

Ohne Musik kein (Über)leben

Manfred Wagner

Wir alle kennen das zweite biogenetische Grundgesetz, das uns über den Verlauf der Natur ein für allemal Auskunft gibt: die Ontologie, also die Seinsgeschichte, sei eine schnelle und kurze Rekapitulation der Phylogenie, also der Entwicklungsgeschichte. Ich behaupte, dieses Naturgesetz ist auch anwendbar auf die Kunst. Ich verwende gerne den Begriff Kunst, weil er anderes beschreibt als Kultur. Das heißt, immer dann, wenn wir historisch in der gesamten Menschheitsgeschichte ein künstlerisches Phänomen haben, wie die Musik und immer dann, wenn wir es in allen Gesellschaften und allen Stämmen, allen Kulturen auf der Welt haben, müssen wir davon ausgehen, daß dieses Instrumentarium, diese Fähigkeit des Menschen, ein Konstitutivum des menschlichen Lebens darstellt, etwas, was aus diesem menschlichen Leben nicht hinwegzudenken, zu verbieten, zu diskutieren und auch nicht zu verschlafen ist. Das bedeutet, daß wir historisch seit Beginn der Menschheit die Begleitung der Musik zu dem menschlichen Leben vorfinden, aber erst relativ spät nachweisen können, und daß wir auch in unserer Gesellschaft in allen Bereichen der Erde die Funktion der Musik als lebensbegleitenden Faktor nachweisen.

Die Musik hat sich grob gesprochen in zwei Ebenen systematisiert, historisch wie gegenwärtig: in eine funktionale Ebene und eine autonome Ebene. Die autonome Ebene ist eine sehr kleine, im wesentlichen nur etwas über 200 Jahre währende, und wir sind gar nicht sicher, ob die Autonomie der Musik tatsächlich so autonom ist, wie sie tut. Die funktionale Ebene ist viel einfacher nachweisbar. Sie betrifft Musik bei der Arbeit, als Arbeitsleben, wo wir als letzte Reste quasi die Jagdlieder, Handwerkslieder, Bergwerkslieder haben; als Umstand des Spieles; bei der Unterhaltung, wo der Tanz, die Tanzmusik eine so große Rolle in der menschlichen Gesellschaft spielt; als Zeichen der Reflexion, die wir sehr oft im Bereich der Kirchenmusik abgedeckt sehen, aber auch im Bereich jener berühmten zweiten Sätze in der Sonatensatzform, in der Symphonie, in dem, was heute auf den CD's ge covert wird als die berühmten Adagios; als Repräsentanzmusik, wo die Macht dargestellt wird, die Macht des Herrschers, die Macht der Gesellschaft: Die autonome Musik deckt wie gesagt, ein kleinen Bereich ab. Der Zweifel stammt von Joseph Haydn, der an seinen Verleger die berühmten Worte schrieb „Wenn ich eine Symphonie schreibe, muß ich mir zuerst eine Geschichte ausdenken“. Demnach wird wahrscheinlich auch die autonome, für sich stehende Musik eine

inhaltliche Geschichte haben. Nur wissen wir relativ wenig von ihrem gedachten Inhalt und sehr oft gar nichts. Aber manchmal ahnen wir, worum es geht, beispielsweise, wenn die Natur angesprochen wird oder das Reiten signalisiert wird. Das heißt, wir haben hier zwei musikalische Antipoden, die letztlich gar keine sind, und die sich von Beginn der Menschheitsgeschichte bis heute hin entwickeln. In unserem normalen Leben, im Bereich der Folklore und Unterhaltungsmusik nimmt funktionale Musik nur einen ganz schmalen Bereich aus dem Bereich der zeitgenössischen E-Musik ein, wo versucht wird, diese Transformationen des Autonomen in der Regel in der Beschäftigung mit dem Material weiterzuführen, was auf so viel Verständnisschwierigkeiten beim Publikum stößt.

Wenn die Musik also ein Konstitutivum der menschlichen Existenz ist, dann muß sie auch ein Konstitutivum menschlicher Ausdrucksformen sein. Dann muß – inhaltlich gesehen – die Musik imstande sein, Grundbefindlichkeiten des Menschen musikalisch auszudrücken. Lassen Sie mich ein paar davon beschreiben:

Sicherlich die Körperlichkeit, die Körpererfahrung, der Bereich, der im Singen und im Tanzen eine so große Rolle spielt, der in dem Mitschwingen des Herzens mit Vertrautem eine große Rolle spielt, wenn selbst Fußballspieler anfangen zu weinen bei der Bundeshymne. Letztlich auch die Musik, die in der Disco quasi direkt übergeht in dieses Gefühl von Körperlichkeit.

