

Heinz Winbeck

NAIVITÄT UND BEWUSSTSEIN

oder

„Das Zappeln im Rad der Zeit“

– eine Auseinandersetzung mit der Musikauffassung
Johann Heinrich Wackenroders und Theodor W. Adornos –

Vortrag anlässlich der Semestereröffnungsfeier der Hochschule für Musik Würzburg
am 7. November 1989

Liebe Studentinnen und Studenten, verehrte Kolleginnen und Kollegen, meine
Damen und Herren! *

Es pflegen sich im Rahmen dieser Feier neuberufene Professoren in dem jeweils
ihnen eigenen Metier vorzustellen: der Streicher streicht, der Bläser bläst, der
Sänger singt,

.....

der Komponist redet!

Haben sich Komponisten zu Rhetorikspezialisten, zu Federfuchsern, gar zu Ideo-
logen entwickelt in einer Gesellschaft, in der wahrhaft genug geredet und geschrie-
ben wird? Sollte *ihr* Beitrag nicht eher ein Gegengewicht hierzu bilden? Ja, sind sie
überhaupt kompetent, aufzutreten auf einem Gebiet, das garnicht das ihre ist, daß,
wäre es das ihre, sie womöglich niemals Komponisten geworden wären? Ich für
meine Person kann es jedenfalls behaupten, hätte ich auch nur über das „Mund-
werk“ eines durchschnittlichen Jugendlichen von heute verfügt. Welcher Anlaß
bestünde auch, komplexe Partituren zu schreiben, wenn man ohnedies alles nach
außen bringen kann, was man will?

Dennoch hat es nicht mit übler Nachstellung von Irgendjemandem, gar eines Präsi-
denten einer Musikhochschule zu tun, wenn der Komponist reden muß, schon eher
mit der Diagnose Adornos:

„Was musikalisch heute überhaupt sich zuträgt, hat den Charakter des Problems in
der unverwässerten Bedeutung des Wortes: den einer zu lösenden Aufgabe...“.¹

Und da für meinen Vorgänger im Amt, den verehrten Prof. Bertold Hummel, auch in
seiner Funktion als Präsident dieses Hauses die Kompositionsklasse das Salz in der
Suppe einer Musikhochschule war, möchte ich nun, wenn auch mit einem Jahr Ver-
spätung, Farbe bekennen, welches Salz ich zu benutzen gedenke.

* Anmerkungen zu dieser Edition: Vorlage bildete das Typoskript der Rede, dessen handschriftliche
Korrekturen und Einfügungen hier eingearbeitet erscheinen. Unterstreichungen wurden beibehal-
ten, gesperrt gesetzte Textteile sind kursiv wiedergegeben. Offensichtliche Schreibfehler wurden
stillschweigend korrigiert. Soweit auffindbar, wurden Zitatquellen als Endnoten beigefügt.

[Hermann Beyer]

Fromme Juden pflegen an Pascha einen Brauch: sie nehmen ein Schlückchen Salzwasser zu sich in Erinnerung an die Tränen der Verbannung und der Zwangsarbeit – Sie, die Sie vor mir sitzen und guten fränkischen Wein gewohnt sind, nehmen Sie dennoch im Geiste, symbolisch, so ein Schlückchen zu sich, um für kommendes Unbill gerüstet zu sein.

Ich möchte zu Beginn meiner Rede an eine andere anknüpfen, die vermutlich viele von Ihnen gehört haben: die – von Maximilian Schell vorgetragene – Dankesrede von Vaclav Havel anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels am 15. Oktober in der Frankfurter Paulskirche über die MACHT DES WORTES². Diese beeindruckende Rede fortsetzen zu wollen liegt mir fern, aber da sie uns allen noch in den Ohren klingt, möchte ich Sie fragen, ob Sie sich auch nur entfernt Vergleichbares in Übertragung auf die Sprache der Musik vorstellen könnten? Es ging um die ganze Generationen in Bewegung setzende Ausstrahlungskraft sprachlicher Begriffe, ihre ambivalente Natur als „Lichtblitz“ wie als „Todespfeil“, um die Moral verantwortlichen, d.h. dies reflektierenden Sprechens, ja gar um „Hochmut“ wie „Demut“ von Begriffen... Merkwürdig, niemand käme auf die Idee, bei aller – nicht zuletzt wirtschaftlicher Macht des Musikbetriebs, in dieser klaren und verbindlichen Weise über Musik zu sprechen; und doch spüren wir, wenn wir ehrlich sind, daß es bei aller Andersartigkeit von Sprache auch hier Vergleichbares gibt, nur überdeckt von einem Supermarkt an Möglichkeiten, von denen so manche eher an Ratschlägen geschickter Verkaufs-Strategen orientiert zu sein scheinen als an Überlegungen bezüglich „Hochmut“ oder „Demut“ eines Klanges, einer Komposition.

Unweigerlich führt uns diese Denkspur zur Grundfrage: welchen Kriterien war und ist das musikalische Kunstwerk verpflichtet? Sucht der Mensch in ihm sich selbst oder womöglich die Korrektur seines Wesens, gar die Erlösung ' seiner selbst? Und wie konnte es bis dahin kommen, daß beim Erklingen irgendeines „Mißtons“ ganz sicher irgend jemand mit wissendem Lächeln konstatiert: Aha – ein Neutöner!

Auf meiner Materialsuche stieß ich beim Studium nicht nur der einschlägigen Werke von Busoni, Strawinski, Henze etc., sondern auch von Musikfestivals notorisch begleitenden weisen Worten von Musikwissenschaftlern und Komponisten – z.Bsp. zu den umstrittenen Begriffen „Avantgarde“ und „Postmoderne“ anlässlich „Revolution in der Musik“ in Kassel – selten auf Gold.

Natürlich geben einem die apokalyptischen Sirenen-Gesänge etwa eines Heinz-Klaus Metzger zu denken: „...Komponieren als bestimmte Negation wäre ... die Aufhebung all dessen, was je als Musik begriffen ward. Denn im Angesicht des industriell produzierten Weltendes ist nur die Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik; während die Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist.“

Was steigt da hoch aus der Erinnerung der 70er Jahre? „Einen Gott, den es gibt, gibt es nicht.“³ Während ich diesen Satz als Aussageversuch einer Negativen Theologie verstehen kann, bleibt mir die „negative Musikologie“ verdächtig. Allmählich gefiel mir da schon am besten, wie Heinz Holliger, im Bedauern, daß ältere Komponisten „stumm wie Fische“ geblieben seien, Hölderlin zitiert:

„Je stiller, desto mehr Äußerung“⁴, so daß Heinz Winbeck, Heinz Holliger zitierend, welcher Hölderlin „Je stiller, desto mehr Äußerung“ zitiert, hiermit die kaum begonnene Rede auch gleich beenden könnte!

