
Den Kopf im Himmel, die Beine im Geschäft

Rhapsodische Bemerkungen zum Musikleben und einigen seiner Motive und Geschäfte; mit drei kurzen Exkursen

Klaus Schultz

Sehr verehrte Damen und Herren,

für die Einladung nach Cadenabbia möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Ich werde über Musik sprechen – und bin mir natürlich darüber im Klaren, dass die Dinge im Bereich der Musik ganz anders liegen und mit den Fragen der Medizin nur schwer vergleichbar sind. Was aber die Kraftfelder von Intention, Sinn, Humanität und der Wirklichkeit von Berufung und Beruf angeht, so gibt es wohl doch ähnliche Widersprüche und Spannungsfelder.

Der Amateur und der professionelle Musiker

Als Erstes kann und muss man sagen, dass in der Musik und im Musikleben etwas Grundlegendes auf ganz andere Weise stattfindet als beispielsweise im Bereich der Medizin. Anders als in Krankenhäusern und Praxen werden ja in der Musik sehr viele Tätigkeiten sowohl von Fachleuten wie von Laien ausgeübt, von Dilettierenden, von Amateuren wie von professionellen Musikern. Und gerade die Förderung junger Menschen und überhaupt die Musik-

erziehung spielt ja eine ganz eigene Rolle, jenseits der Frage, ob aus den jungen Menschen später Berufsmusiker werden.

Die Medizin, denke ich, kennt diese Unterschiede nicht so sehr. Es gibt in ihr (hoffentlich) nicht den Bereich der Dilettierenden, also keine aus Neigung operierenden oder aus großer Begeisterung untersuchenden und Praxen betreibenden Laienmediziner – während zum Organismus des musikalischen Lebens Amateure und Laien gehören müssen. Dieses große, vielgestaltige Feld – das Publikum – ist das, was musikalisches Leben nicht nur bereichert, sondern es überhaupt erst ermöglicht.

England zum Beispiel hat oder hatte zumindest deshalb ein so interessantes Konzert-Publikum, weil es in so vielen englischen Städten Amateur-Chöre und -Orchester gibt und dadurch, etwas überspitzt formuliert, das britische Publikum aus sehr vielen Chorsängern und Instrumentalisten besteht, die im Auditorium gleichsam ihren Kollegen auf dem Podium zuhören, wie die professionell das Werk spielen, welches sie, die Zuhörer, sich in unzähligen Proben erarbeitet und endlich aufgeführt haben. Solche kundigen Amateure, Laien und *aficionados* sind ein anderes Publikum als „normale“ Konzertbesucher, die nie gesungen oder in einem Orchester mitgespielt haben. Und das Selber-Machen, das Mit-Spielen, besonders bei der Hausmusik im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert, bestimmte den Geschmack und die Urteilskraft, die Begeisterung und die materielle Unterstützung des Musiklebens in einer Stadt wie im ganzen Land. Das Musikleben lebte vom bürgerlichen Publikum, lebte in jenen Menschen, die eine programmierte Symphonie vor dem Konzertabend vierhändig am Klavier durchgespielt hatten, um sie am Abend kundiger zu erleben. Allein, diese Praxis des gebildeten Bürgertums ist längst Vergangenheit. Heute legen sich vielleicht einige *connaisseurs* vor dem Konzert die entsprechenden

Compact Discs in den Player, um das Werk kurz anzuspielden und sich oberflächlich zu orientieren.

Geist und Tausch

Wer über das *Geschäft* spricht, spricht über den *Tausch*. Hegel nennt den Tausch einmal den „alles durchdringenden Äther“ unseres Lebens. Er umspannt von der persönlichen Liebe bis zum konkreten Warentausch so gut wie alles, vom Austauschen von Werten und Gegenwerten, Gegenständen und Empfindungen bis zum Empfangen von ideellen Werten wie jener der Kunstwerke gegen Geld. Also ein umfassendes Geben und Nehmen.

Diese einfache Wahrnehmung trifft sich im 18. Jahrhundert mit einem erwachten Selbstverständnis der Künstler, vor allem der Musiker, die parallel zu gesamtgesellschaftlichen Tendenzen jener Zeit ein eigenes Selbstwertgefühl zu entwickeln beginnen und deren individuelle Autonomie auch von wachsendem Respekt begleitet wird. Und mit diesem neuen Bild vom autonomen Musiker verbindet sich ein neuer Werk-Begriff.

Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts hatten die Autoren kaum ein Verhältnis zu ihrem Werk als zu einem Lebenswerk. Johann Sebastian Bach hat kein Verzeichnis seiner Kantaten, Konzerte, Solowerke oder Oratorien angelegt, und er wäre wahrscheinlich in eine Art Ohnmacht gefallen, wenn er die uns heute zur Verfügung stehende Gesamtausgabe seiner Werke angekündigt gesehen hätte oder die Serie von mehr als 150 CDs mit sämtlichen Kantaten, Klavierstücken, Orgelwerken und Passionen. Es wäre ein Choc für ihn gewesen, so, wie wenn man einem Bäcker sämtliche Brote präsentieren würde, die er je gebacken hat. Es war Handwerk, das war sein tägliches, jährliches kostbares Können,

das dauernd zur Verfügung stand und sich an den Aufgaben entwickelte, aber es gab nicht die Vorstellung, dass die Werke den Autor überleben würden. Erst ab dem späten 18. Jahrhundert entwickelt sich das Bewusstsein der Komponisten vom eigenen Gesamtwerk stärker. Nun werden auch die Autoren ihrer Nachwelt selbst gewisser und legen Verzeichnisse ihrer Werke an, wie Mozart dies bereits ansatzweise versuchte; die Opus-Zahlen werden nun geordnet, und die Komponisten entscheiden, welche Werke überhaupt erhalten bleiben, welche „zählen“ sollen. Und damit verändert sich auch das Interesse des Publikums. Es war bis zu diesem Wandel ein Publikum, das fast ausschließlich an *neuer Musik* interessiert war. Man hätte sich damals beschwert, wenn in einem Konzert Kompositionen gespielt worden wären, die bereits vor 40 oder 50 Jahren entstanden waren. Erst Felix Mendelssohn Bartholdy beginnt im Jahr 1838 als Leiter der Leipziger Gewandhaus-Konzerte damit, sich für die Musik der Vergangenheit zu interessieren, und das Repertoire ändert sich drastisch. Damit entsteht auch ein ganz anderes Verhältnis von alter und zeitgenössischer Musik in den Programmen der Konzerte und der Opernhäuser. Man spielt wieder Werke von Mozart, 50 Jahre nach seinem Tod – früher unvorstellbar –, man gibt frühe Opern von Rossini, die innerhalb von zehn Jahren zum zweiten Mal in einem Theater gespielt werden.

Mozart hat seine Werke kaum mehrere Male gehört, wenn überhaupt noch ein Mal nach der Uraufführung; er hatte zum Beispiel nicht die Gelegenheit, ein zweites Mal eine szenische Aufführung seines *Idomeneo* zu erleben.

Das 19. Jahrhundert wendet sich nun also zunehmend der Vergangenheit zu, und es entsteht ein ganz anderes Konzert- und Opernrepertoire und damit auch ein sehr veränderter Markt. Ein Markt – das heißt: innerhalb des Repertoires werden Komponisten wie ihre Interpreten zunehmend zu

den maßgeblichen Matadoren, zu den entscheidenden Gestaltern dieses veränderten Musiklebens.

Erste Anzeichen und Spuren dafür gibt es bereits im 18. Jahrhundert, vor allem im englischen, französischen und italienischen Opernbereich, wo es zwischen den Primadonnen und den Ersten Tenören enorme Wettbewerbe derart gibt, dass die Primadonnen allen Ernstes wirklich die Partien nach Koloraturen und Takten abgezählt haben. Und wenn die Kollegin nur einen Takt mehr zu singen bekam (oder gar fünf), so folgte dem schnell eine Kampfansage an den Theaterleiter. Benedetto Marcello hat in seinem berühmten satirischen Buch *Ein Theater nach der Mode* darüber sehr treffend und ironisch geschrieben und die unglaublichen Fehden zwischen verschiedenen Sängerinnen eines Opernhauses oder ihren männlichen Kollegen geschildert. Die beiden berühmtesten Tenöre des 18. Jahrhunderts, Carlo Farinelli (1705–1782) und Anton Raaff (1714–1797), waren übrigens keine Rivalen, sondern koexistierten erstaunlich gut.