Es ist sicher auch die Frage der Kreativität, des Machens von Musik, die Fähigkeit des Machens von Musik, vom einfachen Trommler in der Blaskapelle bis zu jenen unerreichbaren Höhen, die die Spitzenkünstler der Welt erreichen können. Es ist nicht so ganz leicht, diese Höhen in einem so komplizierten und auch so hochrangigen Ensemble wie einem Orchester darzustellen.

Es betrifft aber nicht nur die Macher, sondern es betrifft, und das wissen wir seit einiger Zeit ganz kompetent, die menschliche Kreativität im allgemeinen.

Wir wissen heute, daß Musik als Animationsfaktor des Gehirnes unübertreffbar ist; in der Animation nicht nur einzelner Gehirnteile, vor allem der rechten Gehirnhälfte, sondern vor allem auch der gesamten Gehirnofläche. Wir wissen heute aus Studien, vereinfacht gesagt, daß Musik intelligenter macht, nicht jede Musik, aber bestimmte Musik, das heißt: auch für die mathematische Intelligenz, für das Begreifen des Abstrakten stellt musikalische Bildung oder das Umgehen können mit Musik einen ganz wichtigen Faktor dar. Die neuesten Forschungen erkennen zunehmend mehr und mehr, daß die zentralen Ansatzpunkte für dieses Animieren des menschlichen Gehirnes relativ

frühkindlich im Alter von 0-10 Jahren erfolgt, was uns dringend überlegen ließe, ob nicht die musikalische Früherziehung doch einen ganz neuen Stellenwert haben müßte, ob nicht unser Schulsystem mit seiner Alphabetisierung und mit seiner Mathematisierung, die wahrscheinlich ein bißchen zu früh und wahrscheinlich genau in der Mitte dieser kreativen, emotionalen Phase einsetzt, tatsächlich überdacht werden müßte.

Wir wissen, daß die Musik als Ausdruck menschlicher Verhaltensweisen den Gestus bestimmt, also das, was die Außenhandlung betrifft, ein zentrales österreichisches Phänomen. Die österreichische Kulturgeschichte ist eine Geschichte des Gestus, sehr stark nachweisbar seit der Gegenreformation; deswegen existiert dieses große Interesse für die Oper, dieses große Interesse für die musikalische Szene, für den musikalischen Auftritt; dieses große Interesse aber auch für das Theater, weil das Theater ja in seiner ursprünglichen Form nicht eine unmusikalische Disposition ist, sondern in der griechischen Struktur noch die Gemeinsamkeit von Musik und Sprache soweit vorhanden war, daß wir heute gar nicht mehr herauslösen können, was davon Sprache und was davon Musik war. Ein Argument, daß dieser Gestus nach wie vor ungebrochen ist, ist die große Vorliebe der Menschen für das Kino, den Film, wo merkwürdigerweise exakt jene Musik, die im Konzertsaal zu wenig aufgenommen wird, also die Avantgarde, wenn man so will, als Gestaltungsmechanismus eingesetzt wird und überhaupt nicht als zu modern wahrgenommen wird, sondern als notwendiger dramaturgischer Bestandteil, also der gestischen Struktur geopfert wird, und jeder von uns gerührt ist ob dieser Gestik.

Wir wissen auch, daß Musik der Hort der Emotionalität ist, dieser Ausdrucksgefühle des Menschen, wo es im wesentlichen darum geht, seine Befindlichkeiten, seine Gefühle, seine Stimmungen auch in Ausdrucksformen zu kleiden. Diese Ausdrucksformen finden ganz starken Widerhall in der Volksmusik, in dem, was einmal in der Folklore existiert hat und was nichts mit dem „Musikantenstadel“ gemein hat. Diese Ausdrucksweisen sind eine Sehnsucht des Schlagersystems, weswegen beispielsweise auch der Schlager nach wie ein relativ ungebrochenes Interesse in den Bevölkerungsschichten auslöst. Man schaue sich nur einmal die deutschen Pop-Sender an, aber auch den Bereich dessen, was wieder in der Vernutzung eigentlich primärer Kunstformen in der Stimmungsmusik angesiedelt ist, die Musik im Kaffeehaus, die Musik bei Zeremonien, die Musik, die auf der CD quasi als Einstimmungsmusik für feierliche Momente ediert wird (Weihnachten!). Wir wissen, daß dieses Unterhaltungsproblem der Musik heute über 98 % der allgemeinen Musikproduktion abdeckt im Bereich der Populärmusik, die wir