Da dies aber kaum im Sinn dieser Veranstaltung wäre, wenn es auch dem einen oder anderen Zuhörer Freude bereiten würde, lassen Sie mich nun auf die beiden Autoren kommen, bei denen ich fündig wurde und die nur auf den ersten Blick so gar nichts miteinander zu tun zu haben scheinen: der eine, Wilhelm Heinrich Wackenroder, geistiger Wegbereiter der Frühromantik, der andere, Theodor W. Adorno der 68er Studentenrebellion!

Ich beginne mit der Musikauffassung Wilhelm Heinrich Wackenroders, dessen Leben von 1773 bis 1798 kaum 25 Jahre währte. Er hat diese in einem Aufsatz „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“, in der Musikernovelle „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“, aber auch in einem kleinen, eigentümlich modern wirkenden „Wunderbaren Märchen von einem nackten Heiligen“ bildhaft dargestellt. Warum modern? Für diesen „Heiligen“, von dem Wackenroder selbst sagt, daß wir ihn wahnsinnig, die Orientalen aber für „das wunderliche Behältnis eines höheren Genius“⁵ halten würden, ist nämlich das Phänomen Zeit keine Selbstverständlichkeit mehr, sondern:

„Dieses wunderliche Geschöpf hatte in seinem Aufenthalte Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausenden Umschwung nehmen. Er konnte vor dem Getöse nichts tun, nichts vornehmen, die gewaltige Angst, die ihn in immerwährender Arbeit anstrengte, verhinderte ihn, irgend etwas zu sehn und zu hören, als wie sich mit Brausen, mit gewaltigem Sturmwindssausen das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte, das bis an die Sterne und hinüberreichte. Wie ein Wasserfall von tausend und aber tausend brüllenden Strömen, die vom Himmel herunterstürzten, sich ewig, ewig ohne augenblicklichen Stillstand, ohne die Ruhe einer Sekunde ergossen, so tönte es in seine Ohren, und alle seine Sinne waren mächtig nur darauf hingewandt, seine arbeitende Angst war immer mehr und mehr in den Strudel der wilden Verwirrung ergriffen und hineingerissen, immer ungeheurer verwilderten die einförmigen Töne durcheinander: er konnte nun nicht ruhn, sondern man sah ihn Tag und Nacht in der angestrengtesten, heftigsten Bewegung, wie eines Menschen, der bemüht ist, ein ungeheures Rad umzudrehen. Aus seinen abgebrochenen, wilden Reden erfuhr man, daß er sich von dem Rade fortgezogen fühle, daß er dem tobenden, pfeilschnellen Umschwunge mit der ganzen Anstrengung seines Körpers zu Hülfe kommen wolle, damit die Zeit ja nicht in die Gefahr komme, nur einen Augenblick stillzustehn. Wenn man ihn fragte, was er tue, so schrie er wie in einem Krampf die Worte heraus: Ihr Unglückseligen! hört ihr denn nicht das rauschende Rad der Zeit? und dann drehte und arbeitete er wieder noch heftiger, daß sein Schweiß auf die Erde floß, und mit verzerrten Gebärden legte er die Hand auf sein pochendes Herz, als wolle er fühlen, ob das große Räderwerk in seinem ewigen Gange sei.“⁶

Meine sehr verehrten Damen und Herrn, falls Ihnen womöglich auf Grund der Länge des Zitats der schreckliche Verdacht gekommen sein sollte, daß der Zustand dieses Beklagenswerten irgendetwas mit der Befindlichkeit von uns Komponisten zu tun haben sollte, dann – liegen Sie richtig! Ich frage Sie nur, meine verehrten Zuhörer: warum wird dieser Mann, von dem es ein wenig später heißt, daß er durchaus auch gefährlich werden kann, nicht in Gewahrsam gesetzt? Die Antwort kann ich nur vermuten: weil die ehrfürchtigen Betrachter in ihrem Innern ahnen, daß er dieses „Rad der Zeit“, dessen „sausenden Umschwung“ sie nicht vernehmen, doch für sie dreht, daß seine „arbeitende Angst“ verborgen auch in ihnen pocht und daß auch für sie etwas dabei abfällt, wenn er diesen merkwürdigen Kampf besteht. Das gelingt zunächst nicht, die Mondscheinnacht, d.h. die Naturstimmung aller aufgelösten Grenzen, bringt nur eine vorübergehende Beruhigung und einen um so schlimmeren Rückfall:

„... wenn der Mond auf einmal vor die Öffnung seiner finstern Höhle trat, hielt er plötzlich inne, sank auf den Boden, warf sich umher und winselte vor Verzweiflung; auch weinte er bitterlich wie ein Kind, daß das Sausen des mächtigen Zeitrades ihm nicht Ruhe lasse, irgend etwas auf Erden zu tun, zu handeln, zu wirken und zu schaffen. Dann fühlte er eine verzehrende Sehnsucht nach unbekanntem schönen Dingen; er bemühte sich, sich aufzurichten und Hände und Füße in eine sanfte und ruhige Bewegung zu bringen, aber vergeblich! Er suchte etwas Bestimmtes, Unbekanntes, was er ergreifen und woran er sich hängen wollte; er wollte sich außerhalb oder in sich vor sich selber retten, aber vergeblich! Sein Weinen und seine Verzweiflung stieg aufs höchste, mit lautem Brüllen sprang er von der Erde auf und drehte wieder an dem gewaltig-sausenden Rade der Zeit.“⁴⁷

Die Leiden dieses Mannes finden erst ihr Ende, als zwei neue Komponenten die bloße Naturstimmung verdichten und verwandeln: ihr in der menschlichen Liebe ein Gesicht und im menschlichen Gesang *Klang* verleihen. Der befreite Genius des armen Nackten transformiert und erhebt sich zu den klingenden Sphären: „Reisende Karawanen sahen erstaunend die nächtliche Wundererscheinung, und die Liebenden wähten, den Genius der Liebe der Musik zu erblicken.“⁴⁸