Ein solcher Wettbewerb hatte natürlicherweise sehr fruchtbare Folgen, weil er zum einen die Komponisten angeregt hat, viele neue Werke zu schreiben, und dadurch permanent neue Opern und Konzertwerke entstanden – und dies in kurzer Zeit, viel schneller als heute: Damals benötigte ein Autor einige Monate für eine größere Oper, heute beansprucht der viel komplizierter gewordene Prozess des Komponierens eines neuen Werkes für das Musiktheater meist mehrere Jahre.

Neues Selbstbewusstsein der Musiker

Ich habe den Wandel im Selbstverständnis der Komponisten schon angesprochen, die sich nicht mehr als devote Tafelmusiker verstehen, zu denen, überspitzt formuliert, auch noch Bach und seine komponierenden Söhne gezählt haben, Autoren, die auf Kommission zu schreiben und abzuliefern hatten. Mit dem erwachsenen Mozart, vor allem aber mit Ludwig van Beethoven gibt es den zunehmend autonomen, selbständigen Komponisten, der eine eigene starke Stellung beansprucht, bis in rechtliche und materielle Fragen, und der sich empört, wenn die künstlerischen Impulse in irgendeiner Weise durch materielle Aspekte gestört werden. Theodor W. Adorno bemerkt dazu einmal: „Der todkranke Beethoven, der einen Roman von Walter Scott mit dem Ruf: ‚Der Kerl schreibt ja für Geld‘ von sich schleudert und gleichzeitig noch in der Verwertung der letzten Quartette, der äußersten Absage an den Markt, als überaus erfahrener und hartnäckiger Geschäftsmann sich zeigt, bietet das großartigste Beispiel der Einheit der Gegensätze Markt und Autonomie in der bürgerlichen Kunst.“ Es wurde also für die Auftraggeber ungemütlicher, und dies kulminiert in der Biografie und im Schaffen Richard Wagners, der dem Betrieb und dem Markt eine Absage erteilt und ein mögliches Korrektiv zum Repertoire-Betrieb der Opernhäuser proklamiert: die Festspiel-Idee.

Eine der Konsequenzen aus dieser Entwicklung ist das Erstarken des Urheberrechts, beginnend mit den Bemühungen von Franz Liszt, der als erster prominenter Autor neue Regelungen voranbringt, damit der Musik-Markt tatsächlich auch materiell nicht nur die Interpreten, sondern verstärkt auch die Komponisten erreicht. Im 20. Jahrhundert ist es Richard Strauss, der Generationen von Musikern der Vergangenheit sozusagen für die Ausbeutung durch Auf-

traggeber und Verleger gleichsam „rächt“, welche die Werke der lebenden und toten Komponisten eher zum eigenen Vorteil spielen ließen, nachdruckten und sich an ihnen gesundverdient haben. Heute ist ein Werk nicht nur während der Lebenszeit seines Autors urheberrechtlich geschützt, sondern 70 Jahre darüber hinaus: einst eine unvorstellbare Sicherung für Komponisten wie Schubert oder Lortzing, die beide in Armut und Krankheit starben und kaum etwas hinterlassen konnten. Aber noch Wagner und seine Familie hatten materiell in diesem Punkt viel Pech: Das Urheberrecht wurde immer gerade dann verbessert, wenn die Frist für Wagners Werke bereits abgelaufen war.

Diese innovative Erweiterung des Repertoires um Werke der Vergangenheit stand zugleich gegen das produzierte Neue, gegen eine wie immer näher bestimmte Moderne. Heute führt das Verhältnis kostengünstiger traditioneller und kostspieliger neuer Musik dazu, dass man beim Programmieren von Tourneen und Saisons vom Neuen Abstand hält. Es wird scharf kalkuliert, wie heutzutage überall und ja auch im Gesundheits- und Versicherungswesen. Das Ethos ist die Landschaft, die Bilanz macht das Wetter.

Christoph von Dohnányi entwickelte vor Jahren einen interessanten Gedanken, der leider wenig Zustimmung gefunden hat, der aber sehr berechtigt ist, weil die zeitgenössische Musik zu wenig in den Konzertprogrammen vorkommt und dadurch zu wenig gepflegt und gefördert wird. Er hat vorgeschlagen, diesem Umstand dadurch zu begegnen, dass man eine bestimmte prozentuale Abgabe für jede Brahms-Symphonie, für jede Mozart-, Haydn-, Beethoven- oder Tschaikowsky-Komposition einführt, um mit diesen Abgaben junge Komponisten unserer Zeit zu finanzieren, die es ohnehin immer schwer haben. Im Gegenzug sollten nicht allzu hohe Urheberrechtsgebühren für neue Kompositionen die Konzertunternehmer entlasten

und animieren, mehr neues Repertoire zu spielen. Das wäre tatsächlich ein sehr *einnehmender* Gedanke, er hat sich aber, wie gesagt, nicht durchsetzen können.