heute Popmusik nennen. Wobei diese Popmusik in der Regel – und das tut einem Musikfachmann weh – in Wirklichkeit einen Standard besitzt, der einfach stehen geblieben ist auf einer musikalischen Entwicklung, die ungefähr in der Mitte des 19. Jahrhunderts anzusiedeln wäre und der eigentlich die Modernität nur daraus holt, daß ein bißchen elektronisch verändert wird.

Das stellt ein riesiges Problem dar, mit dem wir umgehen müssen, wofür es viele Gründe gibt, aber was im letzten zeigt, daß dieses Unterhaltungssystem durch Musik, dieses sich Freifühlen bei Musik oder dieses „in Stimmung kommen“ durch Musik im Leben eine zentrale Rolle spielt.

Aber wir kennen auch den Bereich, daß Musik als Erkenntnis formuliert ist: als Erkenntnis bei den Spezialisten für die Alte Musik einerseits, also Musik bis zum Barock ungefähr. Für die Neue Musik andererseits, also Musik des 20. Jahrhunderts oder im letzten für den gesamten Bereich E-Musik, den Bereich, den wir mit Kunstmusik umschreiben.

Was kann Kunstmusik? Und wenn ich Kunstmusik meine, dann meine ich im Prinzip die uns zur Verfügung stehende. Wir können immer nur die uns zur Verfügung stehende, auch mental zur Verfügung stehende Musik verstehen. Dies ist wahrscheinlich im Prinzip die Musik des letzten Jahrtausends. Vor dieser Jahrtausendwende haben wir bis auf ganz wenige Formulierungen relativ wenige Quellen und können mit der wortungebundenen Musik dieser Zeit auf Grund fehlender Quellen auch relativ wenig anfangen. Das ist eine Arbeit für Spezialisten, die diese auch vollführen. Alles was uns zur Verfügung steht an Kunstmusik, ist die griechisch, jüdisch, byzantinisch, römisch, christliche Musik des letzten Jahrtausends. Wir haben ein großes Problem mit der Musik anderer Kulturkreise, weil sie ganz andere Bedingungen hat, weil sie im Prinzip ganz andere Bereiche anspricht und, was auch sehr wichtig ist, weil sie nur in sehr wenigen Faktoren ästhetisch von der Formulierung her oder von der Ausdrucksmöglichkeit her, mit unserer Musik übereinstimmt. Einer der wenigen Faktoren, der auf der ganzen Welt gleich ist, ist beispielsweise das Wiegenlied. Das rührt wahrscheinlich daher, weil es eine bestimmte Stimmlage der Mutter gibt, die als beruhigend für das Kind verstanden wird, und anscheinend ist das Modell der Beruhigung des Kleinkindes in der gesamten Menschheit einer der wenigen gemeinsamen Prozesse.

Was kann unsere Kunstmusik noch bewirken?

Sie kann wie jede Kunst das Wissen symbolisieren, auch das technische Wissen. Wir sehen in der Musikentwicklung, daß jederzeit jeder große Komponist tatsächlich auch