„Love and music“ – die eskapistische Utopie der sogen. Jugendkultur des 20. Jahrhunderts, die als vielleicht erfolgreichste „Halb- oder Scheinideologie“ nach dem Westen nun auch den Osten überschwemmt: ist es das, was Wackenroder gemeint hat? Wohl kaum. Sein ‚Joseph Berglinger‘ ist Stammvater aller Komponistengestalten in der Deutschen Literatur bis hin zu ‚Adrian Leverkühn‘ – alias Nietzsche-Schönberg – an dessen Figur Adorno bekanntlich in der Emigration in Los Angeles kräftig mitgearbeitet hat! Auf die Tatsache, daß Thomas Mann nicht zufällig die Gestalt des einsam ringenden Komponisten als Symbolfigur deutscher Tragik und Dämonie geformt hat, muß ich wohl hier nicht näher eingehen. Wackenroders vergleichsweise schlichte Titelgestalt beweist jedenfalls durch ihr Scheitern, daß weder ein genüßlich-primitives Mitstampfen im Rad der Zeit, sei es nach Disco-manier, noch ein sich Retten in eine angeblich heile Abonnementkonzert-Erlösungswelt für ihn als Komponisten in Frage kommt. In seinem Untergang leuchtet aber auf

– und mit dieser Dialektik sind wir schon ganz nahe an Adorno – daß jenseits der „bequemen“ Wege ein Drittes offengehalten werden muß.

Woran also scheitert dieser junge Komponist? Er, der aus der Enge drückender nur vom Pflichtbegriff geprägter typisch norddeutscher Achtzehnter-Jahrhunderts-Verhältnisse kommt, er findet zunächst durch den Wechsel in eine „bischöfliche Residenz“⁹ des Südens in der Welt der Musik eine unermeßliche Horizont- und Gefühlserweiterung. Aber die Problematik geht aus einer Art Lebensbilanz in Form eines Abschiedsbriefes, einer messerscharfen Selbstanalyse des wie sein Autor Frühverstorbenen klar hervor. Die drei für ihn nicht auflösbaren Spannungszustände sind:

1. die Diskrepanz zwischen „EMPFINDUNG“ und „MECHANIK“, eine Gegensatzspannung, die wir heute mit den Begriffen NAIVITÄT UND BEWUßTSEIN wohl adäquat wiedergeben. Der junge Komponist beschreibt das Hauptproblem seines Studiums so:

„Wenn ich an die Träume meiner Jugend zurückdenke, wie ich in diesen Träumen so selig war! – Ich meinte, ich wollte in einem fort umherphantasieren und mein volles Herz in Kunstwerken auslassen, – aber wie fremd und herbe kamen mir gleich die ersten Lehrjahre an! Wie war mir zumut, als ich hinter den Vorhang trat! Daß alle Melodien, (hatten sie auch die heterogensten und oft die wunderbarsten Empfindungen in mir erzeugt,) alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten! Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen, eh ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! – Es war eine mühselige Mechanik.“¹⁰

In der Spannung zwischen dem musikalischen Einfall und der „Mechanik“ dessen, „wie man’s macht“ wird zugleich das menschlicher Existenz eingestiftete Problem ZEIT wieder schmerzlich in der auszutragenden Antinomie zwischen Augenblick und Dauer spürbar, aber zugleich das zwischen Intuition und „Handwerk“, der geistigen und der materiellen Seite des Kunstwerks, wovon bei Adorno noch zu reden sein wird. Erwarte keiner, daß dieses Problem nur eines des Studiums sei und sich mit dem Examen erledige! Und mißtraue jeder jedem, der vorgibt, einen Schlüssel zur Lösung dieses Problems – und sei es mit Hilfe neuer und neuester technischer Möglichkeiten – gefunden zu haben!

2. Die Diskrepanz zwischen KUNST UND GESELLSCHAFT. Ich glaube, es wird Ihnen nicht schwer fallen, die Erfahrungen unseres Protagonisten in eine Gegenwart zu übersetzen, in der sich hier Beschriebenes nur einerseits kolossal zugespitzt, andererseits verlagert oder verborgen hat:

„Was ich als Knabe in dem großen Konzertsaal für glückliche Stunden genoß! Wenn ich still und unbemerkt im Winkel saß, und all die Pracht und Herrlichkeit mich bezauberte, und ich so sehnlich wünschte, daß sich doch einst um meiner

Werke willen diese Zuhörer versammeln, ihr Gefühl mir hingeben möchten! – Nun sitz' ich gar oft in ebendiesem Saal, und führe, auch meine Werke auf; aber es ist mir wahrlich sehr anders zumute. – Daß ich mir einbilden konnte, diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen, um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! ...

Freilich ist der Gedanke ein wenig tröstend, daß vielleicht in irgendeinem kleinen Winkel von Deutschland, wohin dies oder jenes von meiner Hand, wenn auch lange nach meinem Tode, einmal hinkommt, ein oder der andre Mensch lebt, in den der Himmel eine solche Sympathie zu meiner Seele gelegt hat, daß er aus meinen Melodien grade das herausfühlt, was ich beim Niederschreiben empfand, und was ich so gern hineinlegen wollte. Eine schöne Idee, womit man sich eine Zeitlang wohl angenehm täuschen kann! –

Allein das Allerabscheulichste sind noch alle die andern Verhältnisse, worin der Künstler eingestrickt wird. Von allen dem ekelhaften Neid und hämischen Wesen, von allen den widrig-kleinlichen Sitten und Begegnungen, von aller der Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes; – es widersteht mir ein Wort davon zu reden, – es ist alles so unwürdig und die menschliche Seele so erniedrigend, daß ich nicht eine Silbe davon über die Zunge bringen kann. Ein dreifaches Unglück für die Musik, daß bei dieser Kunst grade so eine Menge Hände nötig sind, damit das Werk nur existiert! Ich sammle und erhebe meine ganze Seele, um ein großes Werk zustande zu bringen; – und hundert empfindungslose und leere Köpfe reden mit ein, und verlangen dieses und jenes.“¹¹

Es ist jedoch keineswegs die Verherrlichung einer einsamen Künstlerpersönlichkeit auf Kosten sog. „gewöhnlicher“ Menschen, die Wackenroder anstrebt, im Gegenteil, Berglinger leidet nicht weniger an der „Aufgeblasenheit“ erfolgreicher Kollegen und beteuert: „Wahrhaftig, die Kunst ist es, was man verehren muß, nicht den Künstler.“¹² Den Todesstoß bekommt dieses „schwache Instrument“ letztendlich versetzt von der dritten, bittersten aller Antinomien:

3. der zwischen KUNST UND MORAL bzw. VERANTWORTUNG im menschlichen Bereich. Am Totenbett seines Vaters, der aus seinem Sohn vergeblich einen Helfer der Menschheit und etwas vernünftig Sinnvolles, einen Arzt hätte machen wollen angesichts der verkommenen Geschwister, die er mehr oder weniger ihrem Schicksal überlassen hat, erfährt seine Lebensenergie einen Aderlaß, von dem er sich nicht mehr erholt. Aber er holt zu einer letzten Anstrengung aus:

„Er sollte zu dem bevorstehenden Osterfest eine neue Passionsmusik machen, auf welche seine neidischen Nebenbuhler sehr begierig waren. Helle Ströme von Tränen brachen ihm aber hervor, so oft er sich zur Arbeit niedersetzen wollte; er konnte sich vor seinem zerrissenen Herzen nicht erretten. Es lag tief daniedergedrückt und vergraben unter den Schlacken dieser Erde. Endlich riß er sich mit Gewalt auf, und streckte mit dem heißesten Verlangen die Arme zum Himmel empor; er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzendem Gesange an, und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemütsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durch-

dringenden, und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxysmus größere Stärke als ein Gesunder zeigt.

Aber nachdem er das Oratorium am heiligen Tage im Dom mit der heftigsten Anspannung und Erhitzung aufgeführt hatte, fühlte er sich ganz matt und erschlaft. Eine Nervenschwäche befiel, gleich einem bösen Tau, alle seine Fibern; — er kränkelte eine Zeitlang hin und starb nicht lange darauf in der Blüte seiner Jahre.“¹³

Ich habe den Worten Wackenroders nur noch wenig hinzuzufügen. Sie haben sicher verstanden, warum ich ihnen so viel Raum gegeben habe: wir tun uns heute schwer, diese Zusammenhänge zugleich so natürlich und präzise, so „naiv“ und „bewußt“ auszudrücken. Ich möchte nur die Frage stellen: Sind wir vielleicht deshalb schon seit einiger Zeit dabei, das romantische Kunstideal als abgestorben zu betrachten, es mit einem zynisch mitleidigem Lächeln ad acta zu legen, weil wir damit den hier aufgezeigten Antinomien zu entgehen glauben? Sind diese aber nicht womöglich grundsätzlich mit der *conditio humana* verbunden, sodaß, dem auszuweichen, bedeuten würde, daß der Künstler zum autistischen Spieler wird, dem es unter Zuhilfenahme seiner Ellbogen gelungen ist, für seine Selbstdarstellung ein paar Meter auf der Spielwiese des Kulturbetriebs zu besetzen? Welcher Zusammenhang existiert zwischen diesem SICH Aussetzen, diesem Menschenbild und dem Niveau, der Qualität der in dieser Zeit entstandenen Musik?

Damit Sie aber nicht glauben, hier würde einer wehmütigen Retrospektive das Wort geredet, wenden wir uns nun dem Alban-Berg-Schüler, Komponisten, Musiktheoretiker, Philosophen und markantesten Vertreter der sog. „Frankfurter Schule“ zu, welche bekanntlich die bundesrepublikanische Wirklichkeit einer kritischen Analyse unterzog, Theodor W. Adorno. Für rechte Kreise war sein Name bis noch vor kurzem das buchstäbliche „rote Tuch“, Synonym für alle Gefahren, die man mit dem Wort „Umsturz“ verband. Die von ihm aufgeweckten revolutionären Studenten wiederum konnten über ihren Lehrer nur noch den Kopf schütteln, als dieser etwa an Hand eines Eichendorff-Gedichtes daranging, seinen Kunstbegriff gegenüber dieser neuen Variante kultureller Barbarei zu verteidigen. Interessanterweise wird auch heute noch – 20 Jahre nach Adornos Tod, sein Name als Zankapfel besonders gerne benutzt – wobei ich mir nicht so ganz sicher bin, ob diejenigen, die sich mit Vorliebe auf ihn berufen, von ihm als seine „Erben“ auch anerkannt würden. Doch machen Sie sich dazu selbst Ihr Bild, ich möchte Ihnen gleich Gelegenheit dazu geben. Lassen Sie mich nur zuvor eine Antwort-Variante zur Frage „Wer war Theodor W. Adorno?“ ergänzen, die sich ganz sicher noch in keinem Feuilleton gedruckt findet, weil ich sie selbst erlebt habe:

Anläßlich einer Wienreise Mitte der 70er Jahre nahm ich meinen ganzen Mut zusammen und besuchte zusammen mit meiner Frau die damals noch lebende 86-jährige Witwe Alban Bergs, Hietzing, Trauttmannsdorffgasse 27.

Die Studentenrevolte war kurz vor ihrem Umschlagpunkt, Adorno schon längst verstorben aber trotzdem an allem schuld, für Frau Helene Berg war aber die Welt mit den letzten Federstrichen ihres Mannes stehengeblieben. Andächtig standen wir vor dem Flügel Alban Bergs, auf dem die schöne alte Frau alle Bücher gestapelt hatte,

die über Alban Berg geschrieben waren, da sah meine Frau die Adornoschriften und frug in die Stille hinein: „Können Sie sich noch an Adorno erinnern?“. Darauf kam prompt die Antwort: „No freilich – zum lesen is das ja nicht – aber – a liaba Bua!“ (Sollte die alte Frau den Schüler ihres Mannes besser erkannt haben als die gesamte versammelte Rechte und Linke zusammen?).

Aber beginnen wir nun die Auseinandersetzung mit seinen „Kriterien der neuen Musik“¹⁴, einem Aufsatz, von dem kaum zu glauben ist, daß er auch schon wieder zweiunddreißig Jahre alt ist! Urteilen Sie selbst, inwieweit er (auch) heute noch – oder vielleicht heute um so mehr, einen Eckstein darstellt, an dem sich jeder stößt, der es sich zu leicht macht.

