gesellschaft die Hof-Rituale um ihren eigenen Veranstaltungen den fürstlich-royalen Glanz zu verleihen. Reminiszenzen dieser Inhalte erleben wir noch heute in unseren Konzertsälen, wo Teile der Klassikgemeinde von der Annahme ausgeht sie sei tatsächlich eine kulturelle Elite.
(https://de.statista.com/statistik/daten/studie/171224/umfrage/beliebteste-musikrichtungen/)

Die Musikkonserven

Der Konzertgänger wird auch zuhause nicht auf Musik verzichten wollen und daher wird er sich einen oder mehrere Favoriten unter den vielen heute verfügbaren Tonträgern aussuchen. Wir können uns kaum mehr vorstellen, dass das Festhalten von Tönen, ähnlich dem Fliegen, über Jahrhunderte ein Menschheitstraum war. Wie die Brüder Wright als Flugpioniere, war es eine Person, die am Anfang der rasanten Tonträgerentwicklung stand: *Thomas Alva Edison* (1847-1931). Es lässt sich genau datieren wann das erste Mal die Stimme des Erfinders aus einer Membran, die mit einer Nadel verbunden war und über einen paraffin-überzogenen Papierstreifen gezogen wurde, „Hello“ sprach. Am 18. Juli 1877 wurde die „Ton-Konserve“ erfunden. Bis zur HiFi-Anlage von heute war es allerdings noch ein langer Weg. Auf dieser Strecke lag u.a. die Vinyl-Schallplatte, die Jahrzehnte der Goldstandard für alle Musikfreunde war. Sie war, als LP (Langspielplatte) oder als kleine 45er mit dem breiten Loch in der Mitte, das Medium auf dem sich die großen Interpreten des 20. Jahrhunderts an ihr Publikum wandten und wir, die Konsumenten, sammelten die Scheiben mit großem Enthusiasmus. Die Tonqualität wurde von Jahr zu Jahr besser und die Kunst des elektronischen Retuschierens von Fehlern wurde so perfektioniert, dass es brillante Aufnahmen gab, die mit ihrer technischen Perfektion jede Vorstellung

im Konzertsaal in den Schatten stellte. Dies ist tatsächlich auch meine Kritik an moderner Konservenmusik: So schön, strahlend und fehlerfrei konnte Musik eigentlich gar nicht sein und daher kommt es, dass ich mich beim Anhören mancher Aufnahmen wegen ihrer Sterilität ausgesprochen unwohl fühle. In Vinyl-Zeiten gab es wenigstens die lästigen Kratzer auf der Platte, die zwar sehr nervig sein konnten und denen man mit allerhand käuflich zu erwerbenden Pflegemitteln entgegentreten konnte, die aber noch eine gewisse Menschlichkeit in den Hörgenuss brachten.

Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen und sich fragen ob die, nach heutigen Akustik-Standards, schlechte Tonqualität der frühen Jahre möglicherweise zu einem intensiveren Zuhören zwang. Wegen der vielfach mangelhaften Technik war der Zuhörer gezwungen eigene Klangvorstellungen zu entwickeln, die das Rauschen überlagerten und sich dadurch enger mit dem Werk auseinanderzusetzen. Außerdem darf man nicht vergessen nachzufragen woher die technische Entwicklung der Tonträger denn kam: aus dem Nichts! Beim ersten Musikgenuss aus einem mechanischen Grammophon hatte man noch keinerlei Ansprüche, denn es gab keine Erwartungshaltung. Diese entstand erst am Beginn des 21. Jahrhunderts als der „Hifi-Sound“ zum Standard wurde. Ich glaube allerdings daran, dass der subjektive Musikgenuss relativ unabhängig von der Tonqualität und den Nebengeräuschen ist und genau das macht historische Schallplattenaufnahmen so interessant und spannend!

Musik im Konzentrationslager

Tiefste, ja verzweifelte, Menschlichkeit habe ich bei einem Hörerlebnis gefunden von dem ich, trotz aller Traurigkeit, die damit verbunden ist, hier berichten möchte. Nicht nur die Musik an sich, sondern auch die Umstände ihres Entstehens und die Personen, die sie geschrieben und erstmals vorgetragen haben, sind berührend und es fällt mir schwer die beiden Sujets über die ich schreiben will, nämlich Musik und die Konzentrationslager der Nazis, die moralisch und ethisch völlig unvereinbar erscheinen, zusammenzubringen. In der Wirklichkeit war dem

war aber offenkundig nicht unbedingt so, wie uns die neuere Geschichte und die CD „Theresienstadt“ lehrt. Am 27. Januar, begehen wir jedes Jahr den von den Vereinten Nationen ausgerufenen „Internationalen Tag des Gedenkens an die Opfer des Holocaust“, es war der Tag der Befreiung des Lagers Auschwitz 1945. Just an diesem Tag brachte mir der Postbote eine davon völlig unabhängig bestellte Musik-CD mit dem Titel „Terezín/Theresienstadt“ (Deutsche Grammophon GmbH, 2007). Sämtliche darauf enthaltene Kompositionen sind in Nazi-Konzentrationslagern entstanden, wobei das titelgebende Theresienstadt eine Schlüsselrolle als “Durchgangslager” für andere KZs spielte.

Vor meiner Reise ins ehemalige Lager Auschwitz vor etlichen Jahren, hatte ich mich sehr intensiv mit den Gräueltaten der SS und anderer dort Beteiligter beschäftigt. Immer wieder bin ich dabei auf Berichte gestoßen, dass Musik im Bewusstsein der Häftlinge durchaus eine wichtige Rolle innehatte. Zunächst war der Einsatz von Musik durch die Peiniger eine gezielte Maßnahme der Harmonisierung des Lagerlebens. Aber sie war auch ein Mittel zur Demütigung und Erniedrigung der Gefangenen, insbesondere dann, wenn sie spielen mussten um die Schreie der Gequälten zu übertönen oder wenn man sie zwang Lieder zu singen, deren Inhalte einen krassen Gegensatz zur erlebten Wirklichkeit bildeten. Musik des „Lagerorchesters“ begleitete manchmal auch den Gang in die Gaskammern. Ebenso zynisch war es, wenn sich musikliebende KZ-Bonzen zur Unterhaltung klassische oder Operetten-Musik von den Häftlingen vorspielen ließen.

Dem gegenüber steht die Musik, die von den Gefangenen selbst kam als eine Art Widerstand gegen die ständig eingeforderte Selbstaufgabe. In diesen Kompositionen, die häufig mangels verfügbarer Instrumente vornehmlich als Lieder gedichtet und in Töne gesetzt wurden, drückt sich der überwältigende Überlebenswillen, aber auch die tiefe Traurigkeit der Eingesperrten aus. Diese Emotionen, die jedem Musikfreund unter die Haut gehen, erleben wir durch viele Stücke auf der Theresienstadt-CD. Da ist z.B. die melancholische *Ilse Weber (1903-1944).* Sie arbeitete als Kinder-Krankenschwester in Theresienstadt, bevor sie dann nach Auschwitz gebracht wurde.

Ich wende mich betrübt und matt,
so schwer wird mir dabei
Theresienstadt, Theresienstadt,
wann wohl das Leid ein Ende hat,
wann sind wir wieder frei?

Dies ist die letzte Strophe des musikalisch schlichten, aber sehr melancholischen Liedes namens „Ich wandre durch Theresienstadt“ das mit Recht am Anfang der Sammlung steht. Beim Gang in die Gaskammer von Auschwitz, den sie mit Kindern aus Theresienstadt, unter denen sich auch ihr eigener Sohn befand, antreten musste, soll sie das von ihr gedichtete und komponierte Schlaflied „Wiegala“ gesungen haben. Auch dieses anrührende Stück befindet sich auf der CD und wird von der Schwedin *Anne Sofie von Otter*, ebenso wie viele der anderen Lieder, mit großem Einfühlungsvermögen und warmer, klarer Stimme schnörkellos gesungen. Zunächst klingt es wie ein romantisches Volkslied aus „Des Knaben Wunderhorn“, wenn ich aber an seine Geschichte denke, wird es emotional kaum mehr ertragbar zuzuhören

Ähnlich erging es mir bei der Sonate für Solo-Geige von *Erwin Schulhoff (1894-1942).* Hinreißend gespielt von *Daniel Hope*, dem eingangs erwähnten Magier seines Instruments. Schulhoff war auf dem Wege eine Weltkarriere als Pianist und Komponist zu machen, bis er als Jude durch sein Engagement für die Kommunistische Partei ins Fadenkreuz der Gestapo geriet und schließlich im Lager Wülzburg im bayrischen Altmühltal landete. Wegen der katastrophalen hygienischen Verhältnisse dort und der mangelnden ärztlichen Versorgung starb er knapp ein Jahr später an Tuberkulose. Damals hatte er bereits ein ansehnliches Repertoire von Gesangs-, Orchester- und Kammermusik komponiert. Seine Inhaftierung und sein Tod mit nur 48 Jahren haben ihn völlig unberechtigt in Vergessenheit geraten lassen. Das Geigensolo auf der CD legt Zeugnis von seiner großen Musikalität ab. „Was mich fasziniert, sind Leidenschaft und Überlebenswillen, die aus der dieser Musik sprechen“ schrieb Daniel Hope im Beiheft zu der CD. Und tatsächlich, Schulhoffs Musik bringt eine Wahrheit zum Schwingen, die man in dieser Form nur sehr selten hört.

Meine anfänglichen Zweifel über das Schreiben von einem Text zur Musik in Konzentrationslagern haben sich, je öfter ich die „Theresienstadt-Kompositionen“ gehört habe, in Nichts aufgelöst. Trotz aller Traurigkeit und Melancholie, die die Töne immer wieder hervorgerufen haben, sind sie auch ein kraftvolles Zeichen der Hoffnung und des Auftrages an die nachfolgenden Generationen: Musik hat genug Kraft die größten Widrigkeiten des Lebens zu überwinden indem sie uns vor Augen führt, dass es außerhalb der eigenen Situation immer noch einen Raum gibt in welchem auch menschliche Gefühle und Sehnsüchte vorhanden sind und leben. Fest steht: Musik darf uns von niemandem je genommen werden!

Musik-Streaming

Derjenige, dessen musikalische Sehnsucht in der schieren Masse der Titel oder in der Vielfalt der Genres liegt, wird sich heute den sog. Streaming-Diensten zuwenden. Stream heißt Strom und bezeichnet einen kontinuierlichen Datenstrom über ein Netzwerk, in das man sich mit oder ohne Kosten „einloggen“ und Musik hören kann. Man muss das Stück weder herunterladen noch im eigenen Computer abspeichern, d. h. es wird keine Speicherkapazität benötigt und der Musikfreund hat auf unendlich viele Titel Zugriff. Die bekanntesten Streaming Dienste sind Amazon Music, Spotify, Deezer, Napster, Apple Music und Google Music. Von Marktforschern wird den Streaming Diensten eine glänzende, kommerzielle Zukunft vorausgesagt. Dies ist leider der Grund dafür, dass der Umsatz anderer Tonträger rückläufig ist. Im Musikgeschäft ist es allen voran die Compact Disk (CD), die heute unter der Konkurrenz aus dem Internet leidet. Die alte Vinyl-Langspielplatte erlebt gerade ein Revival sondergleichen und die Diskussion ob die LP oder die CD den besseren Ton erzeugt, trägt in ihrer Schärfe schon beinahe religiöse Züge. Dies zeigt, dass die die Übersetzung von akustischem Reiz zu psychologischer Wahrnehmung außerordentlich unterschiedlich von Mensch zu Mensch sein kann.

Vorausgesetzt die Fähigkeiten der verfügbaren Audio- bzw. Videotechnik reichen aus, dann kann der Live-Mitschnitt z.B. eines Konzerts oder einer Oper zu einem großen und sehr besonderen Kunsterlebnis werden. Ähnlich wie im Konzertsaal

oder vor der Bühne wird der Zuhörer direkter Zeuge des Schaffensprozesses der Musiker, aber anders als im Zuschauerraum kann man im Live-Stream durch die Kameraführung den individuellen Ausdruck eines einzelnen Instrumentalisten oder Sängers bzw. einer Sängerin in der Vielfalt des gesamten Orchesters oder Ensembles beobachten. Die Musik bekommt dadurch eine unverhoffte, physische Nähe und wird zum sinnlichen Erlebnis der ganz besonderen Art. Freilich, ein Team von Kameraleuten trifft die Auswahl dessen was wir am Bildschirm "von der Musik zu sehen“ bekommen und man kann mit zunehmender Erfahrung die wirklichen Könner der Musikübertragung von den musikalisch eher Unbedarften unterscheiden. Ich persönlich fand, dass in Zeiten der Corona-Pandemie die Direktübertragung von Konzerten oder Opern bzw. deren Aufzeichnung, die nächstbeste Alternative zur Anwesenheit im Konzertsaal bzw. im Opernhaus dargestellt hat.

Ich möchte auch diese Behauptung durch ein selbst erlebtes Beispiel illustrieren. Es handelte sich um eine Aufzeichnung des „Nabucco“ von Verdi aus der Arena von Verona. Die Neuinszenierung des gebürtigen Straßburgers *Armand Bernard*, als Regisseur tätig in der ganzen Welt, war für sich genommen, denke ich, schon ein kleines Meisterwerk. Verdis historischer Nabucco-Stoff von der Befreiung der Hebräer aus der babylonischen Gefangenschaft und die Geschichte des tyrannischen Königs Nebukadnezar wurde schon zu Lebzeiten des Komponisten mit dem erfolgreichen Widerstand der Mailänder Bürger gegen den österreichischen Feldmarschall Radetzky am Anfang der italienischen Befreiungskriege, in Verbindung gebracht. Kein Wunder, dass *Bernard* die Handlung von Babylonien vor und in die Mailänder Scala des Jahres 1848 verlegte. In eben diesem Theater erfuhr 1842 der „Nabucco“ seine Uraufführung. Im musikalischen Zentrum der Oper steht am Ende des 3. Aktes der „Gefangenenchor“. Der Mimik des israelischen Dirigenten *Daniel Oren* konnte man unschwer entnehmen, dass ihm die Musik, in der ja die Freiheit seines eigenen Volkes vertont ist, sehr nahe ging.

Dieses Chorstück ist, in meiner Sicht, eines der großen Meisterwerke der Opernkunst, ja vermutlich der gesamten Chormusik. In seiner Außenwirkung vielleicht nur vergleichbar mit Beethovens „Ode an die Freude“ aus dessen 9.

Symphonie. „Va, pensiero sull´ali dorate“ (Flieg Gedanke auf goldenen Schwingen) wurde zur heimlichen Nationalhymne der Italiener, so wie „Freude schöner Götterfunke“ zur offiziellen Europa-Hymne gekürt wurde. Die wundervolle Musik Verdis in diesem Chor kommt zunächst ganz bescheiden, dann immer mächtiger und kämpferischer herüber, besingt die Ufer des Jordan und die Türme Zions um in wehmütiger Sehnsucht nach dem gelobten Land zu enden. Mit dem grandiosen Regie-Einfall des Theaters im Theater lässt *Bernard* das Stück gleich zwei Mal hintereinander in voller Länge singen und gibt ihm damit die Bedeutung, die es in dieser Oper tatsächlich hat, und der Dirigent dankt es ihm, während auf der Bühne ein Transparent mit der Aufschrift „Viva Verdi“ aufgerollt wird. Das traf zweifellos des Pudels Kern!

Ist der Gefangenenchor aus Nabucco ein banaler Gassenhauer und wenn ja, wertet ihn das ab? Der erste Teil der Frage ist so selbstverständlich mit ja zu beantworten wie der zweite Teil mit nein. Gerade an diesem Stück Musik offenbart sich die ganze emotionale Kraft der Töne. Das hatte Regisseur *Armand Bernard* hellsichtig erkannt. Der Gefangenenchor aus Nabucco wurde in der Vergangenheit auf politischen Kundgebungen rund um die Welt und auch in Konzentratioslagern gesungen und immer wenn der Ohrwurm ertönte verbreitete er unter Sängern und deren Zuhörern ein großes Gemeinsamkeitsgefühl – die Gedanken aller flogen in ihr jeweiliges, individuelles Zion und an ihren persönlichen Jordan. Was kann ein Komponist mehr von seiner Musik verlangen? Dank sei der modernen Technik geschuldet für dieses schöne Opern-Erlebnis!

Guiseppe Verdi ist einer der größten Opernkomponisten und sein wohl schönstes literarisches Denkmal ist *Franz Werfels* (1890 – 1945) Roman mit dem schlichten Titel „Verdi. Roman der Oper“. Eigentlich war Werfel ein Lyriker des Expressionismus aber mit diesem 1924 veröffentlichten Buch gelang ihm der Durchbruch auch als Romancier. Wie sehr die Lyrik in seiner erzählenden Sprache dominiert, zeigen die beiden nachfolgenden Sätze, die die Stimmung am Markusplatz in Venedig, dem Ort der Handlung des Romans, beschreiben: „Die ein wenig überspannte Mittagssonne eines neblig-adriatischen Wintertages brach

hervor und überströmte üppig die Kuppeln der Kirche des heiligen Markus, dieser russischen Jahrmarktbude Gottes. Als schiene nicht die Sonne, sondern als bohre ein überirdischer Scheinwerfer seinen Kegel in die Mattigkeit des Tages, stand allein die Kirche und der kleine Raum vor ihr in Strahlenflammen.“ Ein zentrales Thema der Geschichte ist die Auseinandersetzung Verdis mit Richard Wagner, der sich zur gleichen Zeit wie er selbst in der Lagunenstadt aufhält. Zwar kommen sich die beiden mehrmals physisch sehr nahe aber zu einem Dialog, den sich Verdi so innig wünscht, reicht es nicht. Als Verdi schließlich beschließt den Deutschen im Palazzo Vendramin zu besuchen, ist Wagner bereits eine Viertelstunde vorher gestorben. Ruhig und mit seinem Wagner-Bild versöhnt verlässt Verdi das Haus wieder. Der Maestro ist müde geworden „wie eine Landschaft nach dem Regen“. Werfels Roman "Verdi" wird von manchen Literaturkritikern eher als ein Wagner-Roman gesehen, bei dem Verdi nur der Anlass zu schreiben war. Das kann ich persönlich allerdings überhaupt nicht nachvollziehen, denn die Schilderung der Person Verdis ist wesentlich emphatischer und detaillierter als die Wagners.

Obwohl die Handlung, im Gegensatz zu den handelnden Personen, frei erfunden ist hat Werfel mit seinem großartigen Roman in den 30iger Jahren des 20. Jahrhunderts einen regelrechten „Verdi-Hype“ ausgelöst. In Deutschland hatte sich nämlich, auch unter dem Einfluss Richard Wagners, die ästhetische Rezeption des Belcanto-Gesanges der italienischen Oper gewandelt. Was bislang das Publikum begeisterte, die Melodie, das Legato und die Weichheit der Stimmen, wurden als künstlich, süßlich und banal abgetan. Dazu gehörten vermeintlich auch die wunderbaren Melodien Guiseppe Verdis. Ihnen wurde die „Worttonmelodie der menschlichen Stimme“ gegenübergestellt, jene Symbiose von Wortsprache und Tonsprache, wie Wagner sie beschrieb und die von deutschen Opernfans gelegentlich auch als „germanischer“ oder - noch schlimmer - als „vaterländischer Belcanto“ apostrophiert wurde.

Die geschilderte Polarisierung, die angeblich zwischen Verdi und Wagner bestand war nur der Inhalt einer Tratsch-Legende. Die große Bewunderung Verdis für seinen deutschen Kollegen, ist von Werfel sehr einfühlend und historisch sicher korrekt beschrieben worden. Wagners Verehrung Verdis und des italienischen Belcanto ist auch hinreichend dokumentiert. Beide, Wagner und Verdi, hatten die

gleichen Vorbilder, durch die sie erheblich beeinflusst wurden: *Bellini* und *Meyerbeer*. Das ging sogar so weit, dass *Richard Wagner* eine Arie für Solo-Bass, Chor und Orchester („Norma il predisse“) als sog. Einlegarie für Bellinis „Norma“ komponierte. Noch eine gemeinsame Liebe hatten die vermeintlichen Gegenspieler: Friedrich Schiller. Während Wagner in Jugendjahren (1830) ein Vorspiel zur „Braut von Messina“ komponierte, schrieb Verdi gleich mehrere Opern nach Theaterstücken von Schiller (u.a. „Kabale und Liebe“ als "Luisa Miller", „Die Räuber“ und „Don Carlos“).

Die Gemeinsamkeit der beiden offenbarte sich auch in ihrer politischen Positionierung: Wagner ist 1848 in Dresden als Revolutionär auf die Barrikaden gegangen und musste anschließend ins Schweizer Exil gehen, da er steckbrieflich gesucht wurde. Seinem ruhigeren Temperament entsprechend, und jedem spektakulären, öffentlichen Auftritt abhold, aber mit der gleichen Idee im Kopf, wurde Verdi nach 1848 gleichsam zum Symbol des sog. Risorgimento, jener Zeit in der die italienische Nationalstaatsgründung stattfand. 1861 hat sich Giuseppe Verdi ins erste italienische Parlament wählen lassen. Der große Ohrwurm „Va, pensiero, sull’ali dorate“ der Chor aus dem dritten Akt von Verdis Oper Nabucco, wurde zur heimlichen Nationalhymne des neuen, geeinten Italiens, an dessen Spitze der König Victor Emmanuel II. stand. Gegen Verdis Willen wurde sein Name zum politischen Kürzel und Symbol für das "Risorgimento". V.E.R.D.I. - das stand damals für "**V**ittorio **E**manuele **R**e **D**'**I**talia - Viktor Emanuel König von Italien“. Trotz aller Gemeinsamkeiten und gegenseitiger Anerkennung konnte Verdi recht unbeherrscht werden, wenn man ihn mit Wagner verglich. Zeitgenössische Kritiker und Musikhistoriker haben gelegentlich behauptet, in der „Aida“ hätte Verdi „wagnerische“ Töne angeschlagen. Dem hat der Italiener immer ganz vehement widersprochen. Zum Abschluss möchte ich noch ein Zitat aus einem Artikel von *Eberhardt Straub* (Wagner und Verdi – Nationalkomponisten oder Europäer? Aus „Aus Politik und Zeitgeschichte“ 2013) bringen, welches einen weiteren politischen Aspekt der beiden Opern-Giganten betont: „Wagner und Verdi sind keine Gegensätze, vor allem keine nationalen, sie sind die letzten großen Europäer, die der Welt noch einmal versicherten: "Wo ein großer Gedanke wird, ist Europa", wie Hugo von Hofmannsthal hoffen machen wollte – mitten in der Krise Europas nach 1918, die bis heute nicht überwunden ist.“

Ich kann nicht über Verdi schreiben ohne eine kleine musikalische Miniatur von ihm zu erwähnen. Unter den vielen geistlichen und weltlichen Liedern, die der Jungfrau Maria, als „Ave Maria“ gewidmet sind, gefällt mir, neben dem Klassiker von *Franz Schubert* im unverkitschten Original, die kleine Komposition aus dem Jahr 1843 von *Guiseppe Verdi* besonders gut. Es ist das italienische Äquivalent vom lateinischen Text gleichen Inhaltes, angeblich vulgarisiert vom Florentiner *Dante Alighieri* . Es ist eine durchaus poetische Sprache, die den Künstler Verdi hier offenbar begeistert und zu wunderschönen Tönen animiert hat. Das Klavier beginnt mit gedämpften Glockenschlägen, die aus dem Nebel herüberhallen. Aus diesem löst sich zart die Stimme um die Königin, die Jungfrau Maria („Ave Regina, vergine Maria“) und mit den Worten „piena di grazia“, zu begrüßen. Grazia kann Gnade, aber auch Anmut bedeuten. Tatsächlich sehr anmutig schreitet die Musik voran. An der Stelle an der das lateinische Original vom Tod spricht („Ora, ora pro nobis peccatoribus – Nunc et in hora mortis“), heißt es in Verdis musikalischer Dante-Version: „Che 'l Paradiso al nostro fin ci doni“, dass Gott uns an unserem Ende das Paradies geben möge. Damit dies geschehe schließt das Lied mit der innigen Bitte „Ave Maria, ora per noi a Dio, ora per noi.“ (Gegrüßt seist Du Maria, bete zu Gott für uns, bete für uns“) ab, die Glocken ertönen wieder und verklingen leise um von der Stille durchflutet zu werden. Das erzeugt Gänsehaut!

Da bin ich wieder zurück beim Thema „Stille¨: im Konzertsaal erkauft man sich mit der Eintrittskarte tatsächlich auch Ruhe und Stille, das ist zuhause am CD-Spieler oder beim Live-Stream häufig ganz anders: im häuslichen Ambiente, auf dem Sofa fläzend und/oder die Zeitung lesend gerät die Musik sehr rasch zur nebensächlichen Geräuschkulisse. Man hört nur noch „mit dem halben Ohr“ hin. Wenn dann noch andere Ablenkungen, z.B. ein herumschnüffelnder Hund oder spielende Kinder im Hintergrund, dazukommen, bleibt das große akustische Erlebnis aus – egal wer sich dafür auf dem Tonträger abmüht. Im Extremfall hat der Musikfreund eine Super-HiFi-Anlage und einen speziellen Raum, in dem die Technik aufgebaut ist. Die Gefahr, die in so einem „setting“ besteht ist die Technikverliebtheit des Musikgenießers. Er muss Lautstärke, Höhen, Bässe und sonstigen akustischen Schnick-Schnack austarieren und bis er das alles geschafft hat, ist der erste Satz des Klavierkonzertes oder der Symphonie schon gespielt.

Musik und das autonome Nervensystem

Stille kann ein hochgradiger Stimulus für das sog. autonome Nervensystem sein. Wie der Name schon vermuten lässt, sind diese Nerven nicht durch den Willen beeinflussbar. Die Nerven, die die Muskeln in Bewegung setzen, können wir steuern, die Verdauung, die Leberfunktion die Herz- und Atemfrequenz läuft geregelt ab, ob wir das wollen oder nicht, d. h. wir können es nicht bewusst steuern. Dieses Nervensystem besteht aus zwei wichtigen Ästen: dem Sympathikus und dem Vagus (Parasympathicus). Der Sympathicus wird in einer Gefahrensituation bzw. bei Stress aktiviert und leitete entwicklungsgeschichtlich einst Kampfbereitschaft oder die Flucht ein. Diesen Zustand, bei dem die Sympatikus-Reize dominieren, nennt man dann Sympathicotonus. Demgegenüber bereitet der Vagus den Körper auf Ruhe und Entspannung vor, damit gehen eine Vielzahl von positiven körperlichen, bzw. biochemischen Reaktionen einher (Vagotonus**).** Das parasympathische Nervensystem bereitet den Körper auf die Ruhe vor. Dieser entspannte Zustand sollte eigentlich unser Standardzustand sein, aber im Alltag mit seinen wechselnden Lebensbedingungen muss sich der Körper in einem Gleichgewichtszustand zwischen Sympathico- und Vagotonus befinden. Wir, die wir die Stille lieben, glauben häufig der Vagotonus sei auch der Idealzustand beim Genuss von Musik, und versuchen während des Musikhörens alles um ihn zu erreichen. Das Ergebnis kann dann in die völlige Entspannung führen, in der wir unempfindlich für äußere Reize werden, also auch die komplexen emotionalen Stimuli der Musik nicht mehr vollständig wahrnehmen. Dies sind dann die Momente, in denen unsere Gedanken abschweifen und wir uns gedankliche Parallelwelten weit weg vom Hörerlebnis aufbauen. Man muss auch beim Hören von Musik den Stress zulassen. Musik ist häufig nicht ein gleichgültiges Tongeplätscher sondern hat Inhalte, die sie vermitteln möchte und die uns berühren, d.h. nicht gleichgültig lassen. Stressforscher haben die Begriffe Eustress und Disstress geprägt, man könne auch sagen positiver und negativer Stress. Idealerweise verbleiben wir beim Hören von Musik immer im Bereich des positiven Stresses. Die Bewältigung der geistigen und seelischen Anstrengungen,

die uns Musiker oder Komponisten gelegentlich zumuten, sollten Eustress-Situationen sein und letztlich als Glücksmomente aufgefasst werden können. Musik beeinflusst das autonome Nervensystem langfristig und kann deshalb, nach Meinung einiger Mediziner, als Therapeutikum für gewisse psychosomatische Störungen eingesetzt werden. Vermutlich gibt es Musik die selbst auch stimulierend auf den Vagus wirkt. Die „musikalische Medizin“ steht noch ganz am Anfang, aber die Vorstellung, dass man eines Tages Konzertkarten auf Rezept bekommen könnte, ist doch sehr reizvoll. Erste Schritte in diese Richtung wurden bereits beim sog. „Burn-out“ unternommen. Dieses Krankheitsbild beschreibt die Folgen von Stress, starken Belastungen, Erschöpfung und Depression. Die Behandlung besteht bis heute in Psychotherapie unterstützt von Psychopharmaka. Alternative Behandlungsmethoden wären dringend erforderlich und eine Option scheint sich tatsächlich durch gezielte Musikanwendungen zu ergeben. Die klinische „Musikwirkungsforschung“ hat herausgefunden, dass die „Audiotherapie“ (Musiktherapie) beim Burn-out-Syndrom sehr wirksam sein kann.

Es gibt keine objektiven musikalische Kriterien, die definieren könnten ob ein gewisses Musikstück den Vagus oder den Sympathicus aktiviert. Dieses Geheimnis ist tief in der Psychologie des Zuhörers verwurzelt. Wenn ich nun versuche zwei Musikstücke zu beschreiben, die für mich entweder „vagotrop“ oder „sympathicotrop“, d.h. auf den Vagus oder auf den Sympathikus wirkend, sind, so ist dies eine höchst persönliche Kategorisierung. Entspannung und Ruhe erfahre ich in hohem Maße u.a. beim Hören des „Schwans von Tuonela“ von *Jean Sibelius*. Die Musik handelt von einem Schwan, der mit seinem Gesang die Seelen der Toten anzieht. Tuonela ist die Toteninsel um die, begleitet von einem langen, mystisch klingenden Englischhorn-Solo, das majestätische Tier seine Kreise zieht. Die Violoncelli unterstützen diese Szene. Das Orchester klingt aber insgesamt dunkel, wie die finnischen Wälder und die Musik scheint sich kaum zu bewegen, es herrscht Windstille. Dieser Zustand verzaubert mich immer wieder und ich spüre gelegentlich den balsamischen Duft der Tannennadeln und den Moder des Waldbodens in meiner Nase. Hier herrscht Stille! Auf Tuonela scheint keine Sonne und leuchtet kein Mond! Ganz anders liegen die Verhältnisse bei Beethovens Siebenter Symphonie. Im letzten (vierten) Satz, allegro con brio, werde ich vom

Rhythmus überrollt: ich kann nicht still sitzen, elektrisiert ich will hinausrennen, mich einfach gehenlassen. Diese mitreißende Raserei braucht meinen Kopf nicht, sie ist voll physischer Energie und unendlich sinnlich. Puls und Blutdruck steigen an, ich bin im Sympathicotonus! Im Bereich der Pop-Musik steht als Repräsentant der vagotonen Musik die sog. „New Age Musik“ ganz im Vordergrund. Eine genaue Definition von ihr gibt es leider nicht. Man muss sie wohl als Überbegriff einer musikalischen Richtung ansehen, die über ihre Funktion beschrieben wird. Man könnte sie nämlich auch „Entspannungs-, Meditations- oder Yoga- Musik“ nennen. Einen etwas ironischen Begriff hat die englische Sprache dafür mit „spa music“ (Kurortsmusik!) geschaffen. New Age Musik kann auf allen Instrumenten gespielt werden, insbesondere auch auf elektronischen Tongeneratoren. Fanatische Anhänger dieses Musikstils sehen in ihm auch eine spirituelle Komponente, was ja dem Zweck dieser Musik auch tatsächlich entsprechen würde. Ein prominenter Vertreter dieser Kategorie, der Klassik mit Pop zu einer Art „Neoklassik“ verbindet ist der italienische Pianist *Ludovico Einaudi* (geb. 1955), ein musikalischer Minimalist mit enger ästhetischer Verbindung zu *Eric Satie* und *Arvo Pärt*, beides Avantgardisten und Initiatoren eines neuen Musikgenres, der neuen Einfachheit, von manchen Kritikern auch Minimalismus genannt.

Neue Einfachheit und Eric Satie

Ein ziemlich verwirrender Begriff soll ein „neues“ Musikgenre bezeichnen und verständlich machen: „neue Einfachheit“. Was kann man sich darunter vorstellen? Verzicht auf komplexe musikalische Formen? Leicht verständliche, musikalische Inhalte? Rückgriff auf ältere Perioden der Musikgeschichte? Vielleicht von allem ein bisschen! In einem Aufsatz über das Thema habe ich auch den Begriff „Neoromantik“ als Definition der neuen Einfachheit gelesen. Wird die alte Einfachheit der Romantik wieder zum Leben erweckt und was wäre daran dann „neu“? Ich glaube, dass wir uns über den Begriff und seine möglichen Definitionen nicht den Kopf zerbrechen sollten, sondern die Angelegenheit eher direkt im Zusammenhang mit der Musik betrachten; und dies mit einem möglichst breiten

Gesichtswinkel. An dieser Stelle beziehe ich mich ausschließlich auf die neue Einfachheit in der klassischen Musik, wohl wissend, dass es mit der „minimal music“ eine ähnliche Entwicklung in der sog. Pop-Musik gab und noch gibt. Der erwähnte *Ludovico Einaudi* spielt hier eine ganz bedeutende Rolle. *Einaudi* ordnet sich selbst tatsächlich als Minimalist ein wird von der zeitgenössischen Musikkritik aber als Neoklassiker bezeichnet.

Die Quelle meiner Vorstellungen über die neue Einfachheit, so wie ich sie hier darstellen möchte, liegt in der Musik des französischen Komponisten *Erik Satie* (1866 - 1925) und seiner drei kurzen Klavierstücke „Gymnopédies“ aus dem Jahr 1888. Völlig nebulös ist die Namensgebung dieser Musik. Die Gymnopaedie war ein Fest im antiken Sparta, auf dem nackte, junge Männer ihre Körper darstellten. Dazu dienten Tänze sowie militärische und sportliche Übungen. Etymologisch stehen die griechischen Worte „gymnos“ (nackt) und „pais“ (Junge) dahinter. Es mag die versteckte Erotik in dem Begriff gewesen sein, die Satie zur Komposition seiner drei „minimalistischen“ Stücke inspiriert hat. Es könnte aber auch nur kompletter begrifflicher Nonsense dahinterstecken, den liebte Satie nämlich ganz besonders, denn er war ein veritabler Kauz, der intellektuell bereits dem Dadaismus der Zukunft sehr nahestand. Die von den großen Virtuosen des Pianofortes wegen ihrer musikalischen Einfachheit häufig belächelten „Gymnopédies“ gehören zu den in allen Konzertsälen dieser Welt gespielten Werken. Im ersten Stück werden ständig wiederholte Akkorde von einer zarten und gelassen dahinfließenden Melodie umwoben. Die Töne verbreiten Entspannung und meditative Ruhe. Alle drei Gymnopédies zeigen den gleichen Charakter von Melancholie und Ernsthaftigkeit. Man kann durchaus eine emotionale Verbindung zur sog. „New-Age-Musik“ im Bereich der Pop-Musik herstellen. Dies gilt auch für die „Gnossiennes“ betitelte Klaviermusik, ein Begriff, den es überhaupt nicht gab und den *Satie* für seine sechs kleinen Stücke mit tänzerischem Charakter erfunden hat. Ob die Wortschöpfung etwas mit der Gnosis zu tun hatte, also der Erkenntnis mystisch-esoterischer Zusammenhänge, bleibt *Saties* Geheimnis. Immerhin könnte diese etymologische Interpretation einen Hinweis auf eine spirituelle Seite der Musik des Komponisten sein. Man hat diese auch „minimalistisch“ genannt, was sich nur auf die Noten beziehen kann, denn die Inhalte erscheinen mir alles andere als asketisch. Sie gehen tief in die

Seele und faszinieren mit ihrer stillen Direktheit, und die Harmonie der Natur scheint dabei das Herz sanft zu berühren. Diese Musik ist leicht verständlich und bedarf keiner Metaphern! Kein Wunder, dass sie Musiker wie Ravel , Debussy und John Cage zu eigenen Kreationen inspiriert hat. Eric Satie war Avantgarde!

Der Avantgardist begann seine Karriere im berühmten Konzert-Café „Bal Bullier“ im Pariser Quartier latin. Für das dortige Publikum komponierte er das noch heute in Ballsälen beliebten Stück „Poudre d'or*“,* eine melodiöse, leichtfüßige Walzer-Parodie. Die Noten widmete Satie *Stéphanie Nantas*, einem Malermodell mit dem zusammen er selbst für den spanischen Maler *Santiago Rusiñol* in dessen Pariser Atelier posierte. *Rusiñol* hat die *Nantas* in einem wunderschönen Profilbild verwewigt. Drei Jahre später, nämlich 1904, entstand ein anderes immer noch populäres Musikstück „Le Picadilly“. Es handelt sich wiederum um eine kurze musikalische Anleihe, diesmal beim amerikanischen Ragtime, einer Jazzform, die von *Scott Joplin* zur Perfektion gebracht wurde. Obwohl *Satie* niemals eine Interpretation des Titels vorgegeben hat, glaubt man in diesem schnellen Marsch-Rhythmus die Betriebsamkeit auf dem Londoner Picadilly Circus zu spüren. Satie hat immer wieder Referenzen an die leichte Café-Haus-Musik aus den Zeiten im „Bullier“ in seine Werke eingebaut und ihnen damit zusätzlichen Pariser Charme verliehen. Die musikalische Verquickung von leichter Muse mit Klassik wurde später wieder von Ludovico Einaudi aufgenommen und zu großem Erfolg geführt.

Federico Mompou und sein Minimalismus

Einige Jahrzehnte nach Satie betrat ein katalanischer Musiker - ebenfalls ein Avantgardist - die Szene, dessen Werk eine Vervollkommnung der Einfachheit angestrebt hat: *Federico Mompou (*1893 – 1987). Schon der Titel seines Schlüsselwerkes „música callada“ (schweigsame Musik) ist Programm. Wie *Satie* war *Mompou* ein ausgesprochener Sonderling. Seine extreme Schüchternheit verhinderte, trotz seines überragenden technischen Könnens, eine Karriere als Pianist, da er nicht vor Publikum auftreten wollte. Was sich bei Satie nur andeutungsweise ausmachen ließ, war bei Mompou deutlich ausgeprägt: die Nähe zum Spiritualismus. *Juan de la Cruz* (1542 – 1591)*,* Johannes vom Kreuz, der große

spanische Mystiker, hat einige seiner Gedichte der „música callada“ und der „soledad sonora“, also der schweigsamen Musik und der tönenden Einsamkeit, gewidmet. „Schweigsame Musik“ nannte Mompou seinen Klavierzyklus. Was das eigentlich sein soll definierte der Komponist nicht mit Worten sondern nur in seiner Musik. Die Musik scheint tatsächlich zu schweigen, in ihr gibt es keine lauten, aggressiven Töne, sie ist leise, friedlich und harmonisch. Ihre versteckte Botschaft liegt in der metaphysischen Stille, die man zwischen den Tönen hören kann.

Mompous Leben war geprägt von den Folgen der Kriege am Beginn des 20. Jahrhunderts: dem ersten und zweiten Weltkrieg sowie dem Spanischen Bürgerkrieg. Immer wieder wechselte er seinen Wohnsitz zwischen Barcelona und Paris. Dieses unstete Dasein führte zu einer tiefen Schaffenskrise zwischen 1931 und 1941, aus der er erst wieder durch die enger werdende Beziehung mit seiner langjährigen und wesentlich jüngeren Freundin, der Pianistin *Carme Bravo* (1920 – 2007)., herauskam. Als sich die beiden kennen lernten war Carme gerade auf dem Weg eine der größten Pianistinnen ihrer Generation zu werden. Ihre Interpretation des Klavierkonzerts von *Robert Schumann* hatte Federico Mompous Liebe zu dieser außergewöhnlichen Frau entfacht. Auf einem gemeinsamen Streifzug durch Barcelonas Gotisches Viertel im Jahr 1942 setzten sich die beiden Verliebten auf einem kleinen Altstadtplatz an den Rand eines Brunnens als die Glocken einer nahegelegenen Kirche zu schlagen begannen. Federico war so bewegt von diesem magischen Moment, dass er ihn in einem Klavierstück namens „La fuente y la campana“ (Der Brunnen und die Glocke) festhielt. Dieses impressionistisch anmutende Stück mit den tiefen Glockenklängen und der zart glitzernden Eingangsmelodie ist wie eine Zusammenfassung von Mompous musikalischer Ausdrucksweise. In seinen zwischen 1917 und 1919 entstandenen fünf „Cants màgics (Magische Lieder) beschreibt er fünf verschiedene Gemütszustände, die seine emotionale Intensität deutlich hörbar machen: 1. Engergic (energisch), 2. Obscure (dunkel), 3. Profond, Lent (tief, langsam), 4. Misteriós (mysteriös) und 5. Calma (Ruhe). In diesen Tönen taucht auch die Poesie des *Juan de la Cruz* wieder auf.

Über den Noten von Mompous Musik liegt ein Zauber dem ich mich nur sehr schwer entziehen kann. Er erinnert mich entfernt im Inhalt an die langsamen Sätze in Mozarts oder Beethovens Sonaten, Konzerten bzw. Symphonien, in denen häufig auch die Einfachheit und Ruhe vorherrschen und in schlichten Noten Ausdruck finden. Bei Mompou spürt der Zuhörer tatsächlich immer wieder den sanften Hinweis auf die Poesie von *Juan de la Cruz*, der das Göttliche mit dem Profanen und insbesondere mit dem Erotischen, so einzigartig zu verbinden wusste. Zur Beschreibung des Inhaltes von Mompous Musik bin ich versucht auf ein altes Klischee zurückzugreifen: „die Leichtigkeit des Seins“ bewegt die Sinne. Die Magie der „neuen Einfachheit“ hat nicht nur mein Herz, sondern auch die Herzen unendlich vieler Musikliebhaber erobert.

In diesem Zusammenhang muss ich unbedingt die Einspielung von Mompous komplettem Klavierwerk durch ihn selbst auf vier CDs erwähnen. Sie stammt aus dem Jahr 1974 und wurde im Konzertsaal von Barcelonas historischem „Casino de L`Alianca del Poblenou“ in auch heute noch sehr akzeptabler Tonqualität durch das spanische Label „Ensayo“ eingespielt. Wenn es in der Musik so etwas wie „innere Schönheit“ gibt, dann trifft es auf Mompous Klavier-Musik zu. Die gewaltige Vereinfachung der Tonfrequenzen und Tonfolgen bewirkt eine Sublimierung der Musik zu einer Essenz von positiven Emotionen und von zarter Melancholie. *Carme Bravo* hat nach dem Tod von *Federico Mompou* unermüdlich dafür gesorgt, dass sein musikalisches Erbe erhalten bleibt und weithin anerkannt wurde. „Ich bin ein Mensch weniger Worte und ein Musiker weniger Noten“. So hat sich Mompou selbst gesehen und seine ganz persönliche Verwirklichung darin gefunden!

Die baltische Einfachheit und Tiefe: Arvo Pärt

Wenn es nach der Anzahl von internationalen Auszeichnungen oder Ehrenpreisen ginge, müsste man annehmen, dass *Arvo Pärt* (geb. 1935) aus Estland der bedeutendste Komponist unserer Zeit sei. Ein Urteil darüber steht mir nicht an, aber ich gebe zu, dass seine Musik für mich der Einstieg in die faszinierende Welt

der Neuen Einfachheit war. Die zwanzig Minuten seiner Klavierkomposition „Für Alina“, man denkt dabei an Beethovens „Für Elise“, mit der die Alina aber überhaupt nichts zu tun hat. Dafür enthält sie vieles von dem, was Pärts Musik ausmacht: Einfachheit, Glockenklang („Tintinnabuli-Stil“). Stille, Meditation, Schönheit, klangliche Kontraste und maximale Freiheit des Interpreten. Gleichzeitig ist „Für Alina“ der Prototyp minimalistischer Musik und ich spüre die Verpflichtung in mir die asketische Klarheit dieser Musik nicht kaputtzuschreiben, d.h. sie durch meine erklärenden Worte zu zerstören. Pärt selbst schrieb über das Stück „Für Alina“: „Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird. Dieser Ton, die Stille oder das Schweigen beruhigen mich. Ich arbeite mit wenig Material, mit einer Stimme, mit zwei Stimmen. Ich baue aus primitivem Stoff, aus einem Dreiklang, einer bestimmten Tonqualität. Die drei Klänge eines Dreiklangs wirken glockenähnlich. So habe ich es Tintinnabuli genannt.« Das lateinische Wort Tintinnabulum bedeutet Glockenspiel und soll, laut Pärt, auf das Klingeln des Dreiklanges, der das Musikstück durch seinen ganzen Verlauf begleitet, verweisen. Es scheint mir, dass die Reduktion des Klangmaterials auf das absolut Wesentliche, den Dreiklang und die karge Melodie, der Schlüssel zum Verständnis von Pärts Musik sein kann. Was „das Wesentliche“ allerdings ist, muss jeder Zuhörer ganz alleine für sich selbst definieren. Pärt definiert in "Für Alina“ unsere Hörgewohnheiten neu: die Musik fließt wie das Wasser in einem Strohm und man kann jeden einzelnen Ton nur ein einziges Mal hören und muss ihn, wenn er wiederholt wird, im Geist immer wieder neu entstehen lassen. Im „Spiegel im Spiegel“ gesellt sich noch ein Cello zum Klavier. Samtig weich und mit unendlicher Ruhe ziehen die beiden in sich musikalisch verschlungenenen Instrumente singend durch das Stück um am Ende die Zeit zum Stehen zu bringen.

Ein offensichtlicher IT-Freak namens *Fabian Schneider* hat eine Software entwickelt, den „Arv-o-mat 1.10,“ die zum Erstellen und späteren Spielen von Tintinnabuli-Stimmen im Stile Arvo Pärts, dient. Ist das ein Hinweis darauf, dass eines Tages auch KI (Künstliche Intelligenz), wie Bücher schreiben, auch minimalistische Musik komponieren können wird? Denkbar ist es, ich habe nämlich den Verdacht, dass die minimalistischen Töne von Satie, Mompou und

Pärt erst im Kopf des Zuhörers zu einem Ganzen bzw. zu einem musikalischen Erlebnis zusammengefügt werden. Immer wieder erfährt man beim Zuhören der Musik dieser drei Komponisten, dass sich hinter den wenigen Tönen eine immense intellektuelle und emotionale Tiefe offenbart. Bin ich das alleine, ist das der mit mir ergänzte Komponist oder ist es der Dialog zwischen ihm und mir was dies bewirkt? Das akustische Erfassen der „minimalistischen“ Musik der drei genannten Tonsetzer bringt mich irgendwie näher an die Grenzen der Musik: unversehens taucht die Frage auf was denn Musik eigentlich sei? Die jüngsten Komponisten dieses Genres nennen sich bereits „Zweite Neue Einfachheit“. Wird es eine „Dritte“, „Vierte“ oder gar „Fünfte“ geben? Irgendwann enden wir dann nur noch beim reinen Klang, etwa wie beim zitierten „John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt“ von Halberstadt, welches insgesamt 627 Jahre dauert. John Cage will neue Hörerlebnisse schaffen und „Klänge einfach Klänge sein lassen“. Ist es nicht so, dass hier auch die Türe zur „musique concrète“ mit ihren Alltagsklängen weit aufgestoßen wird?

Mir drängt sich beim Hören des musikalischen Minimalismus der Vergleich mit der Malerei des Niederländers *Piet Mondrian* (1872 – 1944) und seiner Kunstbewegung des Neo-Plastizismus auf. Auf die Frage was er mit seinem abstrakten Werk ausdrücken möchte, soll Mondrian gesagt haben: „Schönheit auf der ganzen Linie und Harmonie durch das Gleichgewicht der Beziehungen zwischen Linien, Farben und Flächen zu erreichen. Aber nur auf die klarste und stärkste Weise." Wenn wir die Begriffe „Linien“, „Farben“ und „Flächen“ durch „Töne“, „Tempi“ und „Takt“ ersetzen haben wir eine ziemlich genaue Beschreibung der Musik Mompous und Pärts. Könnten wir sie daher vielleicht auch „abstrakte Musik“ bezeichnen? Die radikale Reduktion der ästhetischen Elemente eines Musikstücks auf die Grundlagen von Tönen, Harmonien und Rhythmen ist schließlich eines der Merkmale der Neuen Einfachheit. Am Ende steht dann Musik mit sehr vereinfachten akustischen Kompositionen, eben der musikalische Minimalismus.

Der Ton des mystischen Waldes

Ich möchte gerne noch einmal auf Jean Sibelius´ Toteninsel Tuonela zu sprechen kommen. Ich stelle mir sie waldbedeckt vor, mit den Bäumen meiner Kindheit. Wenn ich darüber nachdenke, war der Wald immer das Mysterium am Horizont meiner jungen Jahre. Vom Wohnhaus meiner Großeltern verschwanden fast alle Wege in den meisten Richtungen immer im Wald. Wir waren umgeben von Wald. „Bis zum Wald“ bewegte ich mich noch in der bekannten, hell erleuchteten Welt, aber dann, ein paar Schritte weiter begann die Dunkelheit und feuchte Kühle mit modrigem Holz- und Pilzgeruch. In dieser Welt der unendlich vielen lebendigen und abgestorbenen Bäume war ich dann orientierungslos und konnte mich leicht verlaufen wenn ich von den bekannten Pfaden abwich.

Der Wald verwirklicht auf eine magische Weise die Welt der Stille und des Todes in meinem Bewusstsein und diese starke Empfindung hatte ich jedes Mal wenn ich in ihm war und zu den Baumkronen aufschaute.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

Goethes „Wandrers Nachtlied“ hat mich seit meiner Jugend begleitet und schon damals habe ich die Stille tief empfunden und mich dazu geäußert, dass das einzig störende an der Situation das Gedicht selber war: durch seine vom Menschen gemachte Existenz unterbrach es ja die Stille. Erst der Tod, die Abwesenheit des Menschen, wird die ersehnte Stille bringen, dachte ich damals. Heute weiß ich, dass auch die Stille „gehört“ werden muss, also – wie die Musik - ohne den Menschen nicht in der uns bekannten Weise vorhanden sein kann. „Wandrers Nachtlied“ ist oft vertont worden u.a. von *Loewe, Schubert, Schumann* und *Liszt*. Auch andere Dichter haben die Verbindung von Wald und Tod gesehen, allerdings entsprach die vermeintliche „Todessehnsucht“ meist nicht den Anforderungen

von *Sigmund Freud* an den vom ihm geschaffenen Begriff des „Todestriebes“, sondern ist eher ein romantisches Klischee. Dabei hat ganz sicher der Wald einen recht signifikanten Anteil an der Ausbildung meiner persönlichen Vorstellungsschablone. Im Wald lebten sie alle, die Feen und Geister meiner Kindheit, die auf dem Moos schliefen und unter dem Fliegenpilz vor dem Regen Zuflucht suchten. Das Erhabene der Waldesstille hat Ehrfurcht vor dem Tod und der Frage nach dem Sinn meiner Existenz erzeugt.

Der Freud´sche Todestrieb ist eher etwas lustbetont Sinnliches das nach Befriedigung verlangt. In meiner Erinnerung sind die lustvollen Schauer sehr gegenwärtig, die ich als Kind im Wald empfunden habe. Wieder hat der große Romantiker Eichendorff die „Todeslust“ in einem Gedicht aufgegriffen:

Bevor er in die blaue Flut gesunken,
Träumt noch der Schwan und singet todestrunken;
Die sommermüde Erde im Verblühen
Läßt all ihr Feuer in den Trauben glühen;
Die Sonne, Funken sprühend, im Versinken,
Gibt noch einmal der Erde Glut zu trinken,
Bis, Stern auf Stern, die Trunkne zu umfangen,
Die wunderbare Nacht ist aufgegangen.

Der Herbst lässt das Feuer in den Trauben glühen und sorgt damit für guten Wein. Und dann ist es wieder die Nacht, die dem Tod gleichgesetzt wird. Der Tod als ewige Nacht. „Die wunderbare Nacht ist aufgegangen“. Wie die hoffnungsfrohe Sonne am Morgen, geht auch die Nacht auf und verheißt uns das besondere Glück der Stille und Besinnung.

Schöne Nacht, du Liebesnacht
O stille mein Verlangen,
Süßer als der Tag
Uns Lacht die Schöne Liebesnacht.

Es entflieht die Zeit mit Macht,
Der Zarten Liebe Banden

Fern von dieses Ortes Pracht
Entflieht die Zeit mit Macht…

…lautet der Text zu der magischen und bezaubernden Melodie der Barcarolle, einem Duett der beiden Soprane aus Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Diese Perspektive erklärt hinreichend das Wunderbare an der „aufgehenden Nacht“.

Der Tod und die Musik

Thánatos ist in der griechischen Sagenwelt der Gott des Todes. Er ist unerbittlich und lässt von einem einmal Ausgewählten nicht mehr ab, dieser muss sterben. Thánatos zu überwinden ist wohl der älteste Mythos der Menschheit und er findet sich in verschiedensten Varianten in allen Kulturen. Einer der Gegenspieler von Thánatos ist Eros, der Gott der Liebe und Fortpflanzung. Zusammen durchstreifen die beiden die Welt und schießen ihre Pfeile auf die Menschen. Wer vom knöchernen des Thánatos getroffen wird zieht sich zurück und stirbt. Der goldene Pfeil des Eros lässt sein Opfer dagegen in Liebe erbrennen und sich vermehren. Kein Wunder, dass man als Besucher der Kultorte des Todes, den Friedhöfen, Thánatos zu entfliehen sucht und sich an Eros, den Lebensfrohen, wendet. Ein Abbild seiner erdachten Wirklichkeit auf den „Gottesacker“ zu bringen hilft ielleicht den Tod emotional zu akzeptieren. Der Tod und die Erotik ist ein unendliches Kapitel. Ich erinnere mich an einen Fotoband von *Isolde Ohlbaum* („Denn alle Lust will Ewigkeit“, Knesebeck Verlag, München 1996) in dem Bilder von Gräbern aus ganz Europa zusammengetragen sind, deren pralle, figürliche Erotik, meist in Form von Darstellungen lasziver, weiblicher Körper, den Betrachter zunächst verwundert und dann begeistert. Reden wir nicht auch vom Augenblick der höchsten Lust, dem Orgasmus, vom „Kleinen Tod“? Losgelöst von der Umgebung der Grabstätten würden wir viele der Darstellungen auf Ohlbaums Fotos vermutlich als „Kitsch“ abtun, aber ihre physische Nähe zum Tod veredelt sie enorm und schafft eine Sinnlichkeit, der man sich schwer entziehen kann. Nachfolgend der ganze, dem Fotoband Titelgebende Text *Friedrich Nietzsches* (aus Also sprach Zarathustra. Bd. 4.):

Oh Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —,
— will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

Ist es wirklich korrekt den Begriff „Ewigkeit“ in diesen Zeilen mit dem Tod gleichzusetzen? Oder kann es nicht einfach bedeuten, dass jede Lust nicht vergehen sondern ewig dauern möchte? Wieso ist der Tod überhaupt erotisch? Vielleicht findet man die Antwort auf diese merkwürdig anmutende Frage in der Mythologie, die sich um Thánatos und Eros rankt.Die geistige und emotionale Verzahnung von der Musik mit dem Tod ist ein von so gut wie allen Komponisten beackertes Feld. Fast immer ist die Trauer das große Thema und damit steht nicht der Tod im Focus sondern die Hinterbliebenen des oder der Verstorbenen. Der Tote selbst trauert natürlich nicht mehr, es ist der Verlust seiner Gegenwart der die „zurückgelassene“ Gemeinde schmerzt. Wir sprechen daher von „Trauermusik“, die dazu dienen soll die Trauer leichter zu verarbeiten. Die Musik kann dann ein Stück der Lieblingsmusik der oder des Verstorbenen oder von Komponisten mit dieser Absicht komponiert worden sein. Eine gewisse Popularität haben in diesem Zusammenhang die sog. „Trauermärsche“ gewonnen, unter denen diejenigen von *Richard Wagner, Frederic Chopin, Ludwig van Beethoven* und *Franz Schubert* besonders hervorstechen und auch bei politisch motivierten Beerdigungsfeiern ge- bzw. miss-braucht werden. Der schier unendlich große Schatz von klassischen Trauerliedern wird von den verschiedenen komponierten „Ave Marias“ angeführt. Aber auch die Popmusik verfügt über ein großes Arsenal von Liedern zu diesem Zweck; neben dem eher trivialen „Hallelujah“ von *Leonhard Cohen* ist das schönste,

meiner Meinung nach, „Candle in the Wind“ von *Elton John* in der Version von 1997, die er der verstorbenen Prinzessin Diana gewidmet hatte.

Schließlich gibt es noch ein weiteres Genre von Musik, welches sich mit dem Tod befasst: Musik für alle Lebenden, die sich spirituell bzw. gefühlsmäßig mit dem Tod auseinandersetzen. In vorderster Front gehören dazu die großen Requiems, derer es seit der Renaissance (Orlando di Lasso und Palestrina) in jeder Epoche schier unendlich viele gibt. Meine Favoriten gehören, außer Wolfgang Amadeus Mozart, zur Spätromantik: Johannes Brahms und Giuseppe Verdi. Ein Werk in dem sich der Komponist auf eine ganz besondere und zugängliche Art mit dem Tod auseinandersetzt ist „Crisantemi“, eines der kleinsten und berührendsten Werke *Giacomo Pucchinis*, mal nicht für die Bühne sondern für ein Streichquartett geschrieben. Dieses kleine Meisterwerk wurde 1890 in der Nacht komponiert als Pucchini kurz vorher vom Tod seines 45-jährigen Freundes *Amadeo von Savoyen*, dem Herzog von Aosta und von 1871 bis 1873 als Amadeus I. König von Spanien., erfahren hatte. Er nannte es „Chrysanthemen“, die auch in Italien klassische Friedhofsblumen sind. Es ist nur ein etwa sechsminutiges, einsätziges Stück, ein mit einem groben Pinsel gemaltes, expressionistisches Tongemälde. Kein Aufschrei der Gefühle sondern ein Seufzer, erfüllt mit tiefer Trauer, der sich um zwei melancholische Themen rankt. Dieses voll aus sich selbst heraus lebende Musikstück bedarf keiner komplexen Analyse, es ist was es ist, nämlich eine intime Klage, nicht mehr aber auch nicht weniger.

Noch ein großartiges Werk in dem der Tod hör- und fühlbar wird, sind die beiden, langsamen Rahmensätze von Mahlers 9ter Symphonie. Sie beginnt mit dem „Andante comodo“ und endet mit einem „Adagio“. An Anfang löst sich die Musik mit zarten Cello- und Harfentönen sowie einem Horn aus der großen Stille, die mir wie der Sonnenaufgang des letzten Lebenstages in den Ohren klingt. Der folgende „gemächliche“ Ländler klingt ein wenig melancholisch und mutet wie ein Totentanz an, während der „Rondo“ betitelte dritte Satz, nicht ohne Dramatik, wohl der Reigen des Sensenmannes symbolisiert. Dann geht es zurück zum begonnenen Tag, der verklingt im letzten Satz und verstummt wieder in der Stille, aus der er kam. Hier wird es schon beinahe außerirdisch, es scheint als höre man

die Musik der Planeten, der Blick erhebt sich tatsächlich zum Firmament und die Unendlichkeit des Universums wird hörbar. Diese großartige Tonschöpfung war das letzte Geschenk des Komponisten an die Musikfreunde in aller Welt. Danke Gustav Mahler!

Man könnte das Thema Tod und Musik auch noch von der institutionellen Seite beleuchten. Die Institution Musik hat von ihrer Dynamik her viel Ähnlichkeit mit dem Tod der Kreatur: sie lebt, sie bewegt sich, langsam oder schnell, legt Pausen ein, wird laut und leise und steuert unaufhaltsam auf ihr Ende zu. Irgendwann ist das Musikstück unwiederbringlich vorbei und kann nicht mehr in genau gleicher Form zum Leben erweckt werden. Mit entsprechenden Tonträgern kann es zwar annähernd gelingen die vergangenen Töne wieder zum Schwingen zu bringen aber in Wirklichkeit ist dies nicht viel anderes wie ein Film oder Fotos aus den glücklichen Tagen eines Verstorbenen. CD-Aufnahmen oder Filme und Fotos sind nur Allegorien einer vergangenen Wirklichkeit, die vielleicht noch einen geringen künstlerischen Gestaltungsspielraum haben, allerdings niemals mit dem Anspruch Leben zu sein. Weil dies so ist, ist die Musik die Kunstrichtung in der häufiger als in anderen Künsten der Tod ein offen angesprochenes oder verstecktes Thema ist. Diese Wahrnehmung kann beim Zuhörer bewusst oder unbewusst geschehen, bewirkt aber in jedem Fall tiefe Empfindungen. Ich bin mir sicher, dass beim Thema Tod in der Musik auch ein zweites Sujet mit hineinspielt, nämlich die Liebe. Sie ist Teil der Trauer, denn der Trennungsschmerz beim Tod eines geliebten Menschen und das damit assoziierte Leid der Hinterbliebenen sind ohne die Liebe, oder zumindest ohne Bindung, kaum vorstellbar. Liebe und Tod sind zwei weltweit erfahrbare Emotionen im Leben der Menschen und kommen beide ganz universell auch in jeder Musikkultur vor. Hier liegt vielleicht auch die Antwort auf die Frage nach der Erotik des Todes. Erotik ist häufig ein begleitendes Element der Liebe und hat als solches natürlich auch eine direkte Beziehung zum Tod. Aus vielen Zeugnissen unserer Kulturschaffenden wissen wir auch, dass das große Thema Liebe und Tod den Menschen in jeder Epoche seiner Geschichte beschäftigt hat.

Stille und Einsamkeit

Wir assoziieren Stille häufig auch mit Einsamkeit. Wobei Einsamkeit mehreres bedeuten kann, zu einen das „Alleinsein“ zum anderen die „Verlassenheit“. Es scheint zunächst als seien die beiden Zustände der Einsamkeit nicht Synonyme sondern Gegensätze, man kann sehr wohl alleine ohne verlassen zu sein und auch verlassen ohne alleine zu sein. Bewohner einer großen Mietanlage sind definitionsgemäß nicht alleine und trotzdem können sie sich sehr verlassen fühlen. Dagegen kann man sich Menschen vorstellen, die in der Einsamkeit leben und sich überhaupt nicht verlassen fühlen sondern sehr glücklich sind.

Es ist in unseren Tagen schon beinahe eine Banalität festzustellen, dass in der modernen Massengesellschaft die Einsamkeit der Menschen zum soziologischen Problem geworden ist. Die die Einsamkeit begleitende Stille ist jene Stille, die ich an anderer Stelle schon einmal „Angst-Stille“ genannt habe und die Beklemmung ausdrückt. Diese Stille wird den Menschen aufgezwungen, sie kommt nicht von innen und wird deshalb als negativ empfunden. Hier kommen wir dem Kern schon etwas näher: Stille ist ein höchst subjektiver Zustand und wird ausschließlich über die eigene Wahrnehmung, bzw. Empfindung definiert. Psychologen und Soziologen betonen immer wieder, dass wir Menschen soziale Wesen seien, die in Gruppen zusammenleben und Kontakte pflegen müssten. Sobald ein Individuum an der Erfüllung dieser Grundbedürfnisse für längere Zeit gehindert wird, verändert es sich angeblich auch psychisch, d.h. es wird depressiv und ängstlich, liest man. Wir seien nicht zum Einzelgänger geboren schreiben die Fachleute der Psychologie apodiktisch in ihren Lehrbüchern. Dem möchte ich vehement widersprechen wobei *Sigmund Freud* mein Gewährsmann ist. Der Begründer der Psychoanalyse schreibt in seinem Essay „Das Unbehagen in der Kultur“ bei der Diskussion von Methoden zur Vermeidung von Unlust: „Gewollte Vereinsamung, Fernhaltung von den anderen ist der nächstliegende Schutz gegen das Leid, das einem aus menschlichen Beziehungen erwachsen kann. Man versteht: das Glück, das man auf diesem Weg erreichen kann, ist das der Ruhe. Gegen die gefürchtete Außenwelt kann man sich nicht anders als durch irgendeine Art der Abwendung verteidigen, wenn man diese Aufgabe für sich allein lösen will“ (Sigmund Freud: „Das Unbehagen in der Kultur (II)“ in Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der

Religion, Fischer Taschenbuch Verlag, 2000). Die aktive Vermeidung von Unlust bedeutet nichts anderes als nach dem „Lustprinzip“ zu leben. Wenn man diese Sätze Freuds ernst nimmt, kann „gewollte Vereinsamung“ als Hinwendung zum Hedonismus und zur Selbstverwirklichung gedeutet werden. So kann man „das Glück“, nämlich „die Ruhe“ erreichen. Da sind wir wieder bei der Stille als Voraussetzung für Erkenntnis.

Ich möchte noch einen Augenblick bei dem von mir so bewunderten *Sigmund Freud* bleiben. Dieser hat sich nämlich ausgiebig mit Themen der „Bildenden Kunst und Literatur“ (Studienausgabe Band 10, S. Fischer Verlag, Frankfurt 2000). Anhand von Beispielen aus der Malerei, der Plastik und der Literatur untersucht er immer sehr sensibel und scharfsinnig den psychoanalytischen Gehalt von Kunstwerken. Dies ist, auch literarisch, eine außerordentlich anregende Lektüre. Vieles von dem, was er beschrieben hat würde selbstverständlich auch auf die Musik zutreffen, nur einen Hinweis auf die Tonkunst findet sich nirgends. Mehr zufällig bin ich in seinem Essay von 1914 mit dem Titel „Der Moses des Michelangelo“ auf eine Stelle gestoßen an der Freud schreibt, dass Kunstwerke eine starke Wirkung auf ihn ausüben. Er möchte lange bei ihnen verweilen um zu erfassen wodurch sie ihre Wirkung tatsächlich entfalten. Dann fährt er fort „Wo ich das nicht kann, z. B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig.“ Dieses Bekenntnis hat mich doch sehr aufgewühlt: der große Versteher und Erklärer der Empfindungen, Gefühle und Affekte lässt sich von der Musik nicht berühren! Die einzige plausible Erklärung, die ich habe ist vielleicht der Umstand, dass Freud sehr deutlich erkannt hat, dass sich die Sinnlichkeit der Musik jeder verbalen Beschreibung entzieht, nach der Devise, die Musik beginnt dort wo die Sprache aufhört.

Einsamkeit ist ein seelischer Zustand, der deutlich komplexerer ist als ich es hier darstellen kann. Manche Psychiater reden gar von Einsamkeit als Krankheit, die auch immer mehr Jugendliche erfasst. (*Manfred Spitzer*: . „Einsamkeit, die unerkannte Krankheit“, 2021?). Einer der Gründe dafür ist, gemäß dem Autor, der erhebliche Rückgang der Empathie in der Gesellschaft und der zunehmende Mangel an Einfühlungsvermögen in andere Menschen. Die Gemeinschaft wird

häufig ersetzt durch die intensive Nutzung sozialer Medien, die „Freundschaften“ vorgaukeln und deren Umgangssprache banale „Emojis“ sind. Daraus ergibt sich zwangsläufig das Gegenteil dessen, was eigentlich beabsichtigt war, nämlich Unzufriedenheit, eine depressive Grundhaltung und schließlich die Einsamkeit. Auf diesen Trias wiederum können andere Erkrankungen, bis hin zu Krebs, entstehen. Als therapeutische Maßnahmen schlägt der Psychiater *Spitzer* Aktivitäten vor, die die Menschen einander näherbringen und deren Unlust vereiteln. Musizieren bzw. gemeinsam Musik erleben, spielt dabei eine wichtige Rolle. Dies ist auch Sinn und Zweck der Musiktherapie (Audiotherapie), die gezielt Musik im Rahmen der Wiederherstellung, Erhaltung und Förderung seelischer, körperlicher und geistiger Gesundheit einsetzt.

Im gleichen oben genannten Essay (Das Unbehagen in der Kultur) geht Freud noch auf andere Mechanismen zur Vermeidung von Unlust ein und hebt besonders die Drogen hervor; er schreibt: „…aber es ist Tatsache, dass es körperfremde Stoffe gibt, deren Anwesenheit in Blut und Geweben uns unmittelbare Lustempfindungen schafft, aber auch die Bedingungen unseres Empfindungslebens so verändert, dass wir zur Aufnahme von Unlustregungen untauglich werden. Beide Wirkungen erfolgen nicht nur gleichzeitig, sie scheinen auch innig miteinander verknüpft.“ Man benötigt kein Studium der Pharmakologie um zu erkennen, dass Freud die Volksdroge Nr. 1, den Alkohol, im Sinn hatte. Nachdem er die „Leistung der Rauschmittel im Kampf um das Glück und zur Fernhaltung des Elends“ ausgiebig diskutiert hat, geht er, seine ärztliche Pflicht erfüllend, auf deren Gefahr und Schädlichkeit ein. Wenn man mit diesen Gedanken im Hinterkopf, die gewollte Vereinsamung und den Alkohol in Form von Wein zusammenbringt wird ein anderes Mysterium des Lebens offenbar: die Möglichkeit mit dem Wein zu sprechen. Um dieses Zwiegespräch angemessen führen zu können benötigt man Stille, die gleiche Stille, die man auch für den Kunstgenuss braucht. Man muss seinen Körper auf die sinnliche Wahrnehmung konzentrieren und dabei Maß bei der Droge Wein halten.

Erotische Musik

Auch unter den musikalischen Inhalten spielen die Erotik und die Sexualität eine nicht zu unterschätzende Rolle. Was, neben der Aktivierung des autonomen Nervensystems auch daran liegt, dass Musik sog. Endorphine freisetzt und diese Glückshormone lustverstärkend wirken. Unter „erotischer Musik“ verstehen die meisten Menschen Hintergrundmusik für Sex. Diese beinhaltet banale, süßliche Kuschelmusik die fälschlich noch als „romantisch“ apostrophiert wird. Erotische Musik ist sinnliche Musik, mit oder ohne sexuellen Bezug. Klassiker für Musik mit sexuellen Inhalten sind unter anderen die Beischlafszene in der „Lady Macbeth von Mzensk“, derentwegen Schostakowitsch bei Stalin in Ungnade fiel. Auf der Bühne wird eine leidenschaftliche Liebesnacht dargestellt und vom Orchester grandios musikalisch begleitet. Oder Richard Wagners orgiastischer „Liebestod“ (…in des Welt-Atems wehendem All – ertrinken, versinken – unbewusst – höchste Lust!) aus „Tristan und Isolde“! In beiden Beispielen ist die Erregung und die Erlösung von ihr, explizit, aber dennoch mit höchstem künstlerischen Anspruch, in Töne gefasst. Kultiviertere, aber nicht minder intensive, Leidenschaft hat uns Mozart hinterlassen. Das wundervolle Klavierkonzert No. 21 glüht förmlich von erotischem Zauber. Selbstverständlich könnte ich in diesem Zusammenhang auch Chopin nennen: u. a. seine sinnlichen Tänze und Nocturnes sind gelegentlich Feuerwerke, die die Hormone in Wallung bringen. Ganz extrem geschieht das bei der hinreißenden Musik von *Ravels* „Bolero“. Eine Melodie und ein Rhythmus bringen das Blut langsam zum Kochen und wer dabei still sitzen kann muss Kontrolle über seine Empfindungen haben, die der eines Fakirs gleicht. Auch die Tondichtung „Don Juan“ von *Richard Strauss* fällt in diese Kategorie. Das musikalische Genre in dem die Erotik gleichsam zum Fundament fast jeder Komposition geworden ist, ist die Oper. Zwischen dem „Don Giovanni“ und der „Zauberflöte“ hat wiederum Mozart das ganze, breite und vielschichtige Muster menschlicher Erotik überzeugend auf die Bühne gebracht. Aber auch die Musik von „Carmen“, „La Bohème“, „La Traviata“, „Tristan und Isolde“, „Der fliegende Holländer“, und unendlich vielen anderen Opern lebt fast ausschließlich von den Irrungen und Wirrungen in der Liebesbeziehung zweier Menschen, die im Übrigen häufig tödlich enden und sich damit den ewigen Kampf von Tánathos mit Eros auf die Bühne bringen. Musik ist immer sinnlich und emotional, sie spricht das Herz,

den Körper und den Geist des aktiven Zuhörers an. Wäre das Wort „Eros“ durch die Psychoanalyse nicht schon mit einer anderen Bedeutung belegt („Lebenstrieb“), man könnte die Musik selbst als „Eros“, die Liebe mit all ihren Spielarten, bezeichnen. Eros können wir entsprechend eigener Erfahrung musikalisch und poetisch beschreiben, Tánathos naturgemäß dagegen nicht! Daraus ergibt sich als Fazit, dass es keine eigenständige erotische Musik geben kann, sondern nur eine subjektive, erotische Interpretation. Jedes beliebige Musikstück kann bei der einen Person erotisch wirken und bei der anderen überhaupt nicht. Entsprechend unergiebig ist die Wissenschaft bei der Erforschung der Zusammenhänge von Eros und Musik.

Constanze Weber/Nissen/Mozart

Wenn ich von der Erotik in der Musik rede, ist es sicher angebracht auch über die jeweiligen Partner der großen Komponisten zu sprechen. Ich könnte das Thema anhand von so starken Frauen wie *Cosima Wagner* oder *Alma Mahler* angehen, würde dann aber sicher nur nachbeten was berufenere Geister bereits publiziert haben. Bescheidener und weniger glanzvoll, dafür aber ebenso wichtig für den Meister, war Constanze, die Frau von *Wolfgang Amadeus Mozart*. Ihre Geschichte, die ich im Folgenden erzählen will, beginnt im Badischen, nämlich im Städchen Zell im Wiesental. Ein gewisser *Fridolin Weber* wurde dort 1733 geboren und zum nahen Verwandten von zwei Ausnahmemusikern aus zwei einander nachfolgenden Generationen: er war der Onkel *Carl Maria von Webers* und der Schwiegervater von *Wolfgang Amadeus Mozart.* Die Witwe Mozarts war jene geborene Weber, deren Vater Fidolin sich mit seinem fürstlichen Arbeitgeber in Zell überworfen hatte und am Ende arm und mittelos für die Erziehung seiner vier Töchter aufkommen musste. Schließlich zog er mit seiner Familie nach Mannheim, wo seine von dort stammende Frau immer noch viele Kontakte, insbesondere in der Musikwelt, hatte. Weber wirkte an der Hofkapelle des Kurfürsten *Karl-Theodor* als Bassist, Souffleur und Notenkopist. Mannheim galt in jenen Tagen als eines der musikalischen Zentren Europas („Mannheimer Schule“). Zu jenen, die zu den Konzerten und Opernaufführungen in Mannheim pilgerten, gehörten neben den Mozarts auch *Johann Christian Bach*, *Gluck, Klopstock, Goethe* und *Lessing*.

Im Hause Weber lernte Wolfgang, der Mittzwanziger, die die älteste Tochter, die Koloratursängerin *Aloysia Weber* kennen. Er verliebte sich in diese, aber seine Liebe wurde von ihr nicht erwidert und so heiratete er am 4. August 1782 in Wien deren 20-jährige, jüngere Schwester Constanze. Über sie kennen wir das schriftlich überlieferte Urteil ihres Vaters Fridolin, in dem er sie mit Aloysia vergleicht. Sie verfüge nicht über die körperliche Schönheit ihrer Schwester und war auch weniger intelligent, hatte aber, wie er explizit betonte, ausreichend gesunden Menschenverstand, „genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen zu können." Alle Dokumente, einschließlich seiner zahllosen Briefe, bezeugen, dass Wolfgang sein „Stanzerl", wie er Constanze liebevoll nannte, tatsächlich sehr geliebt hat. Sie schenkte ihm fünf Kinder, von denen aber nur zwei, *Carl Thomas* und *Franz Xaver Wolfgang,* überlebten.

Nach nur neun Jahren Ehe starb Mozart im Dezember 1791 über seiner Arbeit am Requiem, es sollte sein letztes, unvollendetes Meisterwerk werden. Nach Mozarts Tod hat Constanze die musikalischen Arbeiten ihres verstorbenen Ehemanns gesichtet und gesammelt, sie hat damit der musikalischen Nachwelt das ungeheure Erbe des genialen Meisters bewahrt. Ein glücklicher Zufall half ihr dabei, nämlich als im Jahre 1798 der Geschäftsträger an der dänischen Gesandtschaft in Wien, *Georg Nikolaus Nissen* (1761 -1826), eine neue Unterkunft benötigte fand er nach langen Suchen im Hause von Constanze eine neue Bleibe. Die Witwe Mozarts hatte ein leichtes Spiel ihren musikinteressierten Untermieter für die Biographie ihres verstorbenen Ehemanns zu begeistern. Nach Jahren gingen die beiden eine Beziehung ein, die schließlich 1809 zur Hochzeit führte. Danach verließ Nissen den diplomatischen Dienst und das frisch vermählte Ehepaar begann eine ausgiebige Reisetätigkeit durch Deutschland, Italien und Dänemark. Um ihrem Studiensubjekt auch physisch näher zu sein, ließen sich Constanze und Georg Nikolaus 1824 in Mozarts Geburtsstadt Salzburg nieder. Hier begann Nissen, unterstützt von seiner Frau, mit der systematischen Erforschung und Dokumentation von Mozarts Biographie. Leider starb Nissen zwei Jahre nach der Übersiedlung nach Salzburg und so blieb auch die erste Mozart-Biographie unvollendet. Der unschätzbare Verdienst Constanzes war, dass sie, wie wir heute sagen würden, zwei „Ghost-writer" engagierte um Nissens Werk auf der Grundlage ihrer eigenen Kenntnisse zu Ende zu führen (Nissen, Georg N,

Feuerstein und Rudolph Angermüller: Biographie W.A. Mozarts. 4. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1828, Georg Olms Verlag, 1991. Sie blieb bis zu ihrem eigenen Tod in Salzburg wohnen und wurde dort zum Gründungsmitglied des Mozarteums. Noch heute ist diese Intitution führend in der Wahrung und Verbreitung des musikalischen Erbes Wolfgang Amadeus Mozarts, den Constanze um 50 Jahre überlebt hatte als sie mit 80 Jahren starb. Nach der ersten Ehe mit einem häufig arbeitslosen und auf Aufträge wartenden Kapellmeister wolle Constanze in ihrer zweiten auch einen sozialen Aufstieg sehen. Um dies nach außen zu dokumentieren dichte sie ihrem Gatten den Adelstitel „von“ an. Als „Graf von Nissen“ soll sie ihn bezeichnet haben, die spätere Forschung konnte aber niemals eine Erhebung in den Adelsstand von *Georg Nikolaus Nissen* dokumentieren. Ganz ähnlich lag der Fall übrigens beim Adelsprädikat des Vetters *Carl Maria „von“ Weber.*

Aus den Unterlagen des Kirchenmusik-Komponisten *Max Keller (*1770-1855), einem guten Freund von Nissen und seiner Frau, kennen wir eine frühe Daguerreotypie aus dem Jahr 1840 von Keller und seiner Familie in Altötting auf dem sich links im Vordergrund mit Kopftuch und vollem, mittelscheitelig gekämmtem Haar auch Constanze befinden soll. Ob sie es wirklich ist, wurde immer wieder bezweifelt, denn es müsste eines der ersten, mit dieser Technik aufgenommenen Bilder sein, die Daguerreotypie wurde bekanntlich erst 1839 der Öffentlichkeit vorgestellt. Anthropologen sehen aber deutliche Ähnlichkeiten dieses Fotos mit gemalten Bildern der Witwe Mozarts und übrigens auch mit Bildern *Carl Maria von Webers*. Ich bin sehr berührt wenn ich die Fotographie der Person sehe, die Mozart vermutlich besser als irgendjemand anderes gekannt und oft inspiriert hat, und immer wieder seine Stimme gehört hat!

Auf dem romantischen Stadtfriedhof bei der barocken Salzburger St. Sebastian-Kirche findet sich an der Stelle des Grabes von Wolfgangs Vater *Leopold Mozart*, ein vom Geschäftsmann *Johann E. Engl* (1835–1921) errichtetes Schaugrab. Damit wollte der Mozart-begeisterte Engl offenbar den Familien Nissen/Weber/Mozart am Ort ihres Wirkens die in seinen Augen längst fällige Referenz erweisen. Die Musikfreunde in aller Welt danken es ihm!

Der Tod und die Musik

Der Schrecken des gewaltsamen und verordneten Todes in der NS-Zeit wurde genial in dem Gedicht „Todesfuge“ von *Paul Celan* (1920 – 1970) geschildert. Musik und Tod sind in dem Titel eine Synthese eingegangen. Andererseits ist für mich das Gegenteil, nämlich eine der schönsten und musikalisch intensivsten Verquickungen von Liebe und Tod die letzte Strophe von „Im Abendrot“ nach einem Text von Joseph von Eichendorff und der Musik von Richard Strauss (Die vier letzten Lieder)

Wir sind durch Not und Freude
gegangen Hand in Hand;
vom Wandern ruhen wir beide
nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,
es dunkelt schon die Luft.
Zwei Lerchen nur noch steigen
nachtträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,
bald ist es Schlafenszeit.
Dass wir uns nicht verirren
in dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot.
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod?

Ein Paar Wanderer sitzen auf einer Anhöhe und blicken ins vom abendlichen Duft erfüllte Tal, zwei Lerchen steigen auf, Schlaf und Todesahnung verbinden sich. Es

herrscht Stille und in die innige Liebesmusik des Orchesters ist eine helle, schnörkellose Sopranstimme eingebunden. Im instrumentalen Nachspiel des Gesangs liegt ein wehmütiger Abschied, der von zwei Lerchenhaft trillernden Flöten begleitet wird, die wie Luftreflexe des aufziehenden Abendrots erscheinen. Diese Töne gehen mir unter die Haut!

Das spannende Thema vom Tod in der Musik findet, meiner Meinung nach, seinen intensivsten emotionalen Ausdruck in Gustav Mahlers, eingangs bereits erwähnten, „Lied von der Erde“, einem orchestrierten Liederzyklus chinesischer Gedichte. In seiner Komposition beschreibt er am Beginn im „Trinklied vom Jammer der Erde“ die durch den Wein vermittelte Lebensfreude

Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen passen.

Drei Zeilen weiter hören wir, scheinbar unvermittelt, „Dunkel ist das Leben, ist der Tod.“. Über der Musik liegt eine tiefe Melancholie. Den Höhepunkt bildet der beinahe halbstündige, letzte Satz mit dem Titel „der Abschied“. In diesem bewundere ich immer wieder die grandios schaurige Tonmalerei der Dunkelheit und Stille.

Allüberall und ewig
Blauen licht die Fernen!
Ewig... ewig...

So endet das Werk. Die lichten Fernen, wo die vielen Sehnsuchtsorte des Lebens liegen, klingen wie Echoräume in denen sich die Musik verliert. Schöner und ruhevoller kann man sich den Tod nicht vorstellen! Hier erkenne ich keine Mystik mehr, der Tod ist einfach und verständlich geworden. Die enorme Intensität der Musik ist vielleicht den autobiographischen Inhalten dieser Töne geschuldet. Gustav Mahler und der Tod sind unter der Regie von *Luchino Visconti* eine bewundernswürdige, künstlerische Liaison eingegangen: im Film „Der Tod in Venedig“ nach *Thomas Manns* Novelle, wird das Adagietto aus Mahlers 5ter. Symphonie kongenial zur Beschreibung der Handlung eingesetzt, in der die

zärtliche Zuneigung eines alternden Mannes zu einem Jungen „Teenager“ dargestellt wird. Über dieser ungewöhnlichen Liebesgeschichte schwebt das Damoklesschwert einer tödlichen Cholera-Epidemie und die Synthese von Bild und Ton vermitteln im morbiden Venedig genau einen übelriechenden Todeshauch. Alle Kulturen dieser Welt haben den Tod zum Inhalt eines Teils ihrer Musik gemacht, wobei es einerlei war welchen Genres die Musik angehörte, ob Pop, Folklore oder Klassik. *Gustav Mahler* erweist sich als der Künstler, dem es immer wieder gelungen ist Stille und Tod so emotional darzustellen, dass es dem Zuhörer unter die Haut gehen muss.

Das sinnliche Erinnerungsvermögen

Im Folgenden möchte ich ein paar Gedanken zum Erinnerungsvermögen an Musik und an Weine zum Besten geben. In anderen Worten möchte ich versuchen herauszufinden, warum es so schwer ist selbst vielmals gehörte Musik wiederzuerkennen. Zum Vergleich mit der Musik habe ich ein anderes, mir sehr gut bekanntes, sinnliches Erlebnis gewählt, bei dem das Wiedererkennen gleichermaßen schwer ist: der Weingenuss. Das Zusammenspiel von Geruchs- und Geschmackssinn mit dem akustischen Erlebnis der Musik kann große Emotionen erzeugen und gehört für mich zu den absoluten Höhepunkten sinnlicher Erfahrungen. Als großem Weinfreund sei es mir an dieser Stelle erlaubt kurz auf den Parallelismus von Wein und Musik in meinem Erinnerungsvermögen einzugehen, in der Hoffnung, dass ich damit ein allgemein interessierendes Phänomen beschreibe. Es ist das Nasen- und Gaumenerlebnis des Weins gepaart mit der Tonkunst klassischer Musik, was mich in seiner Kombination tief bewegen kann. Bei beiden Wahrnehmungen, der gustatorisch-olfaktorischen (Gaumen/Nase) wie bei der akustischen (Gehör), habe ich seit meiner Jugend das Problem eines sehr geringen Langzeit-Erinnerungsvermögens. Es fällt mir nicht schwer meine akuten sinnlichen Eindrücke zu beschreiben, aber in recht absehbarer Zeit nach dem Genuss beider, habe ich die Details der erlebten Empfindungen „vergessen“. Konkret bedeutet dies, dass es mir schwer fällt selbst mehrfach probierte Weine bei einer späteren Gelegenheit wiederzuerkennen und

nicht anders geht es mir mit der Musik. Wie ich den „Kirschgarten“ Spätburgunder vom Pfälzer Weingut Knipser eigentlich jederzeit wiedererkennen müsste es mir aber nicht gelingt obwohl ich ihn schon vielfach genossen habe, erkenne ich beim Reinhören die oft gehörte 6te von Mahler auch nicht, selbst nach längeren Taktfolgen. Die Erinnerungsspuren sowohl zum Geschmack und Duft als auch zur Musik haben sich in den Stürmen meines sensorischen Gedächtnisses verwischt. Dies gilt natürlich nur für die „Kunstmusik“ bzw. die komplexere Weinaromatik. Einen bekannten Gassenhauer der Beatles oder den Geschmack von Coca-Cola würde ich vermutlich ohne Schwierigkeiten jederzeit wiedererkennen.
Beide, der Wein und die Musik, vermitteln ihr sinnliches Erleben durch ihre Emotionalität. Wie sich diese Emotionen, unabhängig von ihrem auslösenden Medium, ähneln, lässt vermuten, dass ihr Ursprung von annähernd gleicher Natur ist. In der Wahrnehmung des Liebhabers beider spielt ein Lernprozess eine ganz entscheidende Rolle. Wein und Musik haben einen engen Zusammenhang in der sinnlichen Entwicklungsgeschichte des Menschen: das Verstehen muss erlernt werden, denn weder der Sinn für die geschmackliche bzw. akustische Vielfalt von Wein und Musik sind angeboren.

Ein gerbsäurereicher Bordeaux in der Trinkflasche wird von einem Säugling spontan ebenso vehement abgelehnt, wie das laute Orchesterklopfen am Beginn von Beethovens Fünfter Symphonie Angst und Schrecken erzeugt. Jemand, in dessen Leben Wein eine Nebensache und klassische Musik eine praktisch Unbekannte blieb, wird sich bis ins späte Alter kaum für eines der beiden wirklich begeistern können. Frühe Übung macht den Meister, heißt es. und bei der Musik funktioniert es auch, denn „Wunderkinder“ gibt es bekanntlich. Beim Wein gibt es „Wunderkinder“, Gott sei Dank, nicht, denn der Alkohol weiß dies zu verhindern. Man kann sowohl beim Wein als auch bei der Kunstmusik von „erworbener Genussfähigkeit“ sprechen, was bedeutet, dass erst die eigene Erfahrung, das „Lernen“ die Konsumenten in die Lage versetzt zu verstehen. Im Gegensatz dazu benötigt die „angeborene Genussfähigkeit“ keinerlei vorausgehende Erfahrung, ein süßer Griesbrei und ein harmonisches, mit zarter Stimme vorgetragenes Schlaflied wird schon von den Jüngsten mit Wohlbehagen aufgenommen.

Metaphern beschreiben den Genuss

Zwar kann es weder in der Musik noch beim Weingenuss schaden sich in der Theorie auszukennen, aber die allermeisten Weinfreunde und Konzertgänger benutzen für das Verständnis ihrer sinnlichen Erlebnisse sowohl beim Wein als auch bei der Musik nur Metaphern. Mit Metaphern werden sensorische oder auch geistige Regungen in eine Art von Bildersprache übersetzt. In der Weinkritik hat sich auf dieser Basis eine Sprache entwickelt, deren Inhalte manchmal ins Lächerlich-Skurrile geraten (z.B. "Töne von Sattelschweiß" im Wein!). Bei begeisterter Beschäftigung mit Musik kommt man sehr schnell zu den Fragen nach Idee und Inhalt des gehörten Stückes. Die meisten Komponisten überlassen die Beantwortung dem Zuhörer und der benutzt dann Metaphern zur Beschreibung des Gehörten (z.B. das erwähnte "Pochen des Schicksals an die Pforte" in Beethovens 5ter Symphonie). Die Nähe von Wein und Musik macht sich auch in der Metapher der „Struktur" beider bemerkbar. Die Struktur ist ein räumlicher Begriff, der an die Architektur eines Gebäudes erinnert und so ist er auch in unserem Zusammenhang zu verstehen. Während der Musiktheoretiker darunter die sog. „Formenlehre", die dem Gebäude zugrunde liegt, versteht , reicht es dem weniger anspruchsvollen Musikfreund meistens über die jeweilige musikalische Gattung des Gehörten (Lied, Symphonie, Serenade, Ouvertüre etc.) Bescheid zu wissen und sie zu beschreiben (z.B. „die Fuge gleicht einem Rosenblatt"). Die räumliche Struktur wird bei der Weinbeschreibung mit den Elementen sauer, gerbstoffhaltig und extraktreich, gekennzeichnet und zu einem "architektonischen" Ganzen zusammengeführt. Der berühmte Satz des Musikkritikers Eduard Hanslick (1825 – 1904) "der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen" ließe sich leicht auf den Wein ummünzen: "der Inhalt des Weins sind am Gaumen bewegte Formen". Mein viktorianischer Freund im Geiste *Oscar Wilde* (1854 – 1900) hat sich in seinem „Ästhetischem Manifest" folgendermaßen geäußert: „…die Musik ist die Kunst, wo Form und Stoff immer eins sind – die Kunst, deren Gegenstand von der Form, wie er zum Ausdruck kommt, nicht getrennt werden kann; die Kunst, die uns das künstlerische Ideal am vollständigsten verwirklicht, die da steht, wohin alle anderen Künste immer

unterwegs sind“. Damit sagt er, dass Musik ohne Form nicht denkbar ist und gleichzeitig, dass die Musik die vollendetste aller Künste darstellt.

Warum es so schwer ist die bereits einmal geschmeckten bzw. gehörten Metaphern beim Wein- oder Musikgenuss wieder zum Erleben zu bringen, liegt vermutlich nicht an einem fehlenden Langzeitgedächtnis sondern viel eher an der geringen Reproduzierbarkeit des Geschmacks- bzw. Musikerlebnisses. Die Emotion entsteht erst durch die subjektive Bewertung der gustatorischen oder akustischen Wahrnehmung beim Genuss von Wein oder Musik. Wie ich einen Reiz in ein Gefühl umwandle hängt von sehr vielen, veränderlichen Faktoren ab: Tageszeit, Stimmung, Stresssituation, Entspannung, Wetter, Gegenwart anderer Personen u.v.a. Was ich beim Genuss eines Weines oder dem Anhören eines Musikstückes einmal empfunden habe, kann beim zweiten oder dritten Mal etwas völlig anderes sein und eine unterschiedliche emotionale Bewertung verursachen, die verhindert, dass ich das Ereignis wiedererkenne.

Bei der Betrachtung der Erinnerungsfähigkeit an Geschmäcker, Düfte oder Töne sollte man den menschlichen Alterungsprozess nicht vernachlässigen. Das Gefühl, dass im Alter das Gedächtnis nachlässt und man vergesslicher wird, ist sehr weit verbreitet. Erinnerungen verschwimmen im Meer der eigenen Biografie und werden unscharf. Zwar hat das Langzeitgedächtnis eine beinahe unbegrenzte Speicherkapazität aber unser Denken spielt sich ja bekanntlich vorwiegend im Kurzzeitgedächtnis, dem sog. Arbeitsgedächtnis, ab. Vielfach sehen Menschen nach ihrem aktiven Berufsleben ihren Lebenszweck im Hedonismus und in der Stressvermeidung. Dies wiederum bewirkt zwangsläufig eine geringere geistige Aktivität, die über kurz oder lang zu Degenerationserscheinungen des Gedächtnisses führen kann. Darunter leidet auch die Verknüpfung sinnlicher Erlebnisse mit ähnlichen oder gleichen Erfahrungen in jüngeren Jahren. Wie oft kommt es nicht vor, dass ich den Duft und Geschmack eines Weines oder die Melodie eines Musikstückes zweifelsfrei wiedererkenne aber die Genusserfahrung von damals nicht mehr benennen kann?

Die Bläschen im Wein

Wenn ich über die Oper nachdenke kommt mir eine Episode in den Sinn in der meine Einstellung zu Schaumweinen mit Vehemenz auf die Oper, repräsentiert durch den großartigen Don Giovanni, stieß. An einem Sylvester war mal wieder Anlass eine Flasche Cava zu entkorken um auf das neue Jahr anzustoßen. Früher einmal war ich ein großer Fan dieses Getränks, im Laufe der Jahre haben sich meine Geschmackssinne und deren Verknüpfungen im Gehirn aber vermutlich so verändert, dass mir Schaumweine heute nicht mehr viel zu sagen haben. Eines Tages bekam ich auf einem Empfang ein Glas Champagner in die Hand gedrückt bekam und mich nach dem ersten Schluck verwundert fragte: was für ein langweiliges „Prickelwasser“ das denn sei? Um mich herum wurde dagegen ein Diskurs über Finesse, Perlage, Aroma, Cremigkeit, Frische und Harmonie initiiert, dem ich nur bedingt folgen konnte. Mein erster Gedanke dazu war: typisch Champagner, mehr Schein als Sein! Die begnadeten Marketingexperten zwischen Épernay und Reims haben um den auf Flaschen gezogenen Fehler eines Kellermeisters ein Image aufgebaut, dem Kaiser, Könige und Zaren sowie deren adeliges Fußvolk, in ganz Europa mit Begeisterung auf den Leim gegangen sind. Erfolg wird immer plagiiert und so haben clevere Unternehmer die Welt mit prickelndem Sekt, Cava, Spumante, Crémant und Ähnlichem beglückt, dabei haben sie nicht vergessen ihrem jeweiligen Getränk die magischen Kräfte des Vorbilds, nämlich ein Luxusgut zu ein, anzudichten, dessen Bedeutung für Feiern im großen oder kleinen Kreise nicht überschätzt werden kann. Überall erreichen Geburtstage, Jubiläen und der Jahreswechsel durch das Knallen der Korken erst ihren Höhepunkt. Der Schaumwein ist zum Gaumenfetisch einer hedonistischen Gesellschaft geworden! *Karl Marx* hat dies in seinem Buch “Das Kapital“, natürlich ohne direkten Bezug auf den Schaumwein, „Warenfetischismus“ genannt.

Bei der Beurteilung des Trinkvergnügens verschiedener Schaumweine muss es, wie bei jeder Verkostung, sehr subjektiv zugehen und daher ist das Folgende nur als persönliche Meinung und nicht als Empfehlung für irgendjemand anderen gedacht. Zu allererst muss ich klarstellen, dass ich sehr selten Schaumwein trinke, allerdings nicht aus diesen „Flöten“, die im gefüllten Zustand beim zartesten Berühren die Tendenz zum Umfallen haben. Die Kohlensäure kann sich in der schmalen Öffnung dieser Gläser erheblich konzentrieren und beim Trinken die Nase gleichsam anästhesieren, d.h. betäuben und unempfindlich für Gerüche

machen. Große, offene Kelche dagegen, sorgen für eine breite Verteilung des Gases. Es sind ja gerade die “bubbles” (Bläschen) dieser gasförmigen, gelösten Kohlensäure, die am Gaumen und auf der Zunge immer für Freude, Frohsinn und gute Laune sorgen! Aber – das ganz große Aber – aus schlechtem Wein können auch „bubbles“ keinen guten machen. Ich habe in mehreren Schaumweinproduziernden Regionen die Grundweine des späteren Getränks probiert – meist unter verzweifelten Versuchen der Produzenten dies zu verhindern – und muss sagen, dass ich selten etwas Scheußlicheres getrunken habe. Damals habe ich verstanden warum die „Versand-Dosage (Liqueur d´expédition)“ so wichtig ist um den Geruch und den Geschmack des “bubble”-Weins aufzupeppen. Im Gegensatz dazu ist mancher „Brut nature“ oder „Zero dosage“ so untrinkbar geblieben wie sein Grundwein, trotzdem werden diese Schäumer von manchen ihrer Liebhaber wie Götzen verehrt.

Ich bin versucht alle negativen Erkenntisse zu Schaumweinen über Bord zu werfen, wenn ich daran denke, dass eine der schönsten und schmissigsten Arien der gesamten Opernliteratur diesem Getränk gewidmet ist: Mozarts Champagnerarie aus „Don Giovanni“! Sie spiegelt die Ausgelassenheit und Lebensfreude der Hauptfigur wie auch die des Komponisten und man sieht geradezu die “bubbles” im Glase vor sich aufsteigen. Don Giovanni befiehlt hier seinem Diener Leporello, ein rauschendes Fest auszurichten und beschreibt dabei, mit der Kürze und der Intensität Mozartscher Tondichtung, das kommende Fest mit seinem erotischen Treiben. Das Libretto stammt von *Lorenzo Da Ponte* (1749 – 1838) dessen Text der „Champagnerarie“ im Original folgendermaßen beginnt “Fin ch’han dal vino / calda la testa / una gran festa / fa preparar!“ (übersetzt etwa: Damit ihnen vom Wein der Kopf heiß wird, lass ein großes Fest vorbereiten!). Welch große Überraschung, es ist überhaupt nicht vom Champagner die Rede sondern vom Wein! Vermutlich hat der erste Übersetzer Da Pontes, der diesen deutschen Text zu den Noten Mozarts zusammengeschustert hat: „Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise, dann gibt’s ein Leben herrlich und hehr!“ den Mythos von der Champagnerarie begründet. Heute singt man die Arie in einer neueren Version („Jetzt, da der Wein ihre Köpfe in Taumel versetzt hat, geh und bereite ein herrliches Fest“). Champagner wurde zu *Mozarts* und *Da Pontes* Zeit reichlich konsumiert. Hätten die beiden ihren Don Giovanni ihn

tatsächlich trinken lassen wollen, hätten sie es problemlos im Text tun können. Aber sie gaben dem Wein den Vorzug und machten diesem damit das schönste Kompliment! Der deutsche Maler *Max Slevogt* (1868 – 1932) hat auf seinem berühmten Bild von 1902 dem Sänger *Francisco d´Andrade* (1859 – 1921), der als Don Giovanni mit Grandezza ein Champagnerglas hochhält, ein künstlerisches Denkmal gesetzt …und das Glas war eine Tulpe!

Die Oper als Gesamtkunstwerk

Wie die Liebe am schönsten in der Stille gedeiht, braucht auch die Oper die Stille. Wenn der Koloratur-Sopran zur großen Arie der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ ansetzt sollte man eine Stecknadel fallen hören können. Um die Oper zu lieben muss man selbstverständlich den Gesang mögen. Die Stimme ist das vornehmste Musikinstrument im Besitz des Menschen und noch dazu das überhaupt älteste. Neben der Freude an der schönen Stimme benötigt der Opernfreund eine theatralische Seele, denn nicht umsonst reden wir von Musiktheater in dem beide Elemente sich so nahekommen, dass sich ihre Wirkung nicht nur addiert sondern zusammenwirkend erheblich verstärkt, d.h. synergistisch wirkt. Die Musik alleine mag häufig zu abstrakt und das Theater für sich genommen zu direkt sein. Die Oper verbindet beides in idealer Weise und zusammen mit dem Können der Sänger und des Regisseurs kann ein „Gesamtkunstwerk“ entstehen. Aber deswegen muss es natürlich nicht immer Wagner sein: auch Mozart, Verdi oder Richard Strauss haben, neben vielen anderen Komponisten, Großes für die Bühne geschaffen und begeistern ihre jeweilige Fangemeinde. Der nicht alltägliche, meist extravagante Glamour und die überbordende Sinnlichkeit der Oper als Kunstform begeistern und lassen uns gelegentlich bei offener Bühne in tosenden Lärm als Form von Applaus ausbrechen. Niemand hat diesen Applaus mehr genossen als *Luciano Pavarotti*, der eitle Proletarier, der italienische Opernarien, dank der immensen Modulationsfähigkeit seiner Stimme, zu Welthits gemacht hat und deswegen von seinen Freunden immer wieder als „Retter der Oper“ dargestellt wurde. Darüber lässt sich trefflich streiten! Nichtsdestotrotz, das „Opernhafte“ dient ja nicht erst

seit *Pavarotti*, als Metapher für die große Inszenierung, z.B. in den öffentlichen Staatsakten der Diktaturen: man denke an die Aufmärsche in Nordkorea, China oder Russland oder die Meister des ganz großen Theaters, die Nationalsozialisten. Nach dem Spektakel muss aber wieder Stille herrschen - Stille für die Kunst oder für den Auftritt der jeweiligen „ganz großen“ Führer. Die Verbindung der Oper mit der Politik ist eine Thematik, die einer eigenen Untersuchung bedürfte. In den großen Belle-Epoque-Opernhäusern dieser Welt finden wir regelmäßig in der Mitte des ersten Ranges die „Königsloge“, was nur bedeuten kann, dass das Staatsoberhaupt mit seiner Anwesenheit in der Oper seinen Untertanen etwas „Politisches“ sagen wollte.

Politische Inhalte spielten in der Handlung mancher Opernlibertti eine bedeutende Rolle. Eine davon ist Verdis „Nabucco“ und der „Gefangenenchor“ daraus wurde zum „Gassenhauer“. Nicht zu allen Zeiten sprach man von diesem Musik-Genre sehr positiv. Gemeint waren damit häufig sentimentale Lieder von eher volkstümlichem Charakter, die all zu oft die Anmutung von enormer Trivialität besaßen. Vermutlich wurden sie von den „Gassenläufern“, den herumschlendernden Nichtstuern und Bettlern (also jenen, die mit ihren Absätzen die Gassen hauten), gesungen. Schon vor der Romantik entwickelten sich beliebte Opernarien und –chöre zu Gassenhauern, wobei eine schier unerschöpfliche Quelle die Musik Mozarts war. Er selbst parodierte diesen Zustand im „Don Giovanni“ wo er als Tafelmusik die Töne der berühmten Arie “Non più andrai” aus seinem Figaro aufspielen ließ. Dieses Lied war im ausgehenden 18. Jahrhundert – auch nach heutigen Standards – ein regelrechter „Schlager“. Die Liste der popularisierten „Klassiker“ ist unendlich lang und reicht heute vom Habanera der Carmen (Bizet) über „Nesssun Dorma“ (Pucchini) bis zu „La donna é mobile” aus Verdis Rigoletto. Aber auch Instrumentalmusik ereilte gelegentlich das gleiche Schicksal, man denke an die geniale „Kleine Nachtmusik“, Liszts „Liebestraum“ oder Beethovens Schicksalsklopfer am Beginn der 5. Symphonie. Wenn wir heute diese und ähnliche Musik beschreiben würden, würden wir sie verharmlosend einen „Evergreen“ oder auf deutsch schlichtweg einen „Ohrwurm“ nennen.

Meine Liebe zur Oper und zu den Illusionen

Obwohl ich mir einbilde eigentlich ein relativ gutes Gedächtnis für Ereignisse in der Vergangenheit zu haben, besitze ich ausgesprochene Schwachstellen bei sensorischen und/oder emotionalen Erinnerungen. Ich sehe z. B. Filme nach einem Jahr wieder und erinnere mich an so gut wie nichts von der Handlung. Auch gastronomische Erfahrungen sind davor nicht gefeit. Ich bestelle mir ein Gericht und beim Servieren erkenne ich, dass es genau das gleiche war, welches ich schon einmal am gleichen Ort nicht mochte. Über die Erinnerung an Musikstücke oder an einen Wein habe ich bereits gesprochen und eine Analyse versucht. Generell kann manchmal diese Wiedererlebensschwäche von Vorteil sein, wenn ich nämlich etwas Bekanntes als etwas ganz Neues empfinde, aber manchmal geht es eben völlig daneben! Wie viele Menschen tendiere ich dazu schlechte Erfahrungen, z.B. ein grausames Hörerlebnis oder ein fades Essen, einfach zu verdrängen. Ich habe bei mir selbst die Beobachtung gemacht, dass meine Musikleidenschaft, genau wie bei jedem aktiven Musizierenden, ein Repertoire von Musikstücken hat, aus dem ich meine Lieblinge je nach seelischem Bedürfnis aussuche.

Besonders dominant in diesem Repertoire ist meine seit Jahrzehnten lebendige Freude am Musiktheater und das, obwohl die Oper schon oft totgesagt wurde. Die Kritiker, die tonangebend in den kulturpolitischen Diskussionen um Sinn und Zweck der öffentliche Gelder sind, sehen in der Oper ein veraltetes Relikt aus dem 17. Jahrhundert, dessen Existenzberechtigung nach dem Verschwinden der höfischen Kultur ernsthaft angezweifelt werden muss. Einst hatte man aufwendige Opernhäuser als musikalische und gesellschaftliche Tempel in die Stadtzentren der Fürsten-Metropolen gebaut. Aufwendige Bühnentechnik und großartig gestaltete und illuminierte Zuschauerräume sollten den Eliten sinnliche Illusionen vorgaukeln, die die Tristesse und Leere des täglichen Lebens draußen vergessen ließen. Viele dieser repräsentativen Bühnen und Opernhäuser existieren heute noch, nur in den Königslogen sitzen jetzt graue Gestalten aus Staatsministerien, die mal eine Beamten-Freikarte ergattert haben. Die Opernfreunde von heute sind eine Gemeinde von Musikenthusiasten, denen neben dem rein Zeremoniellen,

den ein Opernbesuch mit seinem historischen Hintergrund immer darstellt, besonders die Musik am Herzen liegt. Gerade wegen ihrer Komplexität kommt die Oper heutzutage ohne Subventionen ihrer Gemeinde nicht aus. Nicht anders als in den Zeiten des großen *Claudio Monteverdi* ist die Oper auch heute noch ein Prestige-Objekt der herrschenden Gesellschaft. Die Faszination des Musiktheaters umfasst alle Sinne und lebt in ihrer jeweiligen Zeit, von wo sie vom Regisseur in unsere Gegenwart transportiert werden muss. Die Seele der Oper liegt im Libretto, welches dem Komponisten als Vorlage für die emotionale Vermittlung seiner Musik dient. Manchen Tonschöpfern gelingt dies auf so geniale Weise, dass die Zuschauer und Zuhörer von der Musik regelrecht verzaubert werden. Der Kritiker der Institution Oper wird diese Aussage verständnislos belächeln und an die vergeudete Zeit denken, die die Musikfreunde verloren haben. So ist das eben mit der Liebe!

Wäre dieser Text über die Oper nicht auch eine gute Gelegenheit einmal über die musik- bzw. bühnenvermittelten Illusionen zu reden, die sich uns Zuschauern bzw. Zuhörern aufdrängen? Die Römer schufen das Wort „illudere“, was auf Deutsch so viel wie verspotten, betrügen oder verhöhnen heißen kann. Die Psychologen bezeichnen heute mit Illusion eine klassische Sinnestäuschung, im übertragenen Sinn aber kann sie meinen: Wunschbild, Wunschvorstellung, Phantasmagorie, Trugbild, Einbildung oder Erscheinung – alles Beschreibungen, die für das Theater und damit auch für die Oper, gelten könnten. Der Zuschauer glaubt sich mit der Handlung und deren Protagonisten auf der Bühne identifizieren zu können. Das Podium wird für eine gewisse Zeit zur Realität des Betrachters. Dazu gehört ganz wesentlich das Bühnenbild, welches den visuellen Rahmen abgibt für die geistige Auseinandersetzung mit dem Inhalt des aufgeführten Stückes. In der Oper kommt die Musik hinzu und verstärkt oder interpretiert die Emotionen der Handelnden. In den großen Opern übernimmt die Musik die Führung innerhalb des Dramas. Das, was sich auf der Bühne und in der Seele des Zuschauers abspielt ist eine komplette Illusion, ein Trugbild bzw. eine Phantasmagorie. In seinem Essay „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“ von 1915 schrieb Siegmund Freud: „Illusionen empfehlen sich dadurch, dass sie Unlustgefühle ersparen und uns an ihrer Statt Befriedigungen genießen lassen. Wir müssen es dann ohne Klage hinnehmen, dass

sie irgendeinmal mit einem Stücke der Wirklichkeit zusammenstoßen, an dem sie zerschellen“ (Sigmund Freud: Studienausgabe, Band IX, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 2000). Der Autor, der - wie ich später noch darlegen werde - mit der Tonkunst eigentlich überhaupt nichts „am Hut“ hatte, beschreibt mit diesen zwei Sätzen haarscharf das Wesen der Oper!

Auch die Musik zerschellt regelmäßig an der Realität. Sobald der letzte Ton verklungen ist, stellt sich die Wirklichkeit mit ihren Unlustgefühlen wieder ein. In diesem Fall wissen wir sehr genau, dass unsere Empfindungen, die wir während der Musik leben durften, nur kurze, sehr überschaubare Zeit nachwirken und dann wieder dem Alltagsbewusstsein Platz machen müssen. Die Musik war eine Phantasmagorie, denn das was wir durch die Töne des Komponisten und seines Interpreten als zuhörendes Publikum erfahren haben, waren letztlich nur Trugbilder von Emotionen, von denen wir fest glauben sie tatsächlich durchlebt zu haben. Sie haben in unserer Seele positive Schwingungen in Gang gesetzt, die uns, wie Freud schrieb, „Befriedigung genießen lassen“. Ich glaube, dass die Musik letztlich immer emotionales Erinnerungswerk ist, nur das, was man schon einmal erlebt hat, lässt sich durch Töne wiedererwecken. Es sind die Gefühlsassoziationen aus vergangenen Tagen, die uns berühren. Musik wird kaum fähig sein, ganz neue, bisher noch nie erlebte Gefühle zu erzeugen. Die große, deutschsprachige Erzählerin des 19. Jahrhunderts *Marie von Ebner-Eschenbach* (1830 – 1916), ist Autorin des Aphorismus „Wie teuer du eine schöne Illusion auch bezahlt hast, du hast doch einen guten Handel gemacht.“ Diese Aussage trifft den gleichen Kern, wie Sigmund Freuds oben zitierter Ausspruch: Wir benötigen um zu überleben, Illusionen von denen wir wissen, dass sie die Realität nur vertuscht haben und im Grunde eine Beschönigung der rauen Wirklichkeit sind. Je nach Bildung bzw. Vorbildung des Betroffenen gehört die Musik zu diesen Illusionen. Der vermeintliche Fakt, dass Musik von der emotionalen Erinnerung lebt, erklärt vielleicht die Beobachtung, dass die Affinität zur Tonkunst im Alter immer stärker wird, weil es mehr zu erinnern gibt.

Gut und Böse in der Musik

Immer wieder hat mich die Frage nach Gut und Böse in der Kunst, und besonders natürlich in der Musik, beschäftigt. Kann Kunst überhaupt böse sein? Immer wieder hieß meine Antwort „Nein“, nein, die Kunst kann zwar Böses darstellen und sichtbar machen, aber in ihrem Wesen ist sie gut. Das muss auch so sein, denn die vom Menschen geschaffene Kunst ist Ausdruck seiner Kreativität innerhalb eines spezifischen Kulturkreises. Sie ist ein Kommunikationsmittel und wird nur dann als solches wahrgenommen, wenn sie bei den Adressaten (Leser, Betrachter, Zuhörer) Empathie für das Dargestellte erzeugt. Ich habe bewusst das Wort „Empathie“ gebraucht, wohl wissend, dass es sich eigentlich vornehmlich auf zwischenmenschliche Kommunikation bezieht. Wenn man sich aber den umgangssprachlichen Ausdruck „Einfühlungsvermögen“ für Empathie vergegenwärtigt, wird sehr klar was das Wort im Zusammenhang mit einem Kunsterlebnis bedeutet. Die Vermittlung von Emotionen, Empfindungen und Gefühlen durch ein Kunstwerk kann nicht erfolgen, wenn es in sich selbst etwas Böses wäre. Kunst muss in der Seele des Adressaten etwas in Gang bringen, eine Erkenntnis oder Einsicht bewirken, die ihren Ursprung im Künstler hat und im Betrachter oder Zuhörer positive Schwingungen induziert.

Einer der vielen Gegenpole des Bösen in der Kunst ist zweifelsohne die Musik, bei ihr geht es eigentlich immer um das Schöne, Vorbildhafte und Gute. Doch auch die „göttliche“ Musik kann sich schuldig machen indem sie dem Bösen dient. Das haben wir nach dem Beginn des russischen Angriffskrieges auf die Ukraine leider erleben müssen. Große Sänger und Dirigenten, die im Westen berufliche Verpflichtungen hatten erhielten eine Abfuhr und durften nicht öffentlich auftreten, weil sie Freunde des kriegstreibenden, russischen Diktators waren. In Polen ging man sogar so weit, dass russische Musik aus den Konzertprogrammen gestrichen wurde. Aus dem gleichen Grunde hatten während der Hitlerei Richard Strauss und Wilhelm Furtwängler in verschiedenen Ländern Auftrittsverbote. Hat das etwa den Verlauf des Krieges geändert? Bei den Aufmärschen der großen Diktatoren, in deren Kriegen und Gefängnissen unzählige Leben ausgelöscht wurden, wurde eifrig und laut Musik gemacht. Auch die heutigen Neo-Nazis haben schrille Pop-Musik um ihre ideologischen Verrenkungen der Jugend glaubhafter zu machen. Aber ist deswegen die missbrauchte Musik per se böse? Kann Wagners

„Tristan“ oder Beethovens Neunte böse werden nur weil Nazis diese Musik auch geliebt und gespielt haben? Nein, gerade weil sie gut ist, wird sie zum Alibi, d.h. zur Beschwichtigung degradiert, hinter der sich das Böse verstecken kann und für weniger komplexe Geister nicht mehr zu entdecken ist. Weil die Musik auch in einem bösen Umfeld positive Gefühle vermittelt, wurde und wird sie noch immer missbraucht, sie wird dann scheinbar böse. In letzter Konsequenz könnte dies bedeuten, dass das Böse selbst eine eigene Musik haben kann, aber böse Musik ist immer nur missbrauchte Musik. Das Böse steht nicht in der Partitur sondern liegt außerhalb der Töne und spiegelt die Intention des Musikers oder jener, die ihn ideologisch oder emotional beeinflusst haben.

Düfte und Musik

Kommen wir zu einem schönerem Thema. Die Verbindungen von Musik mit Duft- bzw. Geschmackserlebnissen sind in ihrer Zahl und Intensität schier unendlich und es wundert mich eigentlich sehr, dass man nicht schon längst einen Begriff, wie z.B. „Ton-Gourmandise” (analog zur „Lautmalerei”) dafür gefunden hat. Weinfreunde, die Freude an der klassischen Musik haben, wissen natürlich, dass etablierte Begriffe der deskriptiven Weinsprache häufig auch auf die Musik passen. Man denke nur an Eigenschaftswörter wie „ausdrucksvoll”, „elegant”, „feurig”, „gefällig”, „harmonisch”, „kräftig”, „lebendig (vivace)”, „leicht”, „markig”, „rassig”, „schwer”, „tief”, „voll”, „wuchtig” und „zart”. Alleine der Klang dieser Worte, die eigentlich Charaktereigenschaften des Weins beschreiben sollen, ruft unweigerlich musikalische Assoziationen hervor.

Wenn es nicht gerade richtige „Weinberge” mit entsprechenden Steillagen sind, spricht man im Weinbau ja häufig auch von „Rebgärten”. Ich finde, dass dies ist eine sehr poetische Beschreibung ist, denn der Begriff „Garten” beinhaltet ja immer ein gestalterisches Element. Der Rebstock als künstlerisches Ausdrucksmittel in der geformten Landschaft ist ein schönes Konzept und erinnert mich an die Musik: „Noces en los Jardines de España”, Nächte in spanische Gärten, eine Komposition von *Manuel de Falla* (1876 – 1946). Die glühende Sinnlichkeit der Musik de Fallas steht – wie kaum eine andere – für das Feuer, die

Audrucksstärke und die Rasse spanischen Rotweins. Auch Goethe, der sich mit dem Genuss von Wein besonders gut auskannte stellte in einem Brief vom 11. März 1828 an Eckermann fest: „Es liegen im Wein allerdings produktivmachende Kräfte sehr bedeutender Art; aber es kommt dabei alles auf Zustände und Stunde an, und was dem einen nützt, schadet dem anderen". Ebenso deutlich hat *Georg Christoph Lichtenberg* in seinen „Sudelbüchern" von den positiven (und negativen) Wirkungen des Weingenusses gesprochen. Dort lesen wir zum Thema Kreativität den begeisterten Ausruf: „Es sind wenig Dinge in der Welt, die eines Philosophen so würdig sind, als die Flasche, die *cum spe divite* (hoffnungsfroh) durch die Gurgel eines Liebhabers oder eines Dichters fließt" und etwas später im gleichen Absatz fährt er fort: „Gebraucht es, Menschen, als Philosophen und lernt erkennen was Wein ist." (Heft B 77). Der Göttinger Professor *Lichtenberg* (1742 - 1799) war Mathematiker und Physiker, in seinen Schmier- und Gedankenbüchern, den „Sudelbüchern", hat er eine Sammlung Aphorismen hinterlassen, die berühmt wurden und entsprechend seiner Liebe zum Wein, finden sich viele, die sich mit diesem Thema befassen. "Der Mensch ersetzt oft durch Phantasie und Wein, was ihm an Naturkräften abgeht. Das muss notwendig ganz eigene Phantasie und Weingeschöpfe hervorbringen." schreibt er an anderer Stelle (Sudelbücher, Heft L, 33). *Lichtenberg* hat mehrfach beklagt, dass zwar viel über die Weinbereitung geschrieben wird und wurde, aber bis dato noch nichts über das Thema „ihn recht zu trinken". Er war überzeugt, dass man mit den Wirkungen des Weins, dem Rausch, umzugehen lernen müsse, wenn man ein rechter Weinfreund sein wolle. Als Wissenschaftler wollte er daraus eine akademische Lehre machen und träumte davon selbst eines Tages der erste Professor für „Methyologie" (vom griechischen „methýein", „berauscht sein") zu werden. Die Sauf- und Rauschlehre *Lichtenbergs* wurde leider zu seinen Lebzeiten nicht mehr fertig. Legionen von Künstlern, einschließlich solch genialer Musiker wie Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner oder Brahms haben sich von den kreativen Kräften des vergorenen Rebensaftes musikalisch inspirieren lassen.

***

Eine der schönsten, und auch heitersten, bildlichen Darstellungen von Wein und Musik habe ich in der Madrider Thyssen-Bornemiza-Sammlung gefunden. Das Bild

wurde um 1624 von dem Holländer *Gerrit van Honthorst* (1592 – 1656) aus Utrecht gemalt. Er war ein Zeitgenosse von Velazquez und man erkennt tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit mit dessen berühmten Bacchus-Bild. Nach allem was ich von der Biographie des Malers erfahren konnte, scheint es aber eher unwahrscheinlich, dass Honthorst Velazques bzw. seine Bilder kannte. Der Titel des Ölgemäldes heißt „Fröhlicher Violinist mit Weinglas" und zeigt einen Vorläufer *Daniel Hopes*, in kostbaren Kleidern und einem von Federn besetzten Hut, der eine Violine unter seinem linken Arm hält und einen mit Wein gefüllten Nuppenbecher hoch erhoben hat. Das Thema Wein und Musik wird über die Person des Trinkers inszeniert. Das Licht fällt von links in das Bild ein und beleuchtet grell Arm, Gesicht und Schulterpartie des Mannes. Er wendet sich dem Weinglas zu. Die Rötung seiner Nase und Wangen spielt auf den, vielleicht übertriebenen, Weingenuss an. Der hochgehobene Pokal, auf den der Violinist in freudiger Erregung schaut, und sein Instrument auf der anderen Seite der Diagonale bilden eine ideelle Einheit. Als Betrachter weiß ich sofort, dass der Musiker nach dem ersten Schluck das Glas abstellen und zum Spiel auf der Geige ansetzen wird. Diese Erwartung lässt die Ohren spitzen, verleiht dem Bild Spannung und gibt ihm tönendes Leben.

Synästhesie in der Musik

Ein besonderes Phänomen von erweiterter Sinnlichkeit in der Musik ist die sog. Synästhesie (aus dem Altgriechischen = gleichzeitige Wahrnehmung). Es handelt sich um die Verquickung mehrerer Qualitäten der sinnlichen Rezeption auf ein und denselben Reiz. Der Synästhetiker erlebt neben einer sinnlichen „Haupt"-Wahrnehmung noch zusätzliche Sinnesempfindungen. Menschen mit Synästhesie haben eine ganz normale Wahrnehmung; sie hören etwas oder riechen etwas - und ganz unwillkürlich, haben sie gleichzeitig noch eine weitere Erfahrung in einem zweiten Sinn. Etwa ein Promille der Menschen verfügen über diese Eigenschaft und am häufigsten kommen tatsächlich Leute vor, die Musik ganz automatisch mit Farben verbinden. Das „Hören von Farben" gehört zu den häufigsten Formen der Synästhesie. Der 1952 verstorbene, französische

Komponist *Olivier Messiaen*, bekannt für seine „ornithologische“ Musik, war als Musiker Synästhetiker und eine Generation vorher gab es *Wassily Kandinsky* (gest. 1944), der als Maler Musik mit Farben verband. Was passiert im Hirn solcher Menschen? Mittels bildgebender Verfahren konnte festgestellt werden, dass bei Synästhetikern, wenn sie Musik hören, auch das Sehzentrum im Gehirn aktiviert wird, und das sogar mit geschlossenen Augen.