über die Verbesserungen des Musikinstrumentariums Bescheid weiß und dieses Instrumentarium auch sofort einsetzt. Manchmal geht es in eine Art Sackgasse. Man denke nur an die Automatenmusik von Mozart oder an die Versuche von Beethoven, aber manchmal fördert man auch völlig folgerichtig die Entwicklung wie wieder Mozart, der ja diesbezüglich eine große Rolle spielt, das neue Horn verwendet, wenn plötzlich eine andere Art des Horns erfunden wird, sofort die Flöte aufnimmt, wenn plötzlich eine neue Flöte erfunden wird oder sofort in der Romantik die großen neuen Musikmaschinen aufgenommen werden und langsam sich auch zum Teil aus der Musik hinausentwickeln hin zum bloßen Klangerzeuger, wenn Gustav Mahler die Kuhketten einführt oder die Rute vorschreibt, oder wenn bei den russischen Konstruktivisten selbst das Maschinensignal, die Sirene oder das Schiffssignal in die Musik integriert wird. Das ist dieses audiatechnische Wissen, das die Musik auch darüber transportiert. Es gibt auch ein inhaltliches Wissen. Ich verweise als Beispiel auf das Credo der lateinischen Messe. Das Credo der lateinischen Messe ist die Kurzform menschlicher Lebensdarstellung. Man findet darin im wesentlichen die Geschichte von der Wiege bis zur Bahre, wobei die Bahre das Kreuz ist, die Geschichte von der höchsten Formulierung der Freude, der Zärtlichkeit, der Geburtsbeglückwünschung bis zum tiefsten Leid des Sterbens, und man findet auch die metaphysische Überhöhung durch die Form der Auferstehung. Dieses Credo symbolisiert in knappster Form – und es gibt keine knappere Form in der Musikgeschichte – Menschheitsgeschichte, Individualgeschichte, Leidensgeschichte oder Lebensgeschichte des Einzelnen.

Kunstmusik kann aber auch die Begriffswelt metamorphosieren, das heißt, sie kann Metaphern bilden, Vergleichsbilder von Lebenssituationen, von Begriffsweltsituationen. Diese Begriffsweltsituationen können ganz konkret sein. Das Wasser in der Vertonung Johann Sebastian Bachs, das Reiten bei Joseph Haydn, das Beten bei Beethoven, bei Liszt. Die Natur überhaupt in Beethovens „Pastorale“, in Bruckners „4. Symphonie“.

Die Begriffswelt kann aber auch abstrakt sein. Die Darstellung von abstrakten Begriffen gehört mit zum Schwierigsten überhaupt in der Metaphernsprache der Kunst. Vor 200 Jahren war Goethe, wenn man so will, der große Erfinder der abstrakten Metaphern, als er ermöglichte, Dinge, die nicht vorstellbar sind, zum Beispiel den Begriff Freiheit, in konkrete Modelle umzuformulieren. Beethoven hat auf diesem Sektor ebenso viel geleistet. Auch Mozart hat auf diesem Sektor viel geleistet. Man denke nur an das Finale des 1. Aktes aus „Don Giovanni“ als ohne Grund alle Beteiligten, die eigentlich miteinander ziemlich im Clinch stehen, plötzlich 17mal hintereinander das Wort „Libertá“ hinausschreien, drei Jahre vor der Französischen Revolution. Das heißt, diese

Abstraktion ist machbar, ist musikalisch komponierbar, ist aber ein sehr schwieriger Prozeß und ist auch als Prozeß relativ schwierig zu verstehen.

Wir haben die Chance nur in der Kunstmusik. Auch hier steht Beethoven als Säule, die Dialektik, also die komplizierteste Auseinandersetzungsform menschlichen Denkens, das Abwägen, das Für und Wider, die Pluralität, also die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, miteinander diskutieren zu lassen; ein Modell, das wir in unserem praktischen Leben bis zur Gegenwart gewöhnlich nicht schafften. Wir sehen dieses Modell bei Beethoven in der Sonatensatzform auf den Höhepunkt gebracht. Beethoven formulierte die Sonatensatzform aus, die als Beispiel einen Gedanken mit einem anderen Gedanken und gelegentlich einem dritten Gedanken konfrontiert und diskutiert und zwar dadurch, daß jedes Pünktchen, jeder Vokal, jede subtile Situation zertrümmert, zerschlagen, neu zusammengesetzt wird. Beethoven hat hier diese Dialektik auf einen Höhepunkt gebracht, die ihn wahrscheinlich auch zu der berechtigten Äußerung führte: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie“. Man denke daran, daß der Philosoph, auf den Beethoven diesen Ausspruch gemünzt hat, immerhin Hegel war, der Vater unserer geistigen Dialektik auch noch in der Gegenwart. Und wenn Beethoven sich diesen Ausspruch leistete, und er leistete sich in der Regel keine unreflektierten Aussprüche, dann wußte er, wovon er sprach.