NAIVITÄT UND BEWUßTSEIN oder DAS ZAPPELN IM RAD DER ZEIT

Die Angst vor dem weißen Blatt. „Alles, was man selbst geschrieben hat, würde man nach einer Woche später schon anders schreiben.“ sagte Proust in „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ und Tolstoi: „Der Schriftsteller muß irgendeine kindliche Einfalt besitzen, den naiven Mut eines Kindes, um einen Schritt zu machen, etwas laut und hörbar auszusprechen, ohne sich davor zu fürchten, daß er das Falsche sagt.“ Recht hat er!

Aber Adorno: „... [Musik], wo immer sie ernst zu nehmen ist, [hat] das naive Verhältnis zu einem vorgegebenen Material gesprengt.“¹⁵ Recht hat er!

Kennen Sie den?

Zwei miteinander verfeindete Kontrahenten tragen dem Rabbi nacheinander ihren Standpunkt vor; der Rabbi hört sich alles ruhig an und gibt danach erst dem einen und dann dem anderen recht. Spricht die Frau, welche gelauscht hat an der Türe, zu ihrem Mann: „Wie kannst du sagen zu dem einen „recht hast du“ und zum anderen auch?“ Schaut der Rabbi sein Weib lange an und spricht zuletzt „Weib, auch du hast recht!“.

Recht hat er (den seine Frau für meschugge hält), die Antinomie zwischen Naivität und Bewußtsein läßt sich nicht auflösen, allenfalls ertragen. Adorno: „Man intellektualisiert die Musik nicht, wenn man ihr bewußt gegenübertritt“¹⁶ und „Man kann von dem Bewußtseinsstand der Epoche nicht absehen.“¹⁷ Adorno selbst sprach ja sowohl von der „Philosophie des kindlichen Blicks“ und „Was ein Kind empfindet, das im Neuschnee seine Fußspur hinterläßt, zählt zu den mächtigsten ästhetischen Triebkräften“¹⁸ als auch von der Unabdingbarkeit, daß sich das Kunstwerk der unverhüllten Leiderfahrung unsrer Zeit und dessen, was sie geprägt hat, stellen muß. Faschismus, in dem der „Alb der Kindheit“¹⁹ zu sich selbst gekommen ist, der Stalinismus als Perversion einer politischen Utopie, das „beschädigte Leben“, das permanent Leben weiter beschädigt in der auf Raubbau aufgebauten Massengesellschaft: eine Musik, die den Schrei davon nicht enthält, sie wird auch „den Durchbruch zum ganz Anderen“ nie erreichen. Gerade sein jüdisch-messianisches Erbe verbot Adorno die Vergleichgültigung gegenüber Geschichte – aber dieses ist ja bekanntermaßen in der Postmoderne, Posthistoire aus der Mode gekommen; und damit auch der Anspruch des Kunstwerks, am „hic et nunc“ etwas zu verändern: Zucker ist

wieder gefragt, nicht Salz; wobei das „kritische unkonventionelle Outfit“ längst zum Styling dazugehört.

Wie hätte Adorno, der zeitlebens gegen den Warencharakter der Kunst zu Felde ritt, sich in einer Postmoderne gefühlt, die diesem ganz ungeniert huldigt, Geschichte als Supermarkt begreift, alles vergleichgültigt, alles erlaubt aber zugleich die Unersetzlichkeit der Kunst selbst untergräbt?

Was hätte er zu einer neu in München gestarteten Konzertreihe gesagt, zu der – zur Überraschung der beiden Interpreten – mit folgendem Programm eingeladen wurde:

Franz Schubert: 5 Lieder nach Texten von Walter Scott

Franz Schubert: 4 Lieder nach Johann Gabriel Seidl

Robert Schumann: 12 Gedichte von Justinus Kerner

Carpaccio vom Bachsaibling mit geröstetem Sesam

Kraftbrühe mit Steinpilzen

Rehnüßchen mit Petersilienmus auf Enziansauce

Broccoli und Schupfnudeln...

... Ich breche hier ab, vergesse aber nicht, des Inklusivpreises von DM 85.- und der erbetenen Abendgarderobe zu gedenken.

Aber, meine sehr verehrten Damen und Herrn, was bedeuten diese Schupfnudeln schon im Vergleich mit der Tatsache, daß die größten Gelder für Musikfestivals und -projekte heutzutage oft von Großkonzernen locker gemacht werden, die diese direkt oder indirekt mit der Unterstützung von Rüstungsgeschäften – im Klartext also von Kriegen und Morden in der Dritten Welt – verdienen? Soll sich der so geförderte Komponist mit „Blutgeld“ bezahlen lassen, oder auf Aufführungschancen verzichten, oder soll er froh sein, wenn auf ihn verzichtet wird?

Wäre es nicht wünschenswerter, die Neue Musik rückte dem Menschen wieder näher, sodaß sie auf solche Art Förderung erst garnicht angewiesen wäre? Da dies, schließt man publikumsorientiertes Komponieren aus, was ich für selbstverständlich halte, natürlich auf eine Bildungsfrage hinausläuft, möchte ich von dieser Stelle aus ausdrücklich jenem Musiklehrer aus Lohr am Main danken, durch dessen Initiative meine Studenten im vergangenen Semester in überaus erfreulicher Weise und mit großer Resonanz in der Provinz Basisarbeit leisten konnten.

Ist es im Gegensatz hierzu nicht ausgesprochen traurig zu sehen, wie Ost- und West-Jugend sich verbrüdet unter dem Zeichen einer für alle einheitlich Freiheit und demokratisches Lebensgefühl repräsentierenden Rockmusik, Schriftsteller und Schauspieler ihr Schärflein beitragen, aber keiner auch nur nach der Präsenz zeitgenössischer Musik in diesem Spektrum zu fragen scheint? Betrifft das nicht auch uns, daß wir einerseits Institutionen weiterlaufen lassen – zu einer Musikhochschule gehören nun einmal auch Kompositionsstudenten – aber andererseits – Hand aufs Herz – wie groß ist denn Ihre Neugierde, Ihre Erwartungshaltung und auch Ihre Bereitschaft zu Mithilfe wirklich bezüglich der Frage: Wie kann man, vom Bewußtseinsstand der Epoche *nicht* absehend, heute noch komponieren bzw. erst recht komponieren?