Wettbewerb

Im Bereich der Musik sind die Spannungen des Wettbewerbs – sie spielen ja auch eine wesentliche Rolle im Thema Ihres Symposiums – zweifellos etwas ganz Positives. Ohne Wettbewerbe könnten wir uns das Musikleben gar nicht vorstellen. Das beginnt schon unter den Amateuren bei Initiativen wie „Schulen musizieren“ oder „Jugend musiziert“, wo Tausende von Schülern in Wettbewerbssituationen sind, um ihre Kräfte zu messen, um Förderungen und Preise zu erhalten, und dies verbindet sich mit den Zielen von Stiftungen, die sie fördern, vom Verleih von Instrumenten bis zu Stipendien für ganze Studienabschnitte. Auch das Publikum ist am künstlerischen Wettbewerb sehr interessiert. Ich war gelegentlich bei ARD-Musikwettbewerben Jury-Vorsitzender für Gesang und habe die Beobachtung gemacht, wie das Publikum voller Leidenschaft alle Schritte der Kandidaten bis zum Finale miterlebt hat, wo es dann zur endgültigen Entscheidung kam; da gab es einen Publikumspreis, den Preis einer Sponsorfirma und weitere Zusatz-Auszeichnungen. Aber selbst wer einen solchen Preis gewonnen hat, steht noch längst nicht sofort mit beiden Beinen im Geschäft, sondern muss noch viel an eigenen Initiativen entfalten, um wirklich in dieses Geschäft zu kommen, das einerseits kränkelt, andererseits aber auch immer neue Impulse erfährt.

Nun gibt es in der Musikwelt aber nicht nur den Wettbewerb zwischen Lebenden, es gibt auch einen Wettbewerb mit den Toten. In kaum einer Berufssparte werden die erbrachten Leistungen in der Tages- und Monatspresse ver-

gleichbar intensiv verfolgt und beurteilt, wie dies im Bereich der Musik und der darstellenden Künste täglich geschieht. Und (beispielsweise) als Mediziner wird man auch nicht beständig mit den Leistungen früherer Internisten, Chirurgen oder Strahlenmediziner verglichen, sondern in der Welt der Medizin regiert das Vertrauen auf den Fortschritt: kaum ein Patient, der nicht das neueste Präparat verlangt, und noch weniger einer, der nach einer längst vergangenen Operationspraxis behandelt werden möchte. In der Musik gibt es hingegen den vielfältigen Umgang mit historischen Instrumenten, oft anregend und auch erfrischend, manchmal aber auch langweilig, weil dogmatisch praktiziert.

Jeder Sänger, jeder Solist, jeder Dirigent hingegen hat nicht nur seine gleichzeitig wirkenden Kollegen als Konkurrenz, er hat diese unendlich vielen Kollegen, die bereits tot sind, aber auf ihren Schallplatten sehr lebendig erscheinen, die ihre Hörer irritieren, beglücken oder verärgern und entsprechend über ihren Tod hinaus *präsent* sind. Man kann heute mit digitaler Bearbeitungstechnik Veränderungen erzielen (um nicht zu sagen: Fälschungen herstellen), die aus Knisteraufnahmen – „digitally remastered“ – etwas völlig anderes machen, und es gibt Aufnahmen aus den Sechzigerjahren, beispielsweise von Wagners *Ring*, die so klingen, als wären sie vor 14 Tagen aufgenommen, obwohl die gesamte Sänger-Besetzung aus Menschen besteht, die entweder nicht mehr leben oder die heute in Altersheimen in hohem Alter immer noch ihre Fan-Post erhalten. Aber diese brillanten Konserven bilden dann auch Parameter und sind Maßstäbe, mit denen der aktuelle Konzert- oder Opernabend verglichen wird. Dietrich Fischer-Dieskau hat mir einmal gesagt, seine größten Konkurrenten seien nicht Hermann Prey oder Gérard Souzay gewesen, sondern eher seine eigenen Schallplattenaufnahmen, mit denen er sich bei jedem Auftritt messen musste. Er ist in eine Stadt gereist, um ein Konzert zu geben, und hatte etwa die *Winterreise* von Schubert vor