Wir wissen auch, daß die Kunstmusik es schafft, die musikalische Welt darzustellen, die in sich eine Besonderheit ist: im Spiel des Solisten, in der Stimme des Sängers, im Chor, im Ensemblespiel, ja bis hin zum schwierigsten Ensemblespiel, dem Orchesterspiel, wo ein riesiger Apparat von völlig heterogenen Klangerzeugern unter der Führung einer kompetenten Persönlichkeit dazu verpflichtet wird, dem einen Geist des Komponisten dienlich zu sein. Das ist ein Zerreißproblem, von dem Fußballtrainer nur träumen können, weil sie in der Regel nur 11 Leute in der Mannschaft haben. Ein Orchester, ein großes Orchester, kann bis zu 130 Menschen in dieser Mannschaft haben.

Kunstmusik dient aber auch der Umsetzung differenzierter Innenprozesse des Menschen, individueller Innenprozesse, beispielsweise der Gefühle. Ich habe das Streichquintett Schuberts, D 956, als „Tränenmusik“ bezeichnet. Als Musik, wo es einfach vernünftiger ist, die eigene begriffliche Stimmigkeit zum Schweigen zu bringen und wahrscheinlich adäquater ist, seine Tränen sofern man die überhaupt hat, laufen zu lassen. Diese Gefühle können auch ganz andere sein, denken Sie nur an Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen“. Sie können tatsächlich auch trivial sein; aber sie

brauchen für diesen Ausdruck des Trivialen eine hochkomplizierte und hochkompetente Form.

Die Umsetzung dieser Innenprozesse kann aber auch gesellschaftlich determiniert sein, das heißt, mit der Gesellschaft in der man lebt, direkt zu tun haben. Im Appellcharakter beispielsweise wieder Beethoven, der seine Appelle an die Menschen richtet (9. Symphonie), der manchmal seine Appelle auch nur an kleinere Gesellschaften richtet und zwar durchaus verschiedene. Beethoven schreibt Kriegslieder von unglaublicher Aufforderung zur Militanz und Lieder absolut pazifistischer Ebene. Er schreibt Liebeslieder, die vor Lyrik nur so zergehen und Begehrenslieder. Er schickt in „Fidelio“ die Heldenhaftigkeit einer Frau, die sich als Mann verkleidet gegen einen anderen negativen Helden, der von seiner Substanz her als Pizarro mindestens soviel Persönlichkeit besitzt. Dieser ist kein Nichts, ein Nichts ist Rocco, auch so musikalisch deklariert, aber Pizarro ist die andere Seite dieser menschlichen Differenz. Mozart ist ein Spezialist in diesen Fragen. Jede Mozartoper hat diesen gesellschaftlichen Impetus immer an einer anderen Position des Gesellschaftlichen, einmal im Umgang mit der Natur in „Idomeneo“, einmal am Umgang im Bereich der Sexualität in „Così fan tutte“.

Und selbstverständlich kann dieses Gefühl der Innenprozesse auch universeller werden, also das, was wir zeitgeistig nennen, dann wenn Verdi das ganze nationale Bewußtsein des auftauchenden 19. Jahrhunderts vertont, diese „Los von Österreich Bewegung“ hin zu einem fiktiven Italien, was allerdings niemals die rassistische Deutschtümelei eines Richard Wagner erreichte. Oder wenn Igor Strawinsky in „Le Sacre du Printemps“ diese neue Welt des Entstehens in der Sprache des 20. Jahrhunderts neu deklariert, oder wenn Schönberg seine Definition des Judentums in eine opernhafte Dimension wie „Moses und Aron“ stellt.

Selbstverständlich kann Kunstmusik auch für ihre eigenen Formen als Ausdruckssprache arbeiten. In der Renaissance war dies der forma-formans-Gedanke, die Idee, daß Musik sich eigentlich aus sich selber entwickelt, es sich komponiert, ein Modell, das bis in unsere heutigen Tage eine große Rolle spielt in der Improvisation. Der große österreichische Pianist Alfred Brendel meint ja auch, daß beispielsweise Schuberts Sonaten einen Aspekt dieses forma-formans-Gedankens haben, wenn er sagt: „In diesen Sonaten passiert die Musik“.

Das kann natürlich auch eine Frage der Gattungsentwicklung sein, wenn Sie daran denken, daß die Oper erst relativ kurz auf der Welt (400 Jahre), von Monteverdi über Mozart zu Verdi, um gleich die drei größten Opernkomponisten zu nennen, einen Weg

gegangen ist, der von seiner Attraktivität nichts verloren hat. Das ist nicht das Stück einer vergangenen Zeit oder das Stück einer vergangenen Gesellschaft, das ist nicht die Verherrlichung eines monarchistischen feudalen Systems, sondern die Leute lieben heute diese Oper, egal ob historisch oder gegenwärtig. Gegenwärtig werden viele Opern neu komponiert und auch aufgeführt. Die Leute lieben dieses Modell, weil es eine Gattungsentwicklung gibt, weil dort der Traum vom gesamten Ausdruckspotential des Gestischen: Text, Musik, Tanz, Bild zusammenlaufen kann.