„Ja, wenn es gut ist...“ werden Sie sich denken, nicht ahnend, daß Sie allein schon durch Ihre fruchtbare oder unfruchtbare Erwartungshaltung beteiligt sind an der Güte der Komposition, denn schließlich ist Kunst – nach Adorno – das Schwebephänomen nicht nur zwischen den gemeingesellschaftlichen Zwängen und dem uns allen innewohnenden Ideal der Freiheit, sondern auch zwischen dem „kleinen“ persönlichen Ich und dem größeren Gesamt-Ich, das ich weder Kollektiv noch Menge noch Masse nennen möchte, dessentwegen wir aber letztlich einzig und allein Konzerte veranstalten, auch wenn wir keinen Namen dafür haben. „Die Kriterien bitte!“ werden Sie fragen – über Geschmack läßt sich ja bekanntlich ganz hervorragend streiten – und wir finden hierzu bei Adorno zwar keine Rezepte, Gott sei Dank nicht, aber einige ganz hervorragende Leitplanken und Zielmarken.

So sagt Adorno in Berufung auf Kants Abgrenzung des Ästhetischen Urteils vom Geschmacksurteil:

„... geurteilt wird wie im Dunkeln und gleichwohl mit dem begründeten Bewußtsein von Objektivität.“²⁰, mit der „Erfahrung von Notwendigkeit, die Zug um Zug sich aufdrängt...“²¹, einer „unendlich zarte[n] und zerbrechliche[n] Logik, eben eine[r] von Tendenzen, keine[n] handfesten Normen für das, was zu tun und zu lassen sei.“²²

In immer neuen bestechenden Formulierungen versucht Adorno diese Dialektik zwischen Freiheit und Notwendigkeit zu erfassen. Nach wie vor ist ja für ihn die Phase der „Freien Atonalität“ um 1910 die „heroische Phase der Neuen Musik“ vor ihrer Verfestigung in den Zwanziger Jahren in der 12-Ton-Technik Schönbergs einerseits und etwa einem Neoklassizismus Strawinskis andererseits. Da diese Notwendigkeit zwar mit Objektivität, nichts aber mit vorgegebenen abstrakten Normen zu tun hat, sich vielmehr aus den jeweiligen Voraussetzungen des Werks selbst ergibt, ist sie äußerst schwer zu definieren. Doch was hier vielleicht nur als Sprachproblem erscheint, bedeutet die Praxis, das tägliche Brot des Kompositionsunterrichts. Der Begriff der kompositorischen Deutlichkeit erscheint mir hier hilfreich:

„Kunstwerke sind um so tiefer, je reiner sie die Widersprüche ihres Ansatzes, ihrer eigenen Möglichkeiten in sich ausprägen.“²³

„Kompositorische Kraft heute aber ist die, welche der vollen Differenziertheit sich überläßt und doch ihrer selbst, als der zur Einheit, mächtig bleibt.“²⁴

„Aber auch das Mehrdeutige muß deutlich ›auskomponiert‹ sein;...“²⁵ und „All das kreist um den Begriff der musikalischen Innenspannung und ihres Erschlaffens...“²⁶

Auch in athematischer Musik „darf das Verhältnis von Jetzt und Dann nicht zufällig sein ... Dazu trägt wesentlich wohl bei, ob Entwicklungen ›auskomponiert‹ sind: ob also Kategorien wie Konsequenz, Antithese, frischer Ansatz, Übergang, Auflösung als solche faßlich werden, zur Erscheinung finden; ...“²⁷

„Erinnerung und Erwartung sind in Musik selbst integrale Momente ihrer Gegenwart.“²⁸

Diese Position Adornos, die für mich verbindlich ist, ist dies keineswegs für die zeitgenössische Musik insgesamt – im Gegenteil – hier scheiden sich, wie zu erwarten die Geister. John Cage etwa: „Jeder Augenblick zeigt, was geschieht. Wie verschieden doch dies Formgefühl von jenem ist, das an Erinnerung gebunden ist...“²⁹
Ja, wie verschieden!

Schon Adorno hat vermutet, daß „alle sogenannte statische Musik ... scheinhaft [sei]“³⁰ und ihren „wahren Grund“ darin finde, „nicht der verfließenden Zeit und ihrem Schrecken sich zu stellen.“³¹ Die Sirengesänge, das Entwicklungsprinzip in der Musik aufzugeben – „Bloßer Wechsel ist nicht Entwicklung.“³² – manchmal kann man sich des Verdachts nicht erwehren, daß sie da um so lauter ertönen, wo aus der Not eine Tugend gemacht wird.

Natürlich tut sich auch der wortmächtige Adorno leichter, zu formulieren, wie Neue Musik nicht sein soll, was er als Fehlentwicklung erkennt, als das Gegenteil. Und damit steht er nicht allein. Ob Sie darin eine Entsprechung zur negativen Theologie sehen oder auch nur eine Erklärung für die häufige Spannung zwischen Komponisten – was auf dieses Haus nicht zutrifft – sei Ihnen überlassen! Aber vielleicht hat dieser in der Praxis oft recht unschöne Sachverhalt auch seine positive Seite, vielleicht handelt es sich doch um mehr als um Revierkämpfe von mit dem Rücken zur Wand kämpfenden Platzhirschen. Adorno jedenfalls hatte wenig im Sinn mit unparteiischer, flauer Toleranz, wenn er sagt: „Die gegenwärtige Mannigfaltigkeit aber ist nicht die des Reichtums ..., sondern eine von Disparatem. ... Solcher Reichtum ist falsch, und ihm hat das Bewußtsein zu widerstehen, nicht ihm nachzulaufen.“³³

Ganz ungeniert spricht er auch vom *Infantilismus* als Gefahr einer erstarrten Avantgarde, davon, daß künstlerisch noch nicht stimmig sein muß, was vom Material her richtig sein kann. Auch sieht er die Versuchung, sich in technologischen Spielereien zu verlieren:

„Vorkünstlerische Gebilde vermögen dank der in ihnen geronnenen technologischen Arbeit den Eindruck äußerster Sublimierung zu erwecken. Sie orientieren sich an einer primitiven Ansicht von Wissenschaft und Kunst.“³⁴ ... Weder kann sich „die Kunst, je mehr Wissenschaft und Technologie fortschreiten,“ ... „auf die Welt ... reinen Gefühls zurückziehen“, noch wird das Kunstwerk durch die Übernahme technologischer Verfahrensweisen „ästhetisch garantiert...“³⁵

