

György Szabados

**Béla Hamvas und die Musik
(Vortrag in Százhalombatta)**

(Er spielt eine kurze Improvisation am Klavier.)

Ich dachte, ich beginne damit, weil man über Musik eigentlich nicht sprechen dürfte. Die Musik ist eine separate Sprache. Jeder Zweig der Kunst ist eine separate Sprache, die über solche Sachen erzählt, die man in Schrift nicht ausdrücken kann. Andererseits habe ich damit begonnen – vor fünf Minuten dachte ich noch nicht, dass ich damit beginnen würde -, weil es in mir plötzlich aufgeleuchtet hat, worüber ich in der Tat sprechen würde. Da das Konzept von Hamvas im Wesentlichen das wichtigste Konzept ist, das über Musik je geschrieben, durchdacht und in Worte gefasst wurde. Das ist nichts anderes, als der Ausgangspunkt, die einfachste Deutung der Tatsache ohne jeglichen Bombast, dass sich ein Lebewesen auf dieser Erde mit Hilfe irgendeines Klangerzeuger-Instruments ausdrückt. Und wenn es denn so ist, dann muss man diesen Vortrag auch dementsprechend beginnen und da die netten Veranstalter für mich ein Klangerzeuger-Instrument zur Verfügung gestellt haben, daher musste ich so etwas spielen – musste, das ist das richtige Wort -, was in diesem Geist gezeugt wurde. Dass heißt, was ich soeben gespielt habe, habe ich vorher noch nie gespielt, weder seinen Anfang, noch sein Ende, noch seine Mitte, aber nicht mal irgendein Intervall davon, also ich habe nichts wiederholt: diese Äußerung wurde durch das zu erwartende Erlebnis unseres jetzigen Treffens und durch die Aufgabe ausgelöst.

Nichtsdestotrotz wusste ich eindeutig, wie es sein muss, was ich hier plötzlich ertönen lasse, wenn es sich um Musik und besonders um Béla Hamvas handelt. Später werde ich darauf hinweisen, welche die Momente waren, die in diesem Spiel erklangen. Dieses Spiel erscheint kakophonisch – nicht für den Musiker, der so was spielt, sondern für jene, die an andere Musik, vor allem typisch klassische Musik gewöhnt sind.

Damit habe ich gleich veranschaulicht, in welcher Lage wir heute sind. Wir befinden uns in einer solchen Situation, wo es sogenannte ‚Menschen mit Musikverständnis‘, die Musik zu gewissen außerordentlichen Sachen ordnen und ‚Menschen ohne Musikverständnis‘ gibt, die jedoch in der Musik brennen, und demzufolge sich der Musik ganz anders nähern, bzw. Musik ganz anders empfangen. Eine andere Annäherung, ein anderer Empfang, d.h. sie nähern sich anders zu etwas, zu jemand; zum Ganzen und sie empfangen den Klang des Ganzen anders in sich selber. Die zwei sind miteinander kaum verwandt. Die Entstehung dieser Situation ist die Folge eines historischen Prozesses. Historisch, aber nicht in politischem Sinne – das ist auch drin, aber das ist eine Frage des Details – sondern im geistesgeschichtlichen Sinn. (Ich liebe dieses Wort „Geistesgeschichte“, obwohl es mit schlechten Reminiszenzen beladen ist; ich liebe es trotzdem, weil es eine genaue Definition ist. Da die Geschichte des Geistes die wirkliche Geschichte in dieser verkörperten Welt ist.) Nun, diese Situation befindet sich seit langem in der Krise. So sehr, dass sie nun unhaltbar wird. Darum konnte

Béla Hamvas (dessen Tod wir nun gedenken und dem wir Ehre erweisen) das folgende schreiben: „Heute sind sogar die Dorne auf dem Gebüsch um meine Höhle herum anders als gestern. Was ist diese neue Verkörperung? Ich war zu sehr daran gewöhnt: wenn ich etwas sagte, schallte nur die Wand meiner Höhle. Jetzt antwortet mir der Ozean.“ Ich habe diese Zeilen in seinem Essay über die Waldstein-Sonate gelesen und halte sie für absolut wichtig – mindestens mit Hinsicht auf mein Thema und auf das ganze Hamvas-Phänomen, aber auch in geistesgeschichtlicher Beziehung – weil – laut eines anderen mir lieben Beispiels unser großer Trost ist, auch wenn ein Mensch in einer Höhle eingesperrt und der Eingang zugemauert wird, wenn ihm dort ein großartiger Gedanke in den Sinn kommt, verbreitet sich dieser in der Welt. Der oben erwähnte Aufsatz weist auf diese geistige „Pointe“ hin, er erzählt nämlich über sich selber: Hamvas hat das Höhlenmensch-Dasein erlebt, den Geist, der in der Höhle eingesperrt ist. Und er hat dieses Dasein auf sich genommen.

Aber wie ist es dazu gekommen? Wie ist es zu der Situation gekommen, die diese unglaubliche Schizophrenie als Folge hatte? Die Schizophrenie, die darin besteht, dass es eine ausgebildete, lebende, große Kultur (die europäische Kultur) gibt, in der etwas irgendwann stagniert und lebt quasi esoterisch weiter, und diejenigen, die diesen sozusagen „esoterischen“ Prozess in sich selber entdeckend und durchdenkend auf sich nehmen und ihn weiterleben, sind plötzlich zu einem Höhlendasein genötigt. Was ist das? Woher diese Zweiseitigkeit zwischen der schwelenden Wirklichkeit und einem funktionierenden Schein?

Die Spuren führen in die ferne Vergangenheit, aber unser Gedächtnis und die Erforschung unseres agonieträchtigen Schicksals weisen in die Richtung der zwei Weltkriege und dort können wir uns eine Antwort holen. Die Geschehnisse und Folgen der Weltkriege werden außer in der Geschichtswissenschaft und in der Politologie kaum analysiert, heute ebenfalls nicht – wahrscheinlich ist dies auch kein Zufall. Dabei ist es so: wenn wir untersuchen, was in diesen Zeiten eigentlich geschehen ist, dann entdecken wir sehr interessante Sachen, gerade im geistesgeschichtlichen Sinn. Zuerst Goethe und später Nietzsche ergreifen und verfassen diese. Ihre diesbezüglichen Aussagen - den europäischen Geist in seinem Fundament erschütternd – erzählen davon, dass eine große Not vorhanden ist: hier vergisst eine Kultur, ein Reich, dass die Welt genau so funktioniert wie ein Baum: Zeugung, Entfaltung, Fruktifizierung und Altern. Dass die Schwächung innen beginnt. Zu Zeiten des ersten Weltkriegs und nachher traten spektakuläre Ermüdungserscheinungen in den Hauptorten der europäischen Kunst auf, sogar in Paris, in der Hauptstadt der Künste. Gleichzeitig erschienen solche heilenden Anregungen, die später einen ganz anderen, vom früheren abweichenden (obwohl unverändert gefräßigen) europäischen Geist aufweisen, deren Gegenwart und Einfluss seitdem bis zum heutigen Tag außerordentlich stark wirken. Kein Zufall, dass diejenigen Künstler, die ihren Finger am Puls der Zeit hielten, in verschiedenen Richtungen zu suchen begonnen haben, um überall neuere Inspirationen für Form und Geist zu gewinnen, die die in ihren herrschenden Finitismus verwickelte europäische Geistigkeit ersetzen und erneuern könnten. In seinem Kubismus betrachtete Picasso Afrika, Debussy liebäugelte mit Polynesien: er hat schöne Aufsätze darüber geschrieben, in denen er die europäische Musik,

„unsere Musik“ alsBUMSMusik von Feuerwehrcapellen bezeichnete. Ihm begegneten im Fernen Osten solche Feinheit und Tiefe, die zu Hause, in Europa damals nicht mehr vorhanden waren. Es gab jedoch unerschlossene Orte: wie den mitteleuropäischen Raum und Ost-Europa, im weiteren die große russische Ebene, wo man nirgendwohin gehen, in keiner anderen Richtung forschen musste, es war genug, nach unten zu graben und die bewahrte archaische Kultur der hiesigen Völker in großer Liebe aufzufinden.

Dieser Höhlenmensch begann in der Atmosphäre, im geistigen Umfeld der zwei Weltkriege zum Höhlenmenschen zu werden. Seine Orientierung, sein Erwachen wurden in den geistigen Regungen der Ereignisse um den ersten Weltkrieg herum geboren. Dann kam der zweite Weltkrieg, der fast alles rückgängig gemacht hat, was zu Zeiten des ersten Weltkrieges in der geistigen Sphäre in Europa begonnen hatte, um das europäische Denken und die Kultur auf eine viel abscheulichere Art und mit viel mehr schwerwiegenden Folgen in eine Sackgasse zu führen. Die Tatsache, dass wir heute auf binären Grundlagen, d.h. fast unter der (hoffentlich nur provisorischen) Herrschaft des schematischen Computer-Systems unsere Wochen- und Feiertage (unter Feiern verstehe ich auch alle künstlerischen Tätigkeiten) verbringen müssen, und dass uns dieses System langsam über den Kopf wächst, diese Tatsache ist die Folge davon, dass das Endresultat des zweiten Weltkriegs den hegemonialen europäischen Rationalismus – gegen den die Sezession sich zu Zeiten des ersten Weltkriegs aufgelehnt hatte – geistig eigentlich zurückgefordert hat. Dieser neue Hyperrealismus bewegte sich in Richtung einer künstlichen Welt, einer exakten Abstraktion und er lebte darin und lebt hier weiter. Auf der Grundlage der Mathematik und Physik – also geistig zu niedrigeren, quantitativen und abstrakten Ebenen des Lebens gebundenen, materialistisch fundamentalen Grundlagen, schematischen Grundlagen – hat er einen neuen Kult aufgebaut, belebt diesen Kult heute noch, der jedoch nicht mehr ist, als eine künstliche Welt schaffender Kult, ein totes Wissen. In diesem Moment ist jeder, der organisch denkt, ein Höhlenmensch; organisch, d.h. in lebender Einheit mit der Welt, nicht schematisch, sondern im Einklang mit der Art und Weise, wie das Leben funktioniert. Auch auf höheren und vollständigeren Ebenen ist dieses Funktionieren ein Geheimprozess, der Prozess der Entfaltung des Geheimnisses, wobei an jedem Punkt des Prozesses das Geheimnis sich finden lässt, aber auch das können wir erkennen, dass alles mit allem zusammenhängt und in diesem Zusammenhang alles einander benützt, einander nährt und aufrecht erhält in einer ewigen und lebenden Hierarchie. Währenddessen der gewisse Baum-Vergleich auch funktioniert: alles wird erzeugt, wird geboren, trägt Früchte und übergibt seinen Platz an neue, frische, natürliche Kräfte des Lebens.

Dieser Höhlenmensch – wir sind auch Höhlenmenschen – kann sich damit nicht abfinden, dass er eingemauert ist, dass er etwas Großartiges denkt und seine Idee verbreitet sich auf der Welt. Das ist ein schöner Trost, aber wir können uns damit nicht abfinden. Die Worte des ungarischen Dichters Endre Ady kommen mir in den Sinn: „aber doch“. Und Hamvas kommt mir in den Sinn, der folgendes schreibt: „