Natürlich versucht auch die Musik, die Auditivität, die Fähigkeit des Hörens auszureizen. Sie hat es immer versucht, gleichgültig, ob es die isorhythmische Motette im Mittelalter war, die zum kompliziertesten mathematischen Verfahren überhaupt zählt, das es gibt, oder ob es die Doppelchörigkeit der Brüder Gabrieli in Venedig war, womit viel Eindruck gemacht wurde. Nebenbei bemerkt hat auch Salzburg seine spannende Geschichte, wenn man sich die Salzburger Dommessen anschaut, die für vier verschiedene Chöre besetzt werden. Oder es ist auch für Bach ein wichtiges Element gewesen in der Messe in h-moll mit den beiden Chören und den drei Sopranen.

Dieses Ausreizen heißt: was ist eigentlich möglich, was kann ich machen? Dieses Ausreizen hat auch uns unbekanntere Komponisten bewegt. Heinrich Ignaz Franz Biber mit seinen „Rosenkranzsonaten“, wo er versucht hat, auf der einsamen Violine quasi ein Weltbild herzustellen, eine Darstellung von Welt, wie er sie sich vorstellt: mit Witz, mit Häme, mit Pathos, mit Parodie, mit allen Faktoren im Bereich eines uns so alt scheinenden Modells auseinandergesetzt. Das war auch Beethovens Problem in „Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria“, eine Schlachtenmusik, die wir kaum mehr hören, weil sie so schwierig aufführbar ist. Er hat sie für seine wichtigste Musik gehalten. Warum? Weil er die Vorstellung hatte, da habe er der Welt etwas gezeigt, was noch alles möglich ist, daß er den Kanonenschuß, also das Geräusch, das bei uns heute eine so große Rolle spielt, hineinlegen kann in seine Musik, daß er quasi den Faktor des Leidens und der Heilung, des Humpelns und des nicht mehr Gehenkönnens, der Verwundung und des Blutes darstellen kann mit musikalischen Mitteln und diese musikalischen Mittel alles sprengen, was es bis dahin gegeben hat. Dasselbe Problem in Berlioz' „Requiem“, dasselbe Problem bei Mahlers „8. Symphonie“ und dasselbe Problem in der Musik unserer heutigen Tage, wenn man Stockhausens „Gruppen“ anschaut, diese Musik für drei Orchester, wo es darum geht, daß die Zuhörer ununterbrochen die Plätze wechseln, wenn das Stück dreimal gespielt wird, oder sein neues „Konzert für vier Helikopter“. Es ist das Problem der Ausreizung der audiellen Spannweite.

Die Musik, die Kunstmusik kann vieles. Sie ist der Kosmos des menschlichen tätigen Vermögens, also die Arbeitsweise des Komponisten, des Musikers, all derer, die am musikalischen Prozeß direkt Anteil haben, aber sie ist auch der Kosmos der passiven Rezeption. Ich kann nicht Hören als sinnliches Aufnehmen von akustischen Signalen besser beschreiben als durch Musik. Ich kann dieses Hören in allen Spannweiten, in allen Tiefen, in allen Tonlagen, in allen Geräusch- und Musikfaktoren begreifen, aber ich kann es kosmologisch nicht anders als Ganzes begreifen als durch die Musik.

Wenn die Beweisführung stimmt, daß Musik einerseits für die ganze Menschheitsgeschichte und auch unser gegenwärtiges menschliches Dasein einen Kosmos des tätigen menschlichen Vermögens darstellt und einen Kosmos der passiven Rezeption, dann ist sie unabdingbar ein lebenswichtiger Faktor. Und wahrscheinlich hat deswegen Arturo Toscanini bei einem Bankett in den späteren 1940er Jahren einem neben ihm sitzenden Nobelpreisträger der Physik, der zu ihm sagte: „Maestro, ich bin leider unmusikalisch“, die treffende Frage gestellt: „Aber lesen und schreiben können Sie?“