Dies scheint mir heute aktueller denn je. Und wenn es mir auch fern liegt, über all diese Manifestationen des Homo ludens den Stab zu brechen, so wage ich doch zumindest die Frage zu stellen, ob hier die zeitgenössische Musik nicht in höchst angepaßter Weise zum Anhängsel der Computerindustrie wird? Um eine recht harmonische Ehe zwischen diversen Mammutkonzernen und den von ihren Kulturmanagern für „namhaft“ gehaltenen Komponisten handelt es sich allemal und, – wie schon Adorno sagte: – „... rasch wird heute einer ... aus einem Avantgardisten zum Salonkomponisten.“³⁶

Hierzu trägt natürlich auch die oft nicht einmal halbgebildete Musikkritik ihr Schärflein bei, deren Mißverhältnis zwischen Anspruch und Vermögen Adorno heute mit Sicherheit nicht nachsichtiger beurteilen würde als vor dreißig Jahren, als er schrieb:

„Die gegenwärtige Verwirrung musikalischen Urteils gründet nicht nur in Traditionsverlust und einer Spezialisierung, die selbst unter sogenannten Fachleuten einer immer geringeren Zahl Verständnis erlaubt, sondern auch darin, daß im chaotischen Musikbetrieb Werke miteinander verglichen und gegeneinander abgewogen werden, ohne daß ihrem Formniveau nachgefragt wäre.“³⁷

Ja, das Zappeln im Rad der Zeit kann merkwürdige Formen annehmen.

In welcher Richtung ich mir eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Naturwissenschaft und Kunst vorstellen könnte, vermag ich hier nur anzudeuten. Vor einer Woche³⁸ verstarb Hoimar v. Ditfurth, dem ich als einen, der über die Grenzen seiner zahlreichen Fachgebiete auch immer hinaussah, viel verdanke. So etwa vermag dem Komponisten Anstöße zu geben, was er in seinem vorletzten Buch „So laßt uns denn ein Apfelbäumchen pflanzen – Es ist soweit“³⁹ über die nicht monistische, nicht ausschließlich materiell ableitbare Natur des Gehirns bzw. der Bewußtseinsfähigkeit ausführt, vermag ihn Musik als die immaterielle Spur, die das Leben hinterläßt, neu sehen lehren. Ist es nicht aufschlußreich, wenn der Naturwissenschaftler den Unterschied zwischen Gehirn und Bewußtsein in Parallele setzt mit der uns vertrauten Tatsache, daß noch so hoch entwickelte und virtuos beherrschte Instrumente für sich noch keine Komposition hervorbringen, vielmehr die Komposition als schöpferischer Akt diese voraussetzt? In diesem Zusammenhang zitiert Ditfurth das schöne Schopenhauerwort: „Denn im Tode geht allerdings das Bewußtseyn unter, hingegen keineswegs Das, was bis dahin dasselbe hervorgebracht hatte.“⁴⁰

Mir scheint, das ist keine Flucht in nur scheinbar höhere Sphären, die sich als illusionär erweisen, sondern Erhebung in eine hinter allem Vordergrund tatsächlich verborgene Daseinswirklichkeit, die den Naturwissenschaftler genauso fasziniert wie den Musiker.

Vielleicht ist einigen von Ihnen das Wort „Traditionsverlust“ im Munde Adornos unerwartet konservativ erschienen, aber tatsächlich ist die musiksprachliche Tradition seiner Ansicht nach „...so wenig zu konservieren wie über Bord zu werfen, sondern zu verwandeln...“⁴¹ Mit derselben dialektischen Denkfigur der AUFHEBUNG im dreifachen Sinn des Wortes (Verneinung des Epigonalen – Aufbewahrung des Wertvollen – Höherheben im verwandelten Kontext) geht er an die elementaren, die europäische Musikgeschichte bewegenden Grundbegriffe heran:

AUSDRUCK – EINFALL – EIGENER TON.

„Wo solcher Ton puristisch ausgetrieben würde, wäre das Beste vergessen.“⁴²
Kontrazitat, Heiner Goebbels: „Die Zeit für Personalstile ist vorbei.“

Adorno: „...bei den Komponisten gedeiht: eine Art Konformismus zweiten Grades: man qualifiziert sich durch Verfügung über die beschränkte Zahl der modernistischen Vokabeln als dazugehörig, als einen, der der neuen Sprache mächtig ist, und eben deshalb spricht man sie falsch.“⁴³

Ich bekenne, daß es mir geradezu ein Hauptanliegen im Unterricht ist, diesem Konformismus zweiten Grades zu Leibe zu rücken, und obwohl damit alles viel viel schwerer wird, freue ich mich, nach einem Jahr sagen zu können, daß meine Studenten – jeder auf seine ureigenste Weise – diesen mühsamen Weg zwischen Skylla und Charybdis mitzugehen bereit sind und mir auf dieser Wanderung auch viele Anregungen geben.

Sogar die abgenutzten, aber dennoch unersetzbaren Begriffe wie SINN, GEIST, MORAL des Kunstwerks, seine SCHÖNHEIT und sein GLÜCK gehören in diese Reihe. Ich fürchte, ich würde Ihre Geduld (wirklich) überstrapazieren, wenn ich auf jeden einzelnen analytisch einginge, auch würde die Waage, deren beide Schalen NAIVITÄT und BEWUSSTSEIN heißen, endgültig auf der zweiten Seite absacken.

So lassen Sie mich am Ende unseres gemeinsamen Weges mit Adorno nur noch wenige Sätze zu den oben genannten Begriffen in seiner unnachahmlichen sprachlichen Prägnanz unkommentiert in den Raum stellen:

„Jene dissonanten Akkorde, an denen einmal die Wut des dem Unheil verschworenen Normalbewußtsein entflammte, ... waren Träger des Ausdrucks nicht nur von Schmerz sondern auch von Lust.“⁴⁴

„Die vieltönigen Klänge tun nicht nur weh, sondern waren in ihrer schneidenden Gebrochenheit immer zugleich auch schön.“⁴⁵

„Die Moral des Kunstwerks, nichts schuldig zu bleiben, will den Wechsel honorieren, den der erste Takt unterschreibt.“⁴⁶

„Dies Glück..., zusammengezogen in dem Punkt, das Furchtbare überhaupt noch sagen zu können, ...“⁴⁷

„Wäre selbst die neue Musik nichts anderes als Ausdruck jener Verzweiflung vor der Welt, sie wäre schon mehr als jene, indem sie sie ausdrückt.“⁴⁸