Farbe und Gehör sind in unserer Sprache eng miteinander gekoppelt: wir sprechen von Farb**klängen**, der **Klang**farbe oder Farb**tönen** und benutzen akustische Begriffe zur Beschreibung von Farben: z.B. schrill, leise, laut. Wenn wir Farben hören können warum dann nicht auch Farben riechen oder schmecken? Die Werbeindustrie hat einen ganzen Zweig ihrer Forschung dieser Thematik gewidmet und wir wissen längst, dass z. B. ein knalliges Rot kräftige, würzige Süße mit einer leicht scharfen Nuance vermittelt, während leuchtendes Grün auf frische, saftige Säure, mit kühlen und bitter-herben Empfindungen hinweist. Daneben gibt es eine ganze Palette von Zwischentönen mit jeweils eigenen Farb-sensorischen Nuancen. Die Werbung nutzt diese Erkenntnisse bereits sehr erfolgreich. Wir schmecken natürlich die Farben nicht wirklich, sondern assoziieren lediglich mit ihnen bestimmte Düfte und Geschmäcker, so wie es auch mit der Musik aus den Lautsprechern in Kaufhäusern geschieht um den Konsum anzuregen.

Es ist eine Tatsache, dass Synästhetiker Musik viel emotionaler als andere Menschen erleben. Die Verbindungen zum sogenannten limbischen System, unserem Gefühlszentrum im Gehirn, sind im Augenblick der musikalischen Wahrnehmung wesentlich stärker. Der Autor *Martin Darting* behauptete (in: Das sensorische Weinbild. Eugen Ulmer Verlag, Stuttgart 2013), Farben seien das optimale Medium zur Beschreibung von Düften und auch von Wein. An vielen selbst gemalten Beispielen, die er „Weinbilder“ nennt, versucht er seine Thesen zu verifizieren und der unvoreingenommene Leser kann dies streckenweise sogar gut nachvollziehen. Im Gegensatz zur Sprache, die ja Beschreibungen von Empfindungen nur aneinanderreihen kann, also diese sequentiell, d.h. in zeitlicher Abfolge, darstellt, ist das Bild, genau wie der Geschmack und Geruch „holistisch“,

was bedeutet, dass alle Eindrücke gemeinsam und gleichzeitig ausgelöst werden und im jeweiligen Sinnesorgan einen ganzheitlichen Eindruck hinterlassen. Die von unseren Sinnen wahrgenommenen Eindrücke sind immer holistisch. *Darting* behauptet, dass eine richtige Farbkombination, den Geschmack und Duft eines Weines sehr exakt wiedergeben kann. „Gefällt jemandem das (Wein-)Bild, schmeckt auch der Wein dazu“ ist sein Umkehrschluss. Basierend auf der engen Beziehung von Musik und Farbe bin ich fest davon überzeugt, dass genau das Gleiche für die Musik gilt: auch Töne können Düfte und Geschmäcker vermitteln. Dabei handelt es sich weniger um synästhetische Erlebnisse sondern meistens um holistische, sensorische Erinnerungen. Wir erinnern uns beim Hören eines Musikstücks an ein bestimmtes Getränk oder eine Speise und verknüpfen die Eindrücke in den entsprechenden Regionen unseres Gehirns zu einem Ganzen. Auch ursprünglich taktile Empfindungen können durch Musik ausgelöst werden: man denke nur an die Gänsehaut die man gelegentlich beim Anklopfen des Schicksals in Beethovens 5ter bekommt! Sinnlich begabte oder trainierte Menschen werden beim Hören von Musik deutlich mehr synästhetische Erlebnisse haben, als der Rest der Bevölkerung.

Ein Beispiel für die Verbindung von Duft und Musik findet sich in einem Liebesgedicht von *Ricarda Huch*, vertont von *Viktor Ullmann*, einem Schüler Arnold Schönbergs, dessen Leben an der Rampe in Auschwitz frühzeitig endete. Er hat den Text expressionistisch kongenial in Töne umgesetzt.

O schöne Hand, Kelch, dessen Duft Musik,
Wie Töne schweben, geht der, den du führst,
Melodisch wird der Stein, den du berührst,
Wenn sie dich einhüllt, wird die Luft Musik.

Du tust dich auf, um Wohllaut zu verschwenden,
Der ordnet, was Gewalt und Wahn verwirrten,
Und Seelen, die auf Erden sich verirrten,
Hinüberlockt, wo Wunsch und Zweifel enden.

O Hand, Gebieterin der Töne, bleib

Auf diesem Herzen ruhn, das ruhlos schwingt,
So wandelst du in Frieden sein Verlangen.

Dämonische, berühre diesen Leib,
Er bebt wie Saiten, wird ein Meer und klingt
Und rauscht empor, die Sonne zu empfangen.

Ricarda Huch
(aus der Sammlung „Wüsst ich ein Lied“)

Wie das Gedicht suggeriert, kann Musik duften. Wieder erscheinen Töne von Beethoven in meiner akustischen Erinnerung: seine Violinsonate Nr. 5 F-Dur op. 24, die sog. "Frühlingssonate". Im „Allegro“-Beginn ist ihr erstes, von der Violine vorgetragene Thema leicht und anmutig wie ein Schmetterling, der von einer zur anderen Blüte auf einer herzhaft duftenden Wiese unter einem blühenden Apfelbaum flattert. Selten trifft ein trivialer Beiname den Charakter der Musik so treffend wie im Fall der „Frühlingssonate“ (oder wäre „Sommersonate“ besser gewesen?), von wem er allerdings stammt ist, glaube ich, nicht bekannt. Ein anderes, intensives Dufterlebnis habe ich bei *Gustav Mahler* gefunden: in seinen Rückert-Liedern gibt es ein vertontes Gedicht von Rückert mit folgendem Text:

Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!
Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

Mahler hat dazu Klänge gezaubert, die in an- und abschwellender Intensität das Gefühl einer sanften Äther-Welle erzeugen und die Töne zu würzigen Düften werden lassen. Der Geruch von süßlich frischen Lindenblüten erinnert an den Sommer und eine bevorstehende oder verflossene Liebe.

Liebe ist wie Musik: inhaltsschwer aber nicht konkret fassbar, in ihr schwingen die Töne des Geistes, deren Höhepunkte sich zwischen pianissimo und fortissimo abspielen. Liebe ist, wenn man sie wie einen guten Wein am Gaumen spürt, etwas sehr Präsentes und dennoch kann man sie nur symbolhaft beschreiben. Liebe ist… fast alles! Deshalb kann es so furchtbar banal sein sich über sie zu äußern. Da ist zwischen Wolfgang Amadeus Mozart und Helene Fischer die ganze Welt der Töne und Gefühle drin. Düfte sind selbstverständlich auch mit der Pop-Musik eng verbunden. Der Duft der Haare von *Brigitte Bardot* (bb) nach dem Parfüm „Essence de Guerlain“ wurde einst von *Serge Gainsbur*g in seinem Lied „Initials bb“ verehrt: „a sa beauté elle ne porte rien d'autre qu'un peu d'Essence de Guerlain dans les cheveux“ hieß es darin. In den Discos und Clubs der Jugend war und ist die Musik immer mit Parfüm geschwängert. Dort verdichtet nämlich die Musik all die Gerüche, wie Schweiß, Alkohol, Parfüm und einst auch Tabak, zu den späteren Erinnerungen an die Sturm-und-Drang-Jahre.

In den USA hat man eine multizentrische Studie initiiert in der nach Geruchsassoziationen beim Hören verschiedener Pop-Musik-Genres abgefragt wurden. Dabei wurde herausgefunden, dass für die meisten Hörer Rock nach Lakritze, Heavy Metal nach Fisch und Jazz nach Kaffee riechen. Als einziges Klassik-Genre wurde *Johann Sebastian Bach* abgefragt und seine Klänge waren mit Pfefferminz-Geruch verbunden. Eine ähnliche Studie mit Schwerpunkt klassische Musik ist mir nicht bekannt, wäre aber sicher ein interessantes Unterfangen.

In den USA, dem Land der kulturellen Vielfalt, gibt es auch eine ernst zu nehmende Bewegung, die genau das Gegenteil will: das Verbannen von Parfüms aus Konzertsälen. Tatsächlich ist es in einigen Häusern den Zuhörern verboten während des Konzerts Parfum zu tragen. Olfaktorische Ablenkung kann den Musikgenuss des Publikums und die Konzentration der Musiker erheblich stören! Das spricht dafür, dass die Musik selbst einen Geruch hat, der durch Parfüm

geschwängerte Luft verändert oder unerkennbar wird. Dafür spricht auch die berühmte Aussage des großen Musikkritikers *Eduard Hanslick* (1825 - 1904), dass es neue Musik gäbe, die man „stinken hört“. Ob synästhetische Erlebnisse eine physiologische Bedeutung oder gar einen phylogenetischen Sinn haben, ist unklar, auf jeden Fall kann der Duft manch andere Sinneseindrücke verstärken und ist in situationsangepassten Momenten ein ausgesprochener Luxus für die Wahrnehmung. Wir sollten in diesem Zusammenhang die Stille nicht vergessen, denn sie kann als Ergebnis der Lärm-Vermeidung, auch erhebliche Konsequenzen für unsere sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit haben. Alles klingt, schmeckt und riecht intensiver wenn unser Gehör nicht abgelenkt wird.

Parfümierte Musik

In den gerade beschriebenen Fällen der Pop-Musik oder der Musik im Konzertsaal reden wir von Duft *zur* Musik bzw. *zum* Text. Die andere Variante ist der erwähnte Duft *aus* der Musik, also „duftende“ Musik. Eine Pianistin hat mir einmal nach einem Konzert in dem sie Rachmaninow spielte anvertraut, dass sie diese Musik „sehr parfümiert“ finde. Zunächst dachte ich, dass sie die etwas süßlichen, leicht romantisierenden und eingängigen Passagen der Klavierstücke meinte, was ich ja oberflächlich auch gut nachvollziehen konnte. Etwas später erkannte ich, dass duftende Musik auch negative Konnotationen besaß: sie konnte künstlich, übersteiget, überbetont und maskenhaft sein. In der Internet-Ausgabe der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (FAZ.NET vom 21.04.2020) schrieb *Jan Brachmann* über ein Lied von *Rachmaninow*: „Eine schöne, hintergründige Art, Duftwirkungen zu komponieren, findet sich bei Sergej Rachmaninow im Lied „Vor meinem Fenster blüht ein Kirschbaum“ op. 26 Nr. 10. Während die Singstimme die Zweige beschreibt, malt das Klavier im Wechsel zwischen einem Dominantseptakkord und einem Undezimen-Tredizimen-Akkord den Vorgang des Ein- und Ausatmens… Atmen, Duft einsaugen und im Verlieren der Sprache sich selbst wiederfinden: Es ist eine kleine Proust’sche Szene, die Rachmaninow in diese olfaktorisch-akustisch-psychologische Miniatur gefasst hat. Sie erinnert uns in Zeiten, da der Verlust des Geruchsinns als ernstes Alarmsignal gilt, daran, wie

wichtig der Duft für unser Glücks- und Selbstempfinden ist“. Neben den Farben ist der Duft vermutlich die zweithäufigste synästhetische Erfahrung beim Hören von Musik. Mit dem „ernsten Alarmsignal“ bezieht sich der Autor übrigens auf die Einschränkung des Geruchsinns bei der Corona-Erkrankung, die in der Zeit des Verfassens seines Beitrags von großer medizinischer Bedeutung war.

Für synästhetische Erlebnisse sind praktisch alle Kombinationen der fünf Sinne denkbar, also Töne riechen oder sehen, Gerüche empfinden oder sehen oder Gesehenes schmecken oder hören. Dieses Phänomen der Doppelempfindungen ist schon sehr lange bekannt, aber immer noch ein Rätsel. Das häufigere Auftreten von Synästhesie in Familien lässt vermuten, dass ein genetischer Faktor eine Rolle spielt. Man muss aber nicht vorbelastet und eine angeborene Fähigkeit zu den Sinnesverquickungen der Synästhesie haben, man kann auch aus eigenen Kräften, d.h. mit der Aktivierung der eigenen Phantasie und Einbildungskraft zu derartigen Erlebnissen kommen. Im Kindesalter haben wir das alle vermutlich mühelos gekonnt, denn das Wahrnehmen der Welt geschah noch mit allen Sinnen. „Kindliche Fantasie“ hat man das bagatellisierend genannt. Den Teddy lebendig werden lassen, sich mit unsichtbaren Freunden unterhalten oder vorgelesene Geschichten regelrecht mitzuerleben, sind synästhetische Erfahrungen im Kindesalter, die uns durchaus auf spätere musikalische, gepaart mit anderen sinnlichen Erlebnissen vorbereiten können. Bei Kindern scheint die Vermischung von Realität mit Vorstellung so häufig zu passieren, dass Gerichte kindliche Beobachtungen im Allgemeinen nicht als Zeugenaussagen zulassen.

Oscar Wilde beschrieb die Gemälde der beiden ästhetizistischen Maler *James Abbott McNeill Whistle*r (1834 -1903) und *Albert Joseph Moore* (1841-1893) „…die die Zeichnung und Farbe auf die ideale Stufe der Poesie und Musik gehoben haben. Denn die Eigenheit ihrer erlesenen Malerei kommt lediglich von der originellen und schöpferischen Behandlung der Linie und der Farbe, von einer bestimmten Form und Auswahl schöner Technik, die jede literarische Reminiszenz und jede metaphysische Idee verwirft und so dem ästhetischen Sinn für sich allein völlig genügt – sie ist, wie die Griechen gesagt hätten, Selbstzweck; die Wirkung ihrer Werke ist dieselbe wie die Wirkung, die Musik hervorbringt“. Whistler gab tatsächlich vielen seiner Bilder von der Musik entlehnte Titel wie „Harmonie,

Symphonie, Nocturne oder Arrangement (z.B. Arrangement in Grau und Schwarz Nr. 1 oder Harmonie in Grün und Rose – Das Musikzimmer). Die Musik in der Kunst sehen, das war auch der Weg zur absoluten Musik und am Beginn der Romantik der schnurgerade Weg zu Beethoven. Losgelöst von allen funktionalen Bindungen sollte die Musik sich auch vom Endlichen trennen und ins Unendliche weisen. Kunst um der Kunst willen, stand auch hinter dieser Einstellung und bedeutete tatsächlich, dass Kunst sinn- und zweckfrei sein und Schönheit vermitteln sollte. Interessant ist auch, dass sich gerade *Friedrich Nietzsche*, der *Richard Wagners* Parsifal wegen seiner quasireligiösen Handlung und seines entsprechenden Textes zu tiefst verabscheute, über dessen Musik sehr enthusiastisch äußerte (zitiert nach S.O. Müller, S. 84): „Hat Wagner je etwas Besseres gemacht? Ob je ein Maler einen so schwermütigen Blick der Liebe gemalt hat als Wagner mit den letzten Akzenten seines Vorspiels?“. Nietzsche stellt die beiden Kunstrichtungen Malerei und Musik direkt einander gegenüber und erkennt damit ihre Gleichwertigkeit indirekt an.

Wenn wir von den Ausdrucksmöglichkeiten der Farben und Formen oder der Worte reden, kommen wir immer an die Grenzen wo der Maler bzw. der Bildhauer das „Undarstellbare“, der Schriftsteller das „Unaussprechliche“ vorfinden und ihre Kunst damit am Ende angekommen ist. Spätestens dies ist der Moment in dem die Musik das Weitere übernehmen kann. Wenn wir jetzt noch davon ausgehen, dass sich die Grenzen der drei genannten künstlerischen Ausdrucksformen in weiten Bereichen überschneiden können, verstehen wir die Synästhetik, die die Tonkunst bei jedem Musikfreund induzieren kann.

Impressionistische Beschreibung von Düften

Es gibt keinen Zweifel daran, dass sich auch Musiker, wie wahrscheinlich alle Künstler, seit Urzeiten zum Parfüm hingezogen fühlen. Der Franzose *Charles Baudelaire* (1821–1867) dessen 1855 erschienene Gedichte »Les Fleurs du Mal« einen Zensur-Skandal in Paris bewirkten, wurden vom größten Parfüm-Fetischisten des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, sehr verehrt und vieles von

Baudelaires Gefühlswelt aus den „Blumen des Bösen“ findet sich im Tristan wieder. Deshalb möchte ich hier – alle Lyrik-Muffel mögen mir dies verzeihen – im Zusammenhang von Musik mit Düften das Gedicht „Zusammenhänge“ in der etwas altmodischen Erstübersetzung von *Wolf v. Kalckreuth* aus dem Jahr 1907, vorstellen (Quelle: http://www.zeno.org/nid/20004529332):

Lebendgem Tempel gleicht das Wesen der Natur,
Aus seinen Säulenreihn tönt tief geheimes Flüstern,
Durch Wälder geht der Mensch, wo Zeichen ihn umdüstern,
Die stillvertrauten Blicks verfolgen seine Spur.

Geheim verschmelzend wie das Echo fernster Klüfte,
In großer Einheit und voll dunkeltiefer Macht,
Weit wie des Äthers Glanz und die gewaltge Nacht,
Antworten Töne rings und Farben sich und Düfte.

Gerüche sind, wie Duft, der über Kindern ruht,
Grün wie die Wiesen, sanft wie der Hoboen Klingen,
Und andre, die verderbt, reich und voll stolzer Glut,
Still atmend in der Kraft von unbegrenzten Dingen,
Wie Ambra, Benzoe und fremden Weihrauchs Flut,
Stolz tönend den Triumph von unsrem Geist und Blut.

Die Echos aus den fernen Felsspalten fließen zu einer Einheit zusammen und es vermischen sich die Lüfte in denen zu allen Tages- und Nachtzeiten Farben, Töne und Düfte gemeinsam transportiert werden. Eine synästhetische Welt, die nicht, wie zu Lebzeiten des Dichters behauptet wurde, das Produkt eines Drogenrausches ist, sondern die künstlerische Erfahrung eines großen Poeten, diese ist der Triumpf des Geistes und des Gefühls! Im Briefwechsel des bedeutenden französischen Musikverlegers *Marie-Jacques Massacrié-Durand* (1865 – 1928) mit *Claude Debussy* (1862 – 1918) schreibt Durant: „Ich sehe noch das Arbeitszimmer von Debussy vor mir und sein charmantes Stadthaus in der Nähe der Porte Dauphine, Avenue du Bois de Boulogne. Es war in diesem Zimmer, in dem er mir so schöne Werke zu Gehör gebracht hat, mit magischen Harmonien,

die geniale Ideen umhüllten. Debussy arbeitete umgeben von Blumen, Winter wie Sommer; sein Zimmer war davon überfüllt. Dies war eine Symphonie in Farben, die in Klänge umgewandelt wurde. Indem ich mich wieder an diese Blütenpracht erinnere, kommt mir der Vers von Baudelaire in den Sinn: `Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir´" . „Klänge und Düfte wehen durch die Abendluft" welch wunderbare Harmonie der Sinne: man hört förmlich die Klänge von Debussys Préludes mit ihren poetischen Titeln und „magischen Harmonien" im blumenreichen Zimmer des Komponisten.

Ich bin mir ganz sicher, dass *Richard Wagner* die Verbindung von Klang und Duft nicht viel anders gesehen hatte, als er seiner phantastischen Freundin *Judith Gautier* (1845 – 1917) gegenüber Wünsche für Duftessenzen aller Art schriftlich äußerte. Düfte und Musik haben die große Gemeinsamkeit der raschen Vergänglichkeit. Wie die Töne im Äther verschwinden, verflüchtigen sich die Düfte, daher wissen wir auch nicht mehr wie Mozarts Spiel am Hammerklavier geklungen oder das Rimmel-Rosenparfüm - ein Lieblingsduft Richard Wagners - gerochen haben mag. Weder die sinnlichen Erlebnisse Musik noch Parfüm sind im Grunde in ihrer Wirkung greifbar und haben daher viel mit Erwartung (Antizipation) und vielleicht auch mit Einbildung zu tun. Neben Dichtern, wie z.B. *Baudelaire,* versucht auch die Wahrnehmungspsychologie diese abenteuerlichen Beziehungen zu ergründen. Wir sind hier nicht weit entfernt von der sog. „selektiven Wahrnehmung", d.h. von der Feststellung, dass man nur das sieht oder hört, was man sehen oder hören will. Wahrnehmung ist ein komplexer Vorgang, denn die von den Sinnesorganen im Gehirn eintreffenden Informationen müssen dort ausgewählt, geordnet, mit anderen verknüpft und schließlich interpretiert werden. Erst nach diesen Prozessen nehmen wir etwas bewusst wahr. So ist das bei allen Sinneseindrücken und selbstverständlich auch bei der Musik – und beim Parfüm!

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf die „Vanitas"-Stilleben zu sprechen kommen, die im 15. Jahrhundert in den spanisch besetzten Niederlanden entstanden. Während des Spanisch-Niederländischen Krieges machte sich in der Gesellschaft der Gedanke an die Vergänglichkeit im Bewusstsein der Bürger breit.

In der Malerei suchte man nach symbolischen Objekten der Vergänglichkeit und fand sie im Totenkopf, der Sanduhr und anderen Zeitmessern, in brennenden Kerzen, in Blumen und in Früchten. Die dargestellte Botschaft sollte lauten: „Seht her, das irdische Leben ist vergänglich und eitel!“ Unter den Künsten hat wohl die Musik die geringste Schwierigkeit Vergänglichkeit darzustellen, denn sie selbst beruht ja auf dem flüchtigen Klang der Töne: sobald sie entstehen und vernommen werden, verklingen sie schon wieder. Daher ist es gerechtfertigt als ein Charakteristikum der Musik die Vergänglichkeit zu benennen. Kein Wunder, dass Musikinstrumente, die als Urheber der Musik angesehen werden können, als Vanitas-Symbole ihren Weg in eben diese Stillebenmalerei gefunden haben. Als Beispiel dafür mag der barocke Kupferstich des *Theodor Matham* aus dem Jahr 1622 dienen: unter einem Schild, in das das Wort „Vanitas“, geprägt ist, sieht man einige damals in Gebrauch befindliche Musikinstrumente sowie ein aufgeschlagenes Notenbuch. Die Aussage dieser Darstellung ist unmissverständlich: Die Musik verliert sich unwiederbringlich im Raum, sie muss immer wieder neu geschaffen werden und sie lebt in einem hohen Maße von der Zeit. Die Zeit ist eine elementare Voraussetzung, dass die Aneinanderreihung von Tönen zu einem geordneten Klangereignis, mit einem akustischen Inhalt wird. Musik ist in der Zeit lebender Schall und Ton, bei denen, genauso wie in der gefühlten Zeit des Menschen, die Bewegung eine bestimmende Rolle spielt. In der Musik wird die Zeit gleichberechtigt durch Melodie und Rhythmus geformt. In der Gestaltung der Hörereignisse und ihrer komplexen Beziehungen zueinander in der Zeit, liegt das Geheimnis der Musik. Wie im Leben des Menschen gehen auch in einem Musikstück Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein nicht zu entflechtendes, vorübergehendes Zeitengewirr ein. Alle drei Zeitzustände bedingen sich gegenseitig, fließen ineinander und verleihen der Musik Ausdruck und Emotion, in die der Zuhörer versinken bzw. sich wiedererkennen kann.

Geistliche Musik

Wenn wir von „geistlich“ reden meinen wir in der deutschen Sprache in Etwa soviel wie „religiös“ oder „fromm“. „Geistliche Musik“ ist Kirchenmusik oder

allgemeiner ausgedrückt „Sakralmusik“, was vom lateinischen „sacrum“ (= heilig) abgeleitet ist (Musica Sacra et Ecclesiastica – Geistliche und Kirchen-Musik). Kann Musik heilig sein? Um diese Frage beantworten zu können müsste man sich erst einmal im Klaren werden, was der Begriff eigentlich bedeutet. Soweit ich es übersehen kann bedeutet heilig immer eine besondere Nähe zu Gott. Dieser Grundgedanke kommt in allen Religionen dieser Welt vor, ganz unabhängig von der Natur des jeweiligen Gottes. Alles was nahe bei Gott, oder auch den Göttern, ist muss einen gewissen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, also „göttlich“ sein. So natürlich auch die Musik, aber ist deswegen „göttliche“ gleich „geistliche Musik“? Nein, natürlich nicht! Göttlich ist im Zusammenhang mit der Musik immer nur eine Metapher für übernatürlich oder himmlisch, wie z.B. Wolfgang Amadeus Mozarts Noten. In der katholischen Kirche werden auch Menschen heiliggesprochen, warum eigentlich nicht auch Mozart, als Autor so göttlicher Musik? Geistliche Musik wird auch der „weltlichen Musik“ gegenübergestellt. Was geistliche Musik sein soll hat uns ein Papst aus dem 14. Jahrhundert (Johannes XXII um 1320) hinter die Ohren geschrieben: Weder Unreines, Laszives, Sexuelles, Theatralisches oder Profanes bzw. ganz allgemein Weltliches sollte in den Ritualen der Kirche Verwendung finden.

Trotzdem kann man die Augen nicht davor verschließen, dass viele Komponisten ganz ungeistliche und weltlich anmutende Musik als Sakralmusik geschrieben haben. Beispielhaft sei das Requiem von *Giuseppe Verdi* und das „Stabat Mater“ von *Gioachino Rossini*, beides höchst emotionale und eingängige Werke! *Richard Wagner* sprach bei Rossini von „Opernhafter Oberflächlichkeit“, hat sich aber im „Parsifal“ die Freiheit genommen exzessiv heilige Themen zu profanieren. Eine wirkliche Unterscheidung zwischen weltlicher und sakraler Musik ist auch bei *Anton Bruckner* und *Arvo Pärt* kaum möglich. Sakrale Musik hatte in unserer Kulturgeschichte und bei anderen Völkern den Zweck mit den Göttern in Verbindung zu treten. Die Magie des Tanzes und des Gesanges sollte sie dazu bringen den Menschen gewogen zu sein und Unglück fernzuhalten. In unseren noch heute gebräuchlichen kirchenmusikalischen Formen wie Kantaten, Motetten und Chorälen hat sich, dank der päpstlich verordneten Inhaltslosigkeit, über die Jahrhunderte eine fürchterliche musikalische Langeweile eingeschlichen, so dass

aus meiner sehr persönlichen Sicht ein Musikgenuss beinahe unmöglich ist. Da ähnelt die Musik durchaus der Malerei, denn auch in dieser Kunstrichtung gibt es eine religiöse Sparte, deren Inhalte sich an Themen der Glaubensgeschichte orientieren. Mit Blick auf die christliche Kunst sind es Szenen aus der Bibel, die Darstellung von Propheten und anderen Personen des religiösen Lebens oder Gott selbst mit Seiner Entourage von Heiligen und Engeln. Da man häufig die Inhalte aus ihrem historischen Kontext gelöst und in die Gegenwart versetzt hat, können viel dieser religiösen Bilder als Dokumente der Zeit des Malers gesehen werden. Dadurch kommt etwas Spannung auf in die der religiösen Musik durchaus ähnlichen Langeweile. Ich muss es hoffentlich nicht nochmals betonen, dass ich an dieser Stelle, wie überall in diesen Zeilen, meine ganz persönliche Meinung zum Besten gebe, die niemals einen Absolutheitsanspruch haben kann.

Eismusik

In diesem Abschnitt möchte ich über etwas berichten, was ich eigentlich noch nie selbst direkt miterlebt habe, ich spreche von der „Eismusik“. In einer Reportage vom sog. „Hemsing-Festival“ (benannt nach den Initiatorinnen Eldbjørg und Ragnhild Hemsing, beide Geigerinnen der Weltspitze) im norwegischen Aurdal, einem Dorf nördlich von Oslo war von einem „Eiskonzert“ die Rede. Es fand unter dem Titel „Huldigung an die Natur“ statt. Die Idee klassische Musikinstrumente aus dem Material Eis anzufertigen stammt vom Schlagzeuger *Terje Isungset.* Aus Eisblöcken werden die Instrumente in Feinstarbeit mit Hämmern, Meißeln, Bohrern und Messern geformt, es entstehen, Eisgeigen, Eisharfen und Eisgitarren aber auch Blasinstrumente und Xylophone. *Isungset* hat sich sehr intensiv mit dem jeweiligen Klang der Instrumente beschäftigt und dabei festgestellt, dass die Qualität des Eises, z.B. ob Lufteinschlüsse vorhanden sind oder ob Veränderungen der Umgebungstemperatur, die Tonqualität des jeweiligen Instruments erheblich beeinflussen können. Der Klang der Eismusik ist ganz speziell und verzaubert auch noch aus dem Lautsprecher des heimischen Fernsehers. Wie die Musik selbst sind in diesem Fall auch ihre Instrumente vergänglich. Zum nächsten Festival müssen

sie wieder neu erschaffen werden. Was wird die Zukunft der Eismusik in Zeiten des Klimawandels sein? Diese Frage muss im Augenblick unbeantwortet bleiben.

Claude Debussy

Ich möchte noch einmal auf Claude Debussy zurückkommen. Die Tatsache, dass ich seinen Namen schon so oft erwähnt habe, deutet darauf hin, dass ich eine besondere Verehrung für diesen großen Franzosen habe. Beim Hören seiner Komposition „La Mer“ hake ich mich gedanklich oft am Begriff „Impressionismus“ fest. Unweigerlich entstehen vor meinen Augen das Licht, die Farben und die schemenhaften Umrisse der Bilder von Gaughin, Monet oder Pissarro. Aber die Bilder reichen bei Weitem nicht aus, das Gehörte zu erklären, dahinter verbirgt sich noch etwas anders, und mir fällt kein besserer Begriff dafür ein als „Spiritualität“. Der erste Satz von «La Mer» mit dem Titel, «Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer», beginnt langsam, meditativ wie der Blick auf die Nebelschwaden im Zwielicht des Morgens über dem Wasser. Dann wird die Geburt des Tages, der Aufgang der Sonne, eingeleitet, die mit dem ihr eigenen Lichtgetöse langsam als Feuerball am Horizont erscheint. Was dann folgt, ist weit mehr als Tonmalerei und lässt die Gedanken in eine flimmernd-farbige Welt voll üppiger Natur schweifen. Im zweiten, mittleren Satz („Spiel der Wellen“) nimmt man tatsächlich die Schaumkronen auf den kleinen, kurzen Wellen akustisch wahr, sie vollführen einen fröhlichen Tanz. Im letzten Teil, „Zwiegespräch von Wind und Meer“, vereinigen sich die Themen des Meeres aus dem ersten Satz mit den neuen Themen des Windes und spätestens zu diesem Zeitpunkt wird deutlich, dass in Debussys Musik ein wunderbar orchestrierter, mystischer Kern steckt, den ich unbedingt kennenlernen möchte.

Um der Welt Debussys etwas näher zu kommen, habe ich mich etwas intensiver mit seiner Biographie beschäftigt. In ihr entdeckt man schnell die Verbindung des Komponisten zu den sog. französischen Symbolisten, wie zum Beispiel die Personen von *Paul Verlaine* (1844 - 1896) und *Stéphane Mallarmé* (1842 - 1898); auch die bedeutende Sängerin *Emma Calvé* (1858 - 1942) - die gefeierte Carmen-

Darstellerin der Belle Epoque - gehörte zu diesem Netzwerk. Insbesondere über sie kam Debussy schließlich mit dem Kreis der „Okkulten Erneuerung“ und dem „Ordre cabalistique de la Rose-Croix“ in Kontakt. Die „Rosenkreuzer“ sind, ähnlich wie die Freimaurer, ein Geheimbund, im 17. Jahrhundert gegründet und noch heute in vielen Facetten lebendig. Ziel des Bundes sei es ihre Mitglieder zum „kosmischen Bewusstsein“ hinzuführen, liest man auf seiner deutschen Internet Seite (www.rosenkreuz.de), dort erfährt man auch etwas über die geistigen bzw. spirituellen Hintergründe und beginnt vielleicht zu verstehen, warum im „Fin de siècle“ des 19. Jahrhunderts, so ein großes Interesse der Menschen an allem Esoterischen bestand und, besonders in Frankreich, zu einer Art Wiedergeburt von Geheimgesellschaften führte. Es ist überliefert, dass der geistig und offensichtlich auch spirituell interessierte Debussy dieser Faszination erlegen war. Ob er den Rosenkreuzern tatsächlich aktiv beigetreten ist, ist nicht bekannt, aber im dortigen Freundeskreis befand sich *Gérard Analect Vincent Encausse* (1865 - 1916), genannt „Papus“, dieser war einer der bedeutendsten Vertreter der damaligen okkultistischen und theosophischen Denker des Landes und hatte enge Verbindungen zum russischen Zarenhof, wo er zum Gegenspieler *Rasputins* (1869 - 1916) wurde. Über ihn lernte Debussy *Joséphin Péladan* (1858 - 1918), einen französischen Schriftsteller und Okkultisten kennen, der mit seiner Frau eine Kunstgalerie führte und ein großer Musikfreund war. Mit ihm führte der Komponist offenbar einen regen Gedankenaustausch, u.a. auch über das Musiktheater *Richard Wagners* (1813 - 1883), dessen Einfluss sich noch in *Debussys* Oper „Pelléas et Mélisande“ findet. Die hier erwähnten Kontakte *Debussys* sind alle historisch verifiziert, nur gibt es offenbar kaum Dokumente über den geistigen Beitrag, den diese auf sein Werk hatten. Es dürfte selbstverständlich gewesen sein, dass man sich in diesen Kreisen insbesondere über die Theosophie sowie die Kabbala, den Tarot, die Magie und die Alchemie austauschte.

Das, was man landläufig als impressionistische Klangbilder in der Musik Debussys bezeichnet, könnte auch, ganz generell, das kompositorische Äquivalent seiner naturphilosophischen Betrachtungsweise sein, wie sie in „La Mer“ sehr deutlich wird. Wie sehr sich die Musik in Debussys Kopf abgespielt hat, bzw. aus seinem Geist heraus entstanden ist, erkennt man unschwer z. B. an dem Klavierstück „La

Soirée dans Grenade“. Sein Schüler, der Spanier *Manuel de Falla* (1876 – 1946), soll *Debussy* enthusiastisch versichert haben, sein Stück habe wirklich den Geist der Stadt getroffen, ohne jedes musikalisch-folkloristische Zitat und der Dichter *Federico García Lorca (1898 - 1936),* dessen Heimat tatsächlich Granada war, hat sich ganz ähnlich geäußert. Debussy war niemals in Granada, aber in die Poesie fremder Orte einzutauchen und ihr einen eigenen Ausdruck zu geben gehörte zu den großen Geheimnissen Debussys, von denen er eines in „La Mer“ nochmals wiederholt hat: diese Musik wurde weit ja weg vom Meer, zwischen den Weinbergen in Burgund, geschrieben. Ich bin sicher, dass Debussy niemals „nationale Musik“ geschrieben hat und all die fremden Orte, die in seiner Musik Wirklichkeit werden, entspringen weitgehend der Vorstellungskraft des Zuhörers.

Ich finde es nicht gerechtfertigt Debussy in die Schublade „Impressionismus“ zu werfen und ihm damit eine Stilrichtung aufzudrängen, die dem universellen Charakter seiner Musik nicht gerecht wird. Er selbst hat es immer abgelehnt seinen Musikstil mit den impressionistischen Malern zu vergleichen. Wohl mit Recht und ich denke, dass meine Interpretation des Unergründlichen und Geheimnisvollen in Debussys Musik mir einen besseren Schlüssel zum Verständnis seiner Kunst gegeben hat.

Beethoven im maurischen Granada

Ich möchte noch einen Augenblick in Granada verweilen und von einem sehr schönen Musikerlebnis dort berichten. Mitten in der Stadt, ein Katzensprung von der Kathedrale entfernt, liegt das älteste Gebäude der Stadt aus maurischen Zeiten: der „Corral del Carbón“, eine Karawanserei aus dem 14. Jahrhundert. Hier wechselten in muslimischen Zeiten verschiedenste Waren ihre Besitzer, zuletzt, wie der Name andeutet, waren es die Kohlehändler, die hier ihren schwarzen Brennstoff feilboten. Heute ist der Innenhof dieses Ortes, dessen filigrane maurische Ästhetik den Besucher bezaubert, Schauplatz von kleinen Kammerkonzerten während des Internationalen Musik- und Tanzsommerfestivals in Granada, einer der bedeutendsten europäischen Kulturveranstaltungen südlich der Pyrenäen. Unter der Überschrift „Beethoven – mit spanischem Akzent“ haben

neun herausragende spanische Pianisten die komplette Zahl der Klaviersonaten Beethovens geboten und ich hatte das große Glück am letzten Abend am 8. Juli 2015 dabei sein zu dürfen, als Claudio Martínez Mehner, derzeit Professor an der Hochschule für Musik in Basel, neben der Sonate Nummer 28 die große „Hammerklavier"-Sonate Nummer 29 spielte. Es ist Beethovens letztes, und vermutlich größtes Klavierwerk überhaupt. Den Zeitgenossen war es zu schwer zu spielen und erst der große Virtuose Franz Liszt konnte es einem breiteren Publikum zugänglich machen.

Wer etwas vom tiefen Geist Beethovenscher Musik verstehen möchte kommt um die Sätze „Adagio sostenuto. Appasionato e con molto sentimento" und das „Largo" der großen Sonate Opus 106 nicht herum. Das Adagio ist einer der längsten Sätze die Beethoven je komponiert hat, aber nicht nur die schiere Länge von über 20 Minuten macht dieses Musikstück zu einer so intensiven Komposition in Beethovens Schaffen. Es sind die Ausdrucksstärke und die "Vergeistigung", die den Zuhörer in einen geradezu meditativen Zustand versetzen. Im Angesicht der maurischen Architektur des Corral del Carbon schien es mir als sei diese Musik immer schon da gewesen, auch Jahrhunderte bevor sich der völlig taube Beethoven daran machte sie aufzuschreiben. Diese großartige Musik hat alle Grenzen des Raumes und der Zeit überschritten und damit relativiert, sie definiert sich ausschließlich aus sich selbst. Allein für diese Erkenntnis nach Andalusien zu reisen hat sich, weiß Gott, gelohnt.

Vorbilder musikalischer Inhalte

Die individuelle Einzigartigkeit der Wahrnehmung des Inhalts eines Musikstückes durch einen Komponisten lässt sich daran festmachen, dass immer wieder längst bekannte Geschichten von diesen aufgegriffen und neu erschaffen werden. Unter vielen anderen ist diejenige vom befreiten Jerusalem („La Gerusalemme liberata") so ein Dauerbrenner. Dieses literarische Werk wurde 1575 von *Torquato Tasso* (1544 -1595) geschrieben. Die komplexe Handlung vom Ritter Rinaldo und der sarazenischen Zauberin Armida, die durch ihre magischen Kräfte Rinaldo auf ihrer Insel gefangen hält, und in der noch etliche andere Figuren im Spannungsfeld der

Kreuzzüge von Liebe, Eifersucht, Hass und Kriegsleid angetrieben werden, stimulierte in den Jahrhunderten nach seiner Veröffentlichung eine Vielzahl von Malern, Komponisten und Schriftstellern zu eigenen Darstellungen des gleichen Inhaltes. Maler wie Tintoretto, Tiepolo, Poussin, Boucher und Delacroix haben die Thematik mit dem Pinsel in der Hand ebenso aufgegriffen wie die Musiker und Komponisten Monteverdi, Lully, Händel, Vivaldi, Gluck, Rossini, Brahms und Dvorak. So erhielt ein und der gleiche Inhalt viele unterschiedliche, künstlerische Facetten, die von der Person des Künstlers, seines Genres und dem jeweiligen Zeitgeist abhängig waren. Ein weiteres Beispiel dieser Art ist die berühmte Liebesgeschichte von „Orpheus und Eurydike“ aus der griechischen Mythologie, die es in unzähligen musikalischen Variationen gibt: Von Monteverdi und Gluck bis zu Haydn, Liszt, Offenbach, Strawinsky und Henze. Was anderes als das unerschütterliche Bewusstsein der eigenen Einzigartigkeit hätte einen Künstler dazu bewegen können sich eines von Kollegen bereits beackerten Themas erneut anzunehmen? Diese Frage weist irgendwie in Richtung „Philosophie der Kunst“. Bevor ich aber darauf eingehe möchte ich noch eine einfache, beinahe banale Erklärung für das repetitive Bearbeiten bekannter Themen eingehen. Für Kinder ist das allabendliche Vorlesen von immer den gleichen Geschichten und Märchen Balsam für die Seele. Vielleicht liegt dies daran, dass sie nicht mehr über Inhalte reflektieren müssen sondern sich ganz ihren kindlichen Emotionen hingeben können. Verkörpert die Psychologie von manchen Künstlern tatsächlich etwas Kindliches?

Wenn ich als Dilettant die Geschichte der Philosophie richtig verstehe, war es *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1770 – 1831), der zu dem Schluss kam, dass Kunst eine geistige Angelegenheit sei, denn man müsse sie verstehen und nicht nur sinnlich wahrnehmen und erfühlen. Bei literarischen Kunstwerken und in der konkreten, im Gegensatz zur abstrakten, Malerei mutet dies beinahe wie eine Selbstverständlichkeit an. Deutlich schwieriger wird es in der Musik, wo es bekanntlich zwei Ebenen des Verstehens gibt: (1) die rein formale, d.h. kompositorische und (2) die inhaltliche. Das formale Verstehen ist den Musikern bzw. akademischen Musiktheoretikern vorbehalten und hat wenig Interpretationsspielraum. Im Gegensatz dazu ist das Verständnis des Inhaltes eines Musikstückes ein äußerst komplexer und intellektuell weit offener Vorgang.

Am vermeintlich leichtesten geht das Verstehen bei der „Programmmusik“, die das musikalische Geschehen mit einem konkreten, benennbaren Geschehen unterlegt. Aber es gibt auch ein Verstehen der Musik, welches wir nicht verbal ausdrücken können. Ich kann die Töne der Instrumente verstehen und sie gegeneinander abwägen, d.h. Unterscheidungen treffen, schließlich kann ich das Gehörte mit eigenen, auch synästhetischen, Erfahrungen in Zusammenhang bringen. Das kann dann sein, dass die durch die Musik vermittelten sinnlichen Erkenntnisse und Anschauungen von mir, dem Hörer, vielleicht verstanden werden. Damit hätte die Musik die schmale Brücke zwischen Emotion und Verstand errichtet. Nicht umsonst hat Hegel die Philosophie der Kunst „Ästhetik“ genannt, was im Grunde der Begrifflichkeit „Wahrnehmung des Schönen“ nahekommt und bedeuten könnte, dass wir in der Auseinandersetzung mit Kunst im Wesentlichen ästhetische Erfahrungen machen. Dabei denke ich sofort wieder an das berühmte „l ´art pour l ´art“ Das trifft bei der Musik fast immer zu und wurde von *Oscar Wilde* (1854 – 1900) in seinem weiter oben zitierten „Ästhetischen Manifest“ auch so dargestellt. Die Modifikation dieser Behauptung in „La musique pour la musique“ wird dem gerecht und wir denken wieder an die Definition der Romantiker von „absoluter Musik“ im Gegensatz zur Programmmusik.

Berlioz und seine musikalischen Erzählungen

An dieser Stelle würde ich gerne auf zwei wunderbare Programmmusik-Erlebnisse eingehen um zu demonstrieren welche Gefühle und Gedanken von solchen „Tonmalereien“ angestoßen werden können. Keiner kannte die musikalischen Erzähltechniken besser als *Hector Berlioz* (1803 – 1869). Von ihm stammte das ganz besondere Stück, welches ich mit dem französischen „Orchestre de Paris“ mit der Stimme der Mezzo-Sopranistin *Stéphanie d´Oustrac*, einer veritablen Großnichte von *Francis Poulenc* (1899 – 1963), näher beschreiben möchte.: „La mort de Cléopatre“ , Der Tod der Kleopatra ist eine symphonische Dichtung mit der sich Berlioz bei der Pariser Académie des Beaux-Arts um den Prix de Rome beworben hatte. Bereits zweimal vorher hat er vergeblich versucht die Juroren der

Akademie von der Qualität seiner Musik zu überzeugen. Waren seine Töne zu unkonventionell oder gar zu revolutionär und haben sie deswegen nicht ausreichend den Ohren der akademischen Juroren geschmeichelt? Auch „die Kleopatra“ vermochte die vermeintlichen Hüter musikalischer Traditionen in Paris nicht von ihrer Preiswürdigkeit zu überzeugen. Heute würde kein Musikkritiker mehr das großartige Stück verreißen, es gehört – obwohl es unbegreiflicherweise sehr selten zur Aufführung kommt – zu den Klassikern der Konzertliteratur.

Der Tod der Kleopatra ist, im wahrsten Sinne des Wortes, ein Jugendwerk von Berlioz. Der spätere Meister der Programmmusik, der symphonische Werke wie die grandiose, programmatische „Symphonie fantastique“, „La damnation de Faust“ oder „Harold en Italie“ geschrieben hat, greift hier die historische Begebenheit, oder vermutlich eher die Legende vom Selbstmord Kleopatras durch einen von ihr selbst initiierten Kobra-Biss auf und verarbeitet die Emotionen in den letzten Lebensmomenten der einstigen Geliebten von Caesar und Marc Anton. Das Orchester beginnt mit einer wild-leidenschaftlichen Einleitung, die eine Art Psychogramm der verlassenen und enttäuschten Kleopatra ist, und geht in das Rezitativ „C´men est donc fait“ über. Jetzt durchlebt sie eine Zusammenfassung der letzten Erlebnisse mit ihrem Feind Oktavian: sie wurde besiegt und erniedrigt. Anschließend folgt die Erinnerung an die besseren Tage ihres Lebens „Ah! Qu´ils sont loin ces jours“. Dann kommt die Meditation „Grands Pharaons“ was eine von Berlioz großartig instrumentierte Rückblende auf die große Vergangenheit ihrer stolzen Königsfamilie ist. Schließlich holt sie die Schlange für den todbringenden Biss „Non!… non, de vos demeures funèbres“. Man hört in der Musik ein letztes, kraftloses Aufbäumen der sterbenden Königin und ihre immer schwächer werdenden Herztöne. Der Gesang der Kleopatra ist große Oper und wühlt die Zuhörer dieser großartigen Musik auf. Berlioz gelingt es mit seiner „Kleopatra-Geschichte“ das Publikum in seinen Bann zu ziehen, denn der poetische und musikalische Inhalt dieses Stückes ist leicht nachzuvollziehen und beflügelt die Phantasie. Die „Cléopâtre“ ist jugendliche und leidenschaftliche Musik und tatsächlich eine ganzheitliche, eine „polyästhetische“, Kunsterfahrung mit vielen Facetten, die die Sinne tief berühren und Emotionen zum Schwingen bringen.

Es geschieht schon recht selten, dass ich eine CD-Einspielung zum Anlass nehme über ein wirklich beeindruckendes Stück Musik zu schreiben. Einmal konnte ich im Radio Bekanntschaft mit Berlioz´ großartiger Lied-Komposition „Les Nuit d´Eté“ (Die Sommernächte) machen. Es sang die wunderbare *Veronique Gens*. Ich war hingerissen von der Musik und ihrer Interpretin! Am nächsten Tag begab ich mich zu einem „Record store“, wie es neudeutsch heißt, und versuchte einen Tonträger mit den „Nuits“ zu bekommen. Die einzige CD, die vorrätig war, war die mit *Janet Baker* als Mezzosopran unter dem Dirigat von *John Barbirolli*. Die Aufnahme stammte aus dem Jahr 1967. Das machte mich sehr skeptisch, denn ich hatte ja vermutlich eine deutlich geringere Tonqualität zu erwarten. Was später aus den Lautsprechern kam, war jedoch allerhöchster Musikgenuss und übertraf das Erlebnis meiner ersten Radiobekanntschaft mit dem Liederzyklus bei Weitem!

Bei den "Nuits" handelt sich um eine Zusammenstellung von sechs, nicht zusammenhängenden Orchesterliedern, die in vieler Hinsicht vergleichbar mit *Gustav Mahlers* Rückert-Liedern sind. Die Texte hat Berlioz der Gedichtsammlung mit dem widersprüchlichen Titel „La comédie de la mort - Die Komödie des Todes" von *Théophile Gautier* entnommen. Dieser interessante Autor war ein guter Freund des Komponisten (seine Tochter *Judith* wurde übrigens die letzte Muse des 32 Jahre älteren *Richard Wagner*). *Gautier* hat sich mit seiner Poesie, die gelegentlich der schwarzen Romantik zuzurechnen ist, einen festen Platz in der französischen Literaturgeschichte erobert. Die Überschrift „Sommernächte“ weckt zunächst die Assoziation eines „Sommernachtstraumes“, aber das Gegenteil ist eigentlich der Fall: die Lieder sind, bis auf das erste und letzte, mit tiefer Melancholie erfüllt und reden von Traurigkeit, verschmähter Liebe und Tod. Das erste Lied heißt „Villanelle“, was eine Gedichtform bezeichnet, die sich vom italienischen „Villano“ ableitet und einen bäuerlich-bukolischen Charakter beschreibt. Genau das hat *Berlioz* in Töne gesetzt: Ein eher leichtes, beschwingtes Bauern-Lied dessen erste Strophe lautet:

Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux, nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet au bois;

(Wenn die neue Jahreszeit kommt,
Wenn die Kälte verschwindet
Dann gehen wir beide, meine Schöne
Im Wald die Maiglöckchen pflücken.)

Diese und die folgende, leider sehr holprige Übersetzung stammt von mir und ich hoffe, dass man beim Anhören der Villanelle trotzdem fröhlich mitsingen und mittanzen möchte. Den romantischen Höhepunkt erreicht der Zyklus dann bereits im zweiten "Le spectre de la rose" betitelten Lied:

Soulêve ta paupière close
u'effleure un songe virginal ;
Je suis le spectre d'une rose
Que tu portais hier au bal.

(Öffne Deine geschlossenen Lider,
die von einem keuschen Traum berührt wurden
Ich bin der Geist einer Rose
Die Du gestern beim Ball getragen hast.)

Die Worte beschreiben den Traum einer Rose, die am Busen ihrer Trägern nach dem nächtlichen Ball verwelkt ist. *Berlioz* gelingt es hier Melancholie, Leidenschaft und Erotik so eng miteinander zu verflechten, dass einem Schauer der Erregung über den Rücken laufen. Gleichzeitig spürt man die tiefe Innigkeit und die unendliche Zärtlichkeit in der Musik. Die Stimme und der Ausdruck von *Janet Baker* übertrifft gerade in diesem Stück alles was ich in diesem Genre bisher gehört habe! „Sur les lagunes: Lamento“ heiß das dritte Lied. Ein Fischer am Strand von Venedigs Lagune klagt über den Verlust seiner Geliebten. Die vierte Strophe („L’absence“) besingt die Abwesenheit von der Geliebten und dann folgt „Au cimetière: clair de lune“, wo wir im Mondlicht eine morbide, ja beinahe gespenstische, Friedhofsstimmung erleben. Dies ist schwarze Romantik in Reinform. Am Ende unter dem Titel „L’île inconnue“ hellt sich die Stimmung wieder auf. Eine Frau will das Ufer der Treue finden, wird aber von einem Schiffer aufgeklärt, dass sie dorthin niemals gelangen werde. Die Musik ist, wie am Anfang des Zyklus, humorvoll, spielerisch und leichtfüssig.

Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass „Les Nuits d´Eté“ autobiographische Züge trage und Ausdruck der Auflösung von *Berlioz´* Ehe mit der englischen Schauspielerin *Harriet Smithson* sei. Da er aber eine neue Geliebte schon in seinen Armen hielt, konnte er die beiden freundlichen Abschnitte, die gleichsam den Rahmen des Werkes bilden, mühelos komponieren. Mit den "Sommernächten" begründete *Berlioz* das Genre des Orchesterliedes, welches dann, wie ich finde, bei *Gustav Mahler* und *Richard Strauss* seine Vollendung erreichte. Eine Gesamtaufführung dieser sechs Lieder hat der Komponist allerdings nicht mehr erlebt. Kein Zweifel, Berlioz hätte sich beim Anhören der hier beschriebenen CD genauso für seine Musik begeistert wie wir heute, fast zwei Jahrhunderte später. Die Stimme der geadelten Dame *Janet Baker* beeindruckt durch ihre Tonfülle und die meisterhafte Interpretation der Musik. Auch der großartige, ebenfalls geadelte, Dirigent *Sir John Barbirolli* trägt seinen Teil zum Gelingen dieser wunderbaren musikalischen Schöpfung bei und so wohnt dieser Aufnahme ein Zauber inne, der schwer zu überbieten ist. Mit der Programmmusik ist es wie mit der Literatur: ein Titel alleine macht noch kein gutes Buch, es benötigt Inhalt! Die Kleopatra und die Sommernächte allerdings bestätigen die Kunst von Berlioz, denn beide Stücke kann man auch ganz unabhängig von ihrem Inhalt mit größtem Musikgenuss, gleichsam als „absolute Musik“ hören!

Duende, die mystische Kraft des Flamenco

Gegen Ende meiner Spaziergänge durch die Musik möchte ich gerne noch einmal auf den Flamenco zu sprechen kommen, denn der ist meiner Meinung nach, bislang etwas zu kurz gekommen. Bei der Beschäftigung mit dieser Musik bin ich immer wieder auf den Begriff „duende“ gestoßen. Was ist „Duende“? Im Lexikon findet man dazu die Übersetzungen „Gespenst“, „Kobold“, „Poltergeist“, Elfe“, „Klopfgeist“ oder „das gewisse Etwas“. *Federico Garcia Lorca,* der Sprachkünstler aus Andalusien, hat es etwas anders definiert: Duende ist eine Kraft, die durch den ganzen Körper zieht, eine kreative, magische Kraft, die sich in der Kunst, vor allem in der Musik, formt und ihr Ausdruck verleiht. Der Duende ist ein Geist, der dem Künstler die Beschränkung des Intellektes verdeutlicht. Lorca schrieb in seiner berühmten Abhandlung „Teoría Del Duende“: „Alles, was

schwarze Töne in sich birgt hat Duende. Diese mysteriöse Kraft kann jedermann spüren aber kein Philosoph erklären, sie ist die Seele der Welt.“ Der 1929 fertiggestellte, surrealistische Film von Luis Buñuel und Salvador Dalí (beide gute Freunde von Lorca) „Le chien andalou“ war in gewisser Weise die Visualisierung des philosophisch unfassbaren Duende und die Hintergrundsmusik die zwischen argentinischem Tango und dem „Liebestod“ aus Tristan und Isolde wechselt, war eine wundervolle akustische Huldigung eines leidenschaftlichen Begriffs, den es in der deutschen Sprache überhaupt nicht gibt und der sich gut mit Musik ausdrücken lässt! Beim Wein ist es nicht viel anders: “Die Beeren der Traube sind wie kleine Lichtgeschwülste: in ihnen hat sich eine ganz eigentümliche Kraft zusammengezogen, die sich der Menschen bemächtigt und sie zu einem besseren Dasein führt. Der Wein gibt der Landschaft Glanz, erhebt die Herzen, entflammt die Pupillen und lehrt die Füße tanzen. Der Wein ist ein weiser, fruchtbarer Tänzergott. Dionysos, Bacchus … Das ist ein ewiger Festlärm, der wie ein warmer Hauch die tiefen Wälder des Lebens durchweht.” schrieb der spanische Philosoph José Ortega y Gasset und meinte damit vermutlich nichts anderes als den Duende im Wein. Nicht nur im Flamenco-Tanz (baile) gibt es Duende, überall dort, wo sich Melodien und Rhythmen in leidenschaftliche Bewegungen des menschlichen Körpers verwandeln, kann der Duende sicht- und fühlbar werden. Im Cante Jondo, einer gesungenen Flamenco-Spielart, kommt dem Duende eine entscheidende Rolle zu. Es ist der Moment in dem der Funke vom Sänger auf das Publikum überspringt und beide, der Schöpfer und seine Zuhörer in der Kunst eins werden. Ähnliche Verhältnisse können auch beim Blues ablaufen und im Prinzip natürlich in allen Künsten. Das bringt mich unweigerlich zu der Frage ob auch Wein Duende haben kann. Natürlich kann er! Wein ist das Wort, das Bild oder die Musik des Gaumens und der Weinmacher dessen Interpret. Ich habe einmal vom Soul-Faktor, ein Begriff den *Hendrik Thoma* geprägt hat, gesprochen. Während diese „Soul“ etwas mit der etablierten Qualität eines Weines zu tun hat und entsprechend auch mit Punkten bewertet werden will, ist der Duende beim Wein das ausgesprochen Subjektivste, was sich denken lässt und daher nicht quantifizierbar, aber gleichwohl ein sehr ernst zu nehmendes Erlebnis ist. Duende ist entweder präsent oder fehlt völlig. Die Begeisterung und die Leidenschaft für einen bestimmten Wein, mit dem schöne Erinnerungen oder ein unerwartetes

Geschmackserlebnis verknüpft ist stellt die Grundlage für den Duende dar über den ein Wein verfügt. Aber nur ich alleine, der subjektive Genießer, kann das erkennen und entsprechend würdigen; meine Kumpels bei der Verkostung können das vielleicht überhaupt nicht! Erinnern wir uns an den spanischen Philosophen und Schriftsteller *Ortega y Gasset*: „Die Beeren der Traube sind wie kleine Lichtgeschwülste: in ihnen hat sich eine ganz eigentümliche Kraft zusammengezogen, die sich der Menschen bemächtigt und sie zu einem besseren Dasein führt.“ Das ist sehr wahrscheinlich eine poetische Umschreibung des Duende im Wein.

Im Laufe meiner Karriere als Weingenießer bin ich schon mehrfach vom Duende eines Weines überwältigt worden. Am folgenreichsten vielleicht bei meiner ersten Begegnung mit einer Gran Reserva aus der Rioja in einer kastilischen Fernfahrerkneipe. Das wundervolle Aroma über der hellroten Flüssigkeit und der zarte, intensive Geschmack der “Martinez Lacuesta Reserva Especial 1959” haben damals mein Leben verändert, denn ich beschloss mich professionell dem Wein zu widmen um immer nahe an diesem Erlebnis bleiben zu können. Die intensive und sehr direkte Wahrnehmung der Sinnlichkeit eines Weines hat mich zu unzähligen Reisen in die Weinbaugebiete der Welt verleitet. Der Duende eines Weins weckt die Neugier auf das Wesen dieser Weinschöpfung. Ist er der Flaschengeist aus der Welt orientalischer Märchen? Hat der Duende gar etwas mit einem arabischen Dschinn (Naturgeist oder Dämon) zu tun?

Der Duiende des Radu Lupu

Duende in der Musik habe ich oft erlebt, aber ein mit dem Pianisten Radu Lupu verbrachter Abend ist mir noch ganz besonders in Erinnerung: Mitten auf der Bühne des Leipziger Gewandhauses steht ein Flügel und davor ein schlichter Bürostuhl mit Lehne. Radu Lupu soll heute (am 12. Februar 2017) spielen. Pünktlich um 20.00 Uhr geht links am Podium die Türe auf und ein großer, weißhaariger und bärtiger Mann kommt aufrechten Ganges mit etwas schlürfend-trippelnden Schritten hinaus, geht zum Piano, verbeugt sich kurz vor dem Publikum und setzt sich hin. Sofort beginnen die Töne den Saal zu füllen und eine

wohlig warme Atmosphäre füllt langsam den Raum. Die Szene hat etwas Unwirkliches, der Pianist rührt sich kaum nur seine Hände streifen über die Tasten, es sieht etwas mechanisch aus, was aber aus dem Klangkörper kommt ist göttlicher *Haydn*. Zunächst spielt er die Variationen in f-moll des Hofmusikus von Schloss Esterházy. *Radu Lupo* entlockt der Musik aus der sog. Wiener Klassik wunderbar gefühlvolle Nuancen, die glücklich machen – die Töne klangen transparent und filigran wie ein zarter Luftstoß .

Die schlichte Schönheit und Kunst seines Klavierspiels zeigte sich ganz besonders in *Schumanns* Fantasie C-Dur. *Radu Lupo* hat seinen Körper voll unter Kontrolle: er spielt mit einer Leichtigkeit der Hände, deren Finger eine Palette von Melodien und Harmonien zu einem Hörerlebnis sondergleichen werden lassen. Ich hatte das Gefühl, dass er mich mitnahm an die Grenze zur Unergründlichkeit der Musik. Sein Spiel hatte etwas sehr Intimes und es war geprägt von der menschlichen Reife eines großen Musikers. Noch nie habe ich eine so minimalistische Vorstellung mit so unendlich viel Inhalt gehört und gesehen. Ja, man muss ihn sehen! Majestätisch wie einst wohl *Johannes Brahms* – mit dem er eine physische Ähnlichkeit hat – sitzt er am Piano und ist ganz Geist und Gefühl. Auch im letzten Stück, *Peter Tschaikowskis* „Jahreszeiten op. 37b“, entlockte er dem Flügel wunderbare Passagen, obwohl die Musik vielleicht etwas an der Oberfläche blieb.

Wieder zuhause wollte ich mir Klaviermusik von *Radu Lupu* auf einem Tonträger besorgen und musste feststellen, dass er in den letzten beiden Jahrzehnten keine Musik mehr aufgenommen hat. Selbst Konzertmitschnitte hat er offenbar abgelehnt. Der jetzt 71-jährige Pianist scheint die Auffassung seines rumänischen Landsmannes und dirigierendem Künstlerkollegen *Sergiu Celibidache* (1912 – 1996) zu teilen, nämlich, dass man Musik nicht wirklich konservieren könne, da sie in hohem Maße vom Moment ihrer Schöpfung auf dem Instrument lebe und wesentlich von den Qualitäten des Raumes in dem sie sich entfalte, abhängig sei. Dieses Wissen erhöht beim Zuhörer die Wertschätzung der Musik *Radu Lupus* ganz beträchtlich, denn in der Tat, häufig glaubt man nicht, dass *Lupu* ein längst geschriebenes Musikstück interpretiert, es kling vielmehr als würde es in dem Augenblick seines Spielens überhaupt erst komponiert werden. Lupus Biographie ist nicht nur gespickt mit namhaften Künstler-Preisen sondern enthält auch viele

Namen großer Dirigenten, mit denen er zusammen gespielt hat. Über dem Podium des Leipziger Gewandhauses steht in Großbuchstaben der lateinische Wahlspruch: RES SEVERA VERUM GAUDIUM (Wahre Freude ist eine ernste Sache). Wie wahr mit Blick auf Radu Lupu und den „duende“ seines Spiels!

Der Duende eines großen Rioja-Weins

Wie weiter oben dargelegt, können auch Weine „duende“ haben und ich möchte über einen Rioja berichten, mit dem ich dies erlebt habe. Warum üben diese Kreszenzen, wenn sie uralt sind, an den Geruchs- und Geschmacksnerven eigentlich so eine so große Faszination aus? Meine persönliche, spontane Antwort klingt vielleicht zunächst verblüffend: „Weil sie sehr zeitgemäß sind!“ Zeitgemäß deshalb, weil viele Weinfreunde es leid sind sich den Gaumen mit Gerbstoffen und übermäßigen Extrakten auskleistern zu lassen und sich, statt dessen, nach filigranen und eleganten Weinen mit Rückgrat sehnen. Das können die Veteranen aus der Rioja im Übermaß bieten, außerdem haben sie, wohl aufgrund ihrer Rebsortenzusammensetzung, ein hervorragendes Alterungspotential. So war es auch bei dem „Royal Tête de Cuvée 1970 Gran Reserva“ der Bodegas Franco-Españolas.

Weil sie so typisch für die ganze Region ist möchte ich kurz auf die Geschichte dieser ehrwürdigen Kellerei eingehen: Auf der Flucht vor der Reblaus in seiner Heimat kam der Bordelaiser Frédéric *Anglade Saurat* 1890 nach Logroño um sich jenseits der Pyrenäen, wo es das Insekt noch nicht gab, eine neue Existenz aufzubauen. Noch heute existiert sein Name in Bordeaux mit dem Château Anglade-Bellevue in Blaye, Côtes de Bordeaux. Elf Jahre später gründete er schließlich, unterstützt von spanischen Kapitalgebern, die Bodegas Franco-Españolas, die 1922 ganz in spanische Hände übergingen. Damit begann die Blütezeit der Kellerei, die ein halbes Jahrhundert später mit dem Verkauf 1973 an den *Rumasa*-Konzern jäh endete. Nach der Entflechtung dieses Industrie-Giganten wurde der Staat Eigentümer und 1985 übernahm der Baulöwe *Marcos Eguizábal Ramirez* das Unternehmen. Trotz zuverlässiger Alltagsqualitäten (z.B. Bordón,

Diamante, Viña Soledad) hat die Kellerei den alten Standard leider nicht wieder gefunden.

Umso mehr konnte ich mich glücklich schätzen, dass ich eine Flasche des 1970er „Royal Tête de Cuvée“ im Keller hatte, der noch in der „guten alten Zeit“ vinifiziert wurde. Er bestand aus 40% Tempranillo, 30 % Mazuelo und 30 % Graciano, also der ganz klassischen Cuvée der Rioja. Der üppige Jahrgang 1970 wurde anfänglich hochgejubelt und schließlich als „sehr gut“ eingestuft. Die Angabe des Alkoholgehaltes fehlte vollständig. Im Glas zeigte er sich noch relativ farbintensiv mit Rubin- sowie zarten Orange-Ziegeltönen, auch ein leichter Braunstich war zu erkennen. Das Bukett hatte sehr deutliche Waldbeerenfrucht, Juchten und exotische Hölzer sowie einen Hauch von Lakritz, Teer und Rauch. Am Gaumen fand sich die Komplexität des Duftes wieder, daneben samtig-weiche Tannine und eine zarte Säure bei langem Abgang. Von Oxydation war sehr wenig zu spüren. Obwohl der Wein noch durchaus Biss hatte, war er außerordentlich feingliedrig und elegant. Ein großer Genuss!

Was ist nun das große Geheimnis dieser Weine? Könnte man es in Lehrbüchern nachlesen, wäre es kein Geheimnis. Ich glaube es ist eine sehr komplexe Angelegenheit. Da ist erstens der sehr lange Ausbau, in diesem Fall 12 Monate im Tank, 4 Jahre im Barrique und bis zum Ansetzen des Korkenziehers viele, viele Jahre in der Flasche. Bodensatz fand sich, wegen der regelmäßigen Abstiche im Fass, übrigens überhaupt keiner. Hinzu kommt die Zusammensetzung der Rebsorten: im Vergleich zu heutigen Riojas ein relativ kleiner Anteil des Tempranillo, dafür mehr vom robusten Mazuelo (Cariñena) und dem strukturgebenden Graciano. Als dritter Beitrag zum Geheimnis der alten Riojas kommt vermutlich die relativ geringe Pflege im Rebgarten hinzu. Damals hat man kaum Augenmerk auf Ertragsbegrenzung durch Rebschnitt gelegt, deshalb gab es im Lesegut weniger Farbstoffe, Tannine und Extrakte, außerdem wurde immer deutlich unreifer gelesen als heutzutage, was sich nicht nur im geringeren Alkohlgehalt ausdrückte, sondern dem Wein auch das enorme Entwicklungspotential in den großen Gebinden (Tank und Fass) gab. Ob jedermann meine Begeisterung für diese Methusalems nachvollziehen kann weiß ich nicht. Sie zeigt mir aber, dass die Behauptung heutiger Winzer „der Wein

werde ausschließlich im Weinberg gemacht“ nicht ganz richtig ist. Die Stilistik entscheidet über das fragile Gleichgewicht von Vinifikationsmethoden und Rebpflege.

Musik und Wein in Deutschland

Ein großer Kenner der menschlichen Psyche war *Michel de Montaigne*. Er lebte in der Mitte des 16. Jahrhunderts und sein berühmtestes literarisches Werk sind die „Essais”, eine Textsammlung zu Fragen des Lebens aus der eine enorme Lebenserfahrung und Aktualität spricht. Montaigne hat sich auch mit der „Trunksucht” beschäftigt und in diesem „Essai” lesen wir voller Erstaunen, dass sich die Deutschen ganz besonders gerne diesem „ganz und gar leiblichen und erdgebundenen” Laster hingeben. „Der ärgste Zustand des Menschen ist der, in dem er das Bewusstsein und die Beherrschung seiner selbst verliert. Und man sagt davon unter anderen Dingen, wie der gärende Most in einem Fasse alles, was auf dem Boden liegt, in die Höhe treibe, so bringe der Wein bei denen die sich ihm übermäßig hingegeben haben, die verborgensten Geheimnisse zum Vorschein”. Aus diesen Zeilen klingt unverhohlen Kritik am Säufer heraus. Aber Montaigne hat auch einen guten Ratschlag für den Vieltrinker, „Feinschmeckerei und sorgfältiges Kosten der Weine sind dabei fehl am Orte. Wenn ihr eure Lust darin sucht, zur Gaumenweide zu trinken, so setzt ihr euch der Unlust aus, oft sauer zu trinken. Man muss eine gemeinere und anspruchslosere Zunge haben. Um ein guter Trinker zu sein, darf man keinen so zarten Gaumen besitzen.” Und er fährt fort: „Die Deutschen trinken sozusagen jedes Gewächs mit dem gleichen Vergnügen. Ihnen kommt es mehr darauf an, es durch die Gurgel zu jagen, als es zu schmecken. Sie kommen dabei weit besser weg. Ihre Lust ist üppiger und leichter zur Hand”. Die verfeinerte Art der Franzosen Wein zu trinken erfährt hier beinahe eine versteckte Absage. Sie unterdrückt nämlich das Lustprinzip und macht von den Gaben des Weingottes „zu kümmerlichen Gebrauch”. Ob diese Unterschiede zwischen französischem und deutschem Weingenuss heute noch existieren mag dahingestellt sein, eines wird aus dieser Gegenüberstellung jedoch ganz deutlich: es gab und gibt erhebliche nationale und kulturelle Differenzen zwischen den

europäischen Weintrinkern. Schließlich gibt Montaigne uns sogar noch einen Hinweis auf die Quantität es Weines, die einige Menschen wohl mühelos trinken können: „Ich habe zu meiner Zeit einen großen Herren gekannt, einen Mann von hohen Taten und glanzvollen Erfolgen, der ohne Anstrengung und im Zuge seiner gewöhnlichen Mahlzeiten nicht weniger als seine fünf Lot Wein 66 (ca. 20 Liter!) leerte." Dies sind mittelalterliche Dimensionen, und ich frage mich wie der Körper jener Menschen mit diesen Flüssigkeitsmengen fertig werden konnte. Übrigens, die große Liebe der Germanen zum alkoholischen Getränk wurde uns schon von Tacitus in seinem Buch „De origine et situ Germanorum" aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. überliefert. Darin heißt es „dem Durst gegenüber beachten sie nicht die sonstige Mäßigkeit".

Wie wir von *Montaigne* gelernt haben, war die Trinkkultur in deutschen Landen gegenüber Frankreich wenig entwickelt. Dies hat sich, mit kleinen Ausnahmen, die die Regel bestätigen, bis zum heutigen Tage nicht wesentlich verändert. Zugegeben, gerade der Wein scheint sich in Deutschland langsam die Stelle in der Genusskultur zu erobern, die er in manch anderen Ländern längst hat. Ganz anders verhielt es sich bei der Musik. Ich möchte hier keine Abhandlung über die vergleichende Geschichte der französischen und deutschen Musik verfassen sondern nur einen anderen Franzosen benennen, der sich intensiv mit dem deutschen Musikleben beschäftigt hat: der erwähnte *Hector Berlioz*. Dieser von mir sehr verehrte Komponist, dessen Genie in seiner Heimat zu Lebzeiten mehr oder weniger verkannt wurde, feierte in Deutschland Triumpfe. Im Jahr 1842 und 1843 unternahm er dorthin eine Konzertreise und berichtete in seinen Memoiren und Briefen in die Heimat zwar kritisch, aber dennoch auch von vielen Glücksmomenten bei seiner künstlerischen Arbeit mit den verschiedenen, deutschen Orchestern. Auch davon ist etliches heute noch aktuell, insbesondere die einmalig große Dichte von Opernhäusern und Konzertsälen, die den Musikbetrieb aufrecht erhält und einem Millionenpublikum eine musikalische Plattform gibt. Wir sehen unser Land gerne als das Land der Dichter und Denker, darin sind die Musiker selbstverständlich eingeschlossen. Von Bach, Beethoven und Brahms zu Wagner, Strauss und Hindemith gibt es kaum eine Epoche, in der Deutschland nicht einen Klassiker von Weltrang hervorgebracht hat. Da ich persönlich den Begriff „deutsch" nicht nationalistisch sondern ausschließlich

kulturell definiere, möchte ich viel lieber von der deutschen Sprache als der „Sprache der Dichter und Denker“ reden und damit auch österreichische Komponisten wie Mozart, Schubert und Mahler mit ihren wunderbaren, deutschsprachigen Liedern, beispielhaft bei meine Betrachtungen mit einschließen.

Meine Spaziergänge durch die Musiklandschaften begannen mit einem großen Geiger und endeten mit einem großen Komponisten. Zwischen *Daniel Hope* und *Hector Berlioz* liegt weit mehr als ein Jahrhundert, in dem unsere Kultur, dies- und jenseits aller Grenzen, versucht hat eine noch bessere Welt zu schaffen. Musik kann zur Ausschüttung von Dopamin im Gehirn führen und so ganz ähnliche Belohnungserlebnisse bzw. Glücksgefühle auslösen wie ein gutes Essen, Sex oder, wie ich versucht habe darzulegen, ein guter Wein. Musik und Wein können in hohem Maße befriedigen und gelegentlich sogar exzessive Gefühlszustände vermitteln. Wir sollten alles dafür geben, dass uns diese sinnliche Freiheit zu erleben erhalten bleibt!