1000 Menschen zu singen, von denen sehr viele seine verschiedenen Aufnahmen der Schubert'schen Lieder gut kannten und erwarteten, dass er das mindestens genauso gut live machen werde, möglichst noch viel besser. Die Musiker des 19. Jahrhunderts und der früheren Zeiten hatten ein um vieles entspannteres Auftreten, sie hatten nicht diesen aufmerksam beobachteten Wettbewerb mit sich selber, also mit ihren Aufnahmen, die, in langen, peniblen Sitzungen im Studio mit viel Mühe hergestellt, dann sozusagen zu Denkmälern ihrer selbst wurden.

Diese Umstände haben den Musikbetrieb und vor allem die Skala der Einschätzungen und Bewertungen sehr verändert. Ein anspruchsvoll arbeitender Arzt hat mir einmal gesagt: „Ich kann mir schon zeitlich nicht leisten, oft in die Oper zu gehen, aber einmal im Monat mache ich mir einen Opernabend. Dann höre ich mir drei verschiedene DVD- oder CD-Aufnahmen etwa der Oper *Tosca* an, verbringe den ganzen Abend also mit dieser einen Oper. Sie werden mich doch hoffentlich nicht einen Banausen nennen, wenn ich den ganzen Abend nur *Tosca* höre und verschiedene Aufnahmen miteinander vergleiche.“ Ich habe ihm geantwortet: „Das werde ich auch nicht, aber Sie, als Liebhaber und Kenner von *Tosca*, haben nichts von *Tosca* als lebendigem Musiktheater erlebt, sondern allein die klanglichen und visuellen Schichten, nur den Widerschein des musiktheatralischen Werks.“

Doch was ist das Werk selbst? Gibt es das Werk überhaupt, oder ist das Werk nicht erst dann da, wenn es *live* interpretiert wird, wenn es tatsächlich von Sängern gesungen, von Dirigenten dirigiert und von Orchestern gespielt wird?

Die Ausprägungen der Meinungen und Stimmungen im Opernbetrieb sind besonders kontrovers und schwierig, das weiß jeder, der über einige Opernerfahrung verfügt. Da

gibt es eine große Kluft hinsichtlich Kenntnis, Einfühlung, Phantasie zwischen den Interpreten auf der einen Seite und den Zuhörenden auf der anderen Seite, den Besuchern – die natürlich immer in einem gewissen Nachteil sind, weil der Vorsprung, den der Regisseur durch seine Kenntnis und durch seine Durchdringung des Stoffes und durch seine Auseinandersetzung mit der Interpretationsgeschichte eines Stückes hat, ja selbst für den noch so Interessierten kaum einzuholen ist. Dazu gibt es die Meinungs- und Stimmungsherrschaft des Feuilletons, eine Wetterlandschaft besonderer Ausprägung, die natürlich für viele Theatermacher und auch für viele, die kulturpolitische Entscheidungen zu treffen haben, auch eine Art Instanz ist. Sachlich wenig kundige Politiker, die bestimmen, wer Intendant in einem Theater wird oder wer als Chefdirigent ein Orchester leiten soll, sind Menschen, die sich orientieren müssen. Bei wem? – am ehesten ja wohl bei den publizierenden Fachleuten. Sie scheinen den besseren Überblick zu haben und werden diesen Vorsprung immer zu nutzen wissen, inklusive der eingeflochtenen eigenen Meinung und der aktuellen Personal- und Lokal-Strategien.

Erster Exkurs: Musiktheater zwischen Repertoire-Betrieb und Festspiel

Das Musiktheater ist im Übrigen generell durch einen schweren Widerspruch belastet. Es soll möglichst oft und viel stattfinden, um die investierten Mittel zu rechtfertigen und möglichst viel davon „einzuspielen“. Aber viel spielen heißt: nicht genügend proben. Jeden Tag ein anderes Werk, im deutschsprachigen Bereich zumindest. Ein mittelgroßes Opernhaus bot in der Spielzeit 2006/2007 über 400 Veranstaltungen zum Besuch an, und dies in 45 Wochen, also mit Doppelvorstellungen und entsprechenden Zusatz-Veranstaltungen in anderen Räumlichkeiten.

Das bedeutet zwar, dass man ein großes Angebot hat, aber gleichzeitig, dass natürlich die Versenkung in die Proben und in die Vorbereitung ungleich schwächer wird, je mehr Vorstellungen angesetzt werden. Und es ist an den ganz großen Opernhäusern genauso, vor allem dann, wenn kein festes, eigenes Ensemble verpflichtet ist, das permanent arbeitet, sondern wo möglichst attraktive Gäste eingeladen werden, die entsprechend wenig Zeit für Proben haben. Die Erschlaffung der künstlerischen Ansprüche im Repertoire-Theater (das zweifellos auch seine guten Aspekte hat) hat viele Dirigenten, Sänger und Regisseure an den Rand der Verzweiflung getrieben. Richard Wagner hat diese Nachteile zutiefst gehasst: dass jeden Abend ein anderes Stück, mehr schlecht als recht geprobt, auf die Bühne gestellt wird, weil eben der Vorhang hochmuss und „es“ laufen soll, und das zumeist ahnungslose Publikum amüsiert und unterhalten werden will, zur Ablenkung von seinem beruflichen und gesellschaftlichen Alltag, und es deshalb das eine nimmt wie das andere und sich kaum für so etwas wie eine Botschaft interessiert, die von den Werken ausgehen sollte. So ist im 19. Jahrhundert die Festspiel-Idee entstanden, als Korrektiv zum Opernbetrieb in Provinz und Metropole, ohne den natürlich keine Festspiele möglich wären, denn die Sänger oder Orchestermusiker müssen ja von irgendwoher kommen. Es war die Idee Wagners, dass sein Publikum für sein Werk an einen bestimmten, möglichst nicht zentral gelegenen Ort kommen sollte, um dort mindestens einige Tage zu verbringen, dann dort seinen *Ring* zu erleben, sich ausschließlich mit ihm zu befassen und nicht etwa noch andere Veranstaltungen zu erleben, ganz zu schweigen von beruflichen Aktivitäten. Richard Wagner hatte 1850, im Alter von 37 Jahren, sogar die Vorstellung, die Musikdramen des *Ring* fertigzukomponieren, dann an den Ufern des Rheines eine aus Brettern gebaute Bühne zu errichten, das Werk dort einmal auf-

zuführen, vor geladenen Freunden, die nichts zu zahlen brauchten, um schließlich das Theater samt der Partitur zu verbrennen. Ein Happening, eine Fluxus-Veranstaltung. Nur nicht dieses Aufbewahren in immer schlecht vorbereiteten Aufführungen. Besser immer wieder Neues schaffen und es lieber gleich wieder verschwinden lassen, als hinzunehmen, dass es im Betrieb zuschanden wird. Also diese Sensibilität, diese Empfindlichkeit, diese Idiosynkrasie, muss man fast sogar sagen, gegen die Opernhäuser, vor allen Dingen dann, wenn sie nicht Wagner spielten, war bei ihm enorm. Und er hat, das ist seine beispiellose Leistung, vermocht, dieses Ziel durchzusetzen, auch weil der Glücksfall ihn mit einem Regenten, König Ludwig II., zusammengeführt hat, der ihn geschmacklich zumindest geahnt, wenn nicht sogar erfasst hat, weniger im Musikalischen, aber stofflich, bildlich und thematisch. Ohne ihn wäre ja weder das Bayreuther Festspielhaus entstanden noch der *Ring des Nibelungen* zu Ende komponiert und der *Parsifal* überhaupt geschrieben worden. Die Festspiel-Idee sollte das schlechte Gewissen des Betriebes sein, aber sie führt, wie alles, was sich interessant bewährt hat, natürlich zu Kopien und zu Varianten, zu Klonungen gewissermaßen, und so gab es dann in München die fast geklonte Fassung des Bayreuther Festspielhauses in Gestalt des Prinzregententheaters mit Opernfestspielen in München. Heute gibt es kaum eine Stadt, die nicht Festtage oder Festwochen veranstaltet, um das Besondere zum Selbstverständlichen zu machen, weil das Selbstverständliche eben nicht mehr besonders ist.

Zweiter Exkurs: Der arme Spielmann

Franz Grillparzer hat 1831 mit der Arbeit an einer Novelle begonnen, die zuerst ein Roman werden und ihn selbst als Gestalt darstellen sollte: *Der arme Spielmann*. Er hat sieb-

zehn Jahre an dieser kleinen Novelle gearbeitet, bis sie dann 1848 erschien. Ihre Handlung beginnt auf einem Wiener Volksfest, wo der Erzähler auf einen Mann stößt, der ganz schlecht auf einer alten Geige spielt, „Katzenmusik“ geradezu, aber dies rührt ihn, und er kommt dem Spielmann näher. Dieser arme Spielmann ist der Sohn eines hohen Staatsbeamten, der von seinen Eltern verstoßen worden und ins soziale Abseits gerutscht ist, immer tiefer, und der schließlich als ein Sonderling mit zwei Handwerksburschen in einem Zimmer lebt, die eigene Bettstatt durch einen Kreidestrich von denen der anderen getrennt. Er befasst sich nur mit seiner Geige. Der arme Spielmann öffnet sich nun mehr und mehr und erzählt ihm sein Leben. Vor allem erzählt er, dass er einst ein Lied gehört habe, von einer Frauenstimme gesungen, und dass dieses Lied ihn sehr gerührt habe:

„Wenn ich nun so saß, hörte ich auf dem Nachbarshofe ein Lied singen. Mehrere Lieder, heißt das, worunter mir aber eines vorzüglich gefiel. Es war so einfach, so rührend und hatte den Nachdruck so auf der rechten Stelle, daß man die Worte gar nicht zu hören brauchte. Wie ich denn überhaupt glaube, die Worte verderben die Musik.“ Nun öffnete er den Mund und brachte einige heisere rauhe Töne hervor. „Ich habe von Natur keine Stimme“, sagte er und griff nach der Violine. Er spielte, und zwar diesmal mit richtigem Ausdrucke, die Melodie eines gemütlichen, übrigens gar nicht ausgezeichneten Liedes, wobei ihm die Finger auf den Saiten zitterten und endlich einzelne Tränen über die Backen liefen.

„Das war das Lied“, sagte er, die Violine hinlegend. „Ich hörte es immer mit neuem Vergnügen. So sehr es mir aber im Gedächtnis lebendig war, gelang es mir doch nie, mit der Stimme auch nur zwei Töne davon richtig zu treffen. Ich ward fast ungeduldig von Zuhören. Da fiel mir meine

Geige in die Augen, die aus meiner Jugend her, wie ein altes Rüststück, ungebraucht an der Wand hing. Ich griff darnach und – es mochte sie wohl der Bediente in meiner Abwesenheit benützt haben – sie fand sich richtig gestimmt. Als ich nun mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte. Der Ton drang in mein Inneres hinein und aus dem Innern wieder heraus. Die Luft um mich war wie geschwängert mit Trunkenheit. Das Lied unten im Hofe und die Töne von meinen Fingern an mein Ohr, Mitbewohner meiner Einsamkeit. Ich fiel auf die Knie und betete laut und konnte nicht begreifen, daß ich das holde Gotteswesen einmal gering geschätzt, ja gehaßt in meiner Kindheit, und küßte die Violine und drückte sie an mein Herz und spielte wieder und fort.

Das Lied im Hofe – es war eine Weibsperson, die sang – tönte derweile unausgesetzt; mit dem Nachspielen ging es aber nicht so leicht.

Ich hatte das Lied nämlich nicht in Noten. Auch merkte ich wohl, daß ich das Wenige der Geigenkunst, was ich etwa einmal wußte, so ziemlich vergessen hatte. Ich konnte daher nicht das und das, sondern nur überhaupt spielen. Obwohl mir das jeweilige Was der Musik, mit Ausnahme jenes Lieds, immer ziemlich gleichgültig war und auch geblieben ist bis zum heutigen Tag. Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner. Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerleczenden Ohr, daß“ – fuhr er leiser und schamrot fort – „der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen und die Nota sensibilis hinaufsteigt, wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs.“

Wo ruht hier der Nukleus von Musik? Da ist ein Mann, der schäbig musiziert für das Ohr der anderen, der aber durch das eigene Erleben vielleicht die Musik mehr trifft und die Musik mehr erfasst hat als das, was seine Umwelt als gutes Musizieren empfindet. Es tut sich also die Frage auf: Wo ist die Musik aufgehoben? Wo ist sie gut aufgehoben? Wo sind die Werke gut aufgehoben?

Dass die Musik in den Novellen des 18. und des 19. Jahrhunderts eine so große Rolle spielt, hängt auch damit zusammen, dass man an die absolute Musik glaubte, die als einzige jenseits von Wort und Szene eine Kraft habe, das Metaphysische auszudrücken.

Wir fragen sehr oft, gerade wenn wir Werke neu hören oder lesen: Was hat uns das noch zu sagen? Was haben uns Beethoven, Lessing, was haben Mozart, Wagner und wer auch immer *uns noch zu sagen*? Bestehen sie noch *vor uns*? Was kann man tun, um sie uns nahezubringen?

Sollten wir diese Frage nicht besser umgekehrt stellen? Wie stehen und wie bestehen wir vor dem *Nathan*, der 9. Symphonie oder vor dem Parabelspiel des *Ring*? Diese Autoren und ihre Werke waren doch kostbare Angebote an die Zivilisation seit Jahrhunderten. Was haben wir diesen Werken zurückgegeben? Was haben wir ihnen als Impulse mitzuteilen?

Dritter Exkurs: Yehudi Menuhins „Life Music Now“

Yehudi Menuhin war ein berühmter Violinist; er war zwar ein sehr gebildeter und ein an vielen, besonders auch außermusikalischen Themen interessierter Mann, doch in seinem Grundwesen war er ein Musikant, ein Fiedler, der gewissermaßen einfach nichts anderes „konnte“, als zu geigen – und der mit diesem Instrument, anders als der Jakob in Grillparzers Erzählung, eine Weltkarriere gemacht

hat. Er hat sich aber immer wieder auch die Grundfrage gestellt, wem er dieses Geschenk seiner Begabung widmet, welchen Werken, welchem Publikum – und was das Ganze für ihn bedeutet.

Vor dreißig Jahren hat er eine Initiative begründet, die versucht, jenseits von Business und von Effekt mehrere Intentionen miteinander zu verbinden: „Life Music Now“. Innerhalb dieser Initiative gewinnen junge Musiker, die am Beginn ihres Weges ja viel zu wenig Gelegenheit haben, ihre musikalische Praxis durch möglichst viele Auftritte aufzubauen, Erfahrungen bei Konzerten in Krankenhäusern, in Gefängnissen, in Altersheimen, in anderen sozialen Einrichtungen, wo sie Konzerte geben und sehr unterschiedlich situierte Menschen kennenlernen, die sonst vielleicht gar nicht willens sind, ernsthaft Musik zu hören. Gerade im Zusammenhang mit Krankenhäusern ist es die therapeutische Kraft von Musik und die Möglichkeit für die jungen Musiker, mit ihrem Musizieren komplexe Erfahrungen zu machen, was den besonderen Wert dieser großartigen Initiative ausmacht, die von ehrenamtlich tätigen Mitarbeitern organisiert wird. Life Music Now ist von England nach Deutschland gekommen und ist jetzt auch in weiteren Ländern aktiv; es hat sich sehr bewährt. Jenseits der Welt des Music Business mit ihren Agenturen und Interessen vermag diese Initiative die Idee des durchdachten und ebenso spontanen, kommunikativen Musizierens zu unterstützen und vorsichtig mit der Frage zu vereinen, weshalb man überhaupt noch musiziert. Life Music Now ist eine Antwort auf diese Frage.

Vielleicht ist es erlaubt zu sagen: Eine ähnliche Grundfrage stellen sich Ärzte ja wohl auch, denn auch sie müssen ja wohl eine Art Ur-Erlebnis gehabt haben, weshalb Sie diesen Beruf zwischen Himmel, Ideal und Geschäft ausüben wollen. Was dann im Alltag an komplexen Problemen ent-

steht, muss vor dem silbernen Faden der ursprünglichen Intention zurücktreten – wie sie in jedem Beruf vorhanden sein muss, damit man ihn schöpferisch und mit erfüllter Energie ausüben kann.

Dann geschieht es, dass die Beine nicht nur im Geschäft und der Kopf im Himmel stecken, sondern dass man dann auf einmal vom Boden abhebt und dass man gleichsam fliegt, in der Luft, mit den Beinen nach oben und mit dem Kopf nach unten schwebend – wie die musizierenden Fiedler in den wunderbaren Bildern von Marc Chagall.

Anmerkung

Der Autor hat diesen Vortrag ursprünglich in freier Improvisation gehalten als Einleitung zu einem Klavierabend des Pianisten Gabriele Baldocci mit Werken von Chopin, Janáček, Liszt und Tokuyama und hat den Text seines Beitrags zum Symposium für diese Publikation überarbeitet.