Ich bedanke mich, daß Sie mir eine Stunde Ihrer Zeit gewidmet haben und schließe mit einem kleinen Dialog zwischen dem Kublai Khan und Marco Polo aus Italo Calvinos „Die unsichtbaren Städte“⁴⁹, welcher – so meine ich – für uns alle Letztendgültiges zum Ziel unser aller Reise durch die Zeit zu sagen hat:

Kublai Khan:

„Alles ist vergebens, wenn der letzte Anlegeplatz nur die Höllenstadt sein kann und die Strömung uns in einer sich stets verengenden Spirale dort hinunterzieht.“

Und Polo: „Die Hölle der Lebenden ist nicht etwas, was sein wird; gibt es eine, so ist es die, die schon da ist, die Hölle, in der wir tagtäglich wohnen, die wir durch unser Zusammensein bilden. Zwei Arten gibt es, nicht darunter zu leiden. Die eine fällt vielen recht leicht: die Hölle akzeptieren und so sehr Teil davon werden, daß man sie nicht mehr erkennt. Die andere ist gewagt und erfordert dauernde Vorsicht und Aufmerksamkeit: suchen und zu erkennen wissen, wer und was inmitten der Hölle nicht Hölle ist, und ihm Bestand und Raum geben.“

- 1 [KdnM] : Adorno, GS, Bd. 16, Frankfurt 1978, Musikalische Schriften I-III, Klangfiguren, Musikalische Schriften I: ‚Kriterien der neuen Musik‘, S.173
- 2 FAZ 1989/240, S. 13/14: ‚Ein Wort über das Wort. Die Rede von Václav Havel für die Frankfurter Paulskirche.‘, 16.10.1989; einsehbar unter: <https://archive.vaclavhavel-library.org/Archive/Detail/9067> [21.02.2020]
- 3 Dietrich Bonhoeffer, ‚Akt und Sein‘, Habilitationsschrift, 1929, Kapitel B. Abschnitt 3b : ‚,Es gibt‘ nur Seiendes, Gegebenes. Es ist ein Widerspruch in sich, jenseits des Seienden ein ‚es gibt‘ auffinden zu wollen... Einen Gott, den ‚es gibt‘, gibt es nicht...“.
- 4 Friedrich Hölderlin, GW, Bremer Ausgabe, D. E. Sattler, Luchterhand, 2004, Bd. 9, S. 117; Im Februar 1801 entstand der Entwurf ‚Deutscher Gesang‘. Dort findet sich am Ende die stilkritische Anmerkung Hölderlins :
 „Je mehr Äußerung desto stiller / Je stiller, desto mehr Äußerung.“
- 5 [WHW99] : Wilhelm Heinrich Wackenroder: ‚Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen‘, in: Phantasien über die Kunst, Hamburg 1799, 2. Abschnitt: ‚Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger‘, 1. Absatz; Edition Projekt Gutenberg-DE, <https://www.projekt-gutenberg.org/> [21.02.20]
- 6 [WHW99] : 3. Absatz
- 7 [WHW99] : 4. Absatz
- 8 [WHW99] : Schlußsatz
- 9 [WHW99] : in: ‚Vorerinnerung‘
- 10 [WHW97] : Wilhelm Heinrich Wackenroder: ‚Das merkwürdige Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger‘, Zweites Hauptstück, in: ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‘, Berlin, 1797; Edition Projekt Gutenberg-DE, <https://www.projekt-gutenberg.org/> [21.02.20]
- 11 [WHW97]
- 12 [WHW97]
- 13 [WHW97]
- 14 [KdnM] : vgl. 2.
- 15 [KdnM] : S. 170
- 16 [KdnM] : S. 171
- 17 [KdnM] : S. 172
- 18 [KdnM] : S. 227
- 19 ‚Alb der Kindheit‘ : vgl. Georg Trakl, Dramenfragment, 1. Fassung, Nachlaß:
 „DER WANDERER (*sterbend*):
 Weg von meiner Kehle die schwarze Hand - weg von den Augen nächtige Wunde - purpurner Alb der Kindheit. (*Er sinkt zurück*)“.
<https://www.literaturnische.de/Trakl/nach2.htm#dramenfragment1> [21.02.20]
- 20 [KdnM] : S. 173
- 21 [KdnM] : S. 173
- 22 [KdnM] : S. 174
- 23 [KdnM] : S. 197
- 24 [KdnM] : S. 220
- 25 [KdnM] : S. 221
- 26 [KdnM] : S. 208
- 27 [KdnM] : S. 223
- 28 [KdnM] : S. 195
- 29 John Cage: Silence. Vortrag über Nichts.; Berlin : Luchterhand, 1969
- 30 [KdnM] : S. 221.
- 31 [KdnM] : S. 222
- 32 [KdnM] : S. 223
- 33 [KdnM] : S. 177
- 34 [KdnM] : S. 182
- 35 [KdnM] : S. 182-183
- 36 [KdnM] : S. 214
- 37 [KdnM] : S. 196

38 Am 1.11.1989.

39 Erschienen: 1985.

40 Schopenhauer, Parerga und Paralipomena II,

„Zur Lehre von der Unzerstörbarkeit unseres Wesens durch den Tod“, §. 139.

41 [KdnM] : S. 187

42 [KdnM] : S. 202

43 [KdnM] : S. 208-209

44 [KdnM] : S. 227

45 [KdnM] : S. 227

46 [KdnM] : S. 225

47 [KdnM] : S. 227

48 [KdnM] : S. 226

49 Italo Calvino : Le città invisibili, Einaudi, Turin 1972;

dt. EÜ, Die unsichtbaren Städte, Hanser, 1977.

In der Neuübersetzung von 2007 lautet der Absatz, S. 174:

„Die Hölle der Lebenden ist nicht etwas, das erst noch kommen wird. Wenn es eine gibt, ist es die, die schon da ist, die Hölle, in der wir jeden Tag leben, die wir durch unser Zusammensein bilden. Es gibt zwei Arten, nicht unter ihr zu leiden. Die erste fällt vielen leicht: die Hölle zu akzeptieren und so sehr Teil von ihr zu werden, daß man sie nicht mehr sieht. Die zweite ist riskant und verlangt ständige Aufmerksamkeit und Lernbereitschaft: zu suchen und erkennen zu lernen, wer und was inmitten der Hölle nicht Hölle ist, und ihm Dauer und Raum zu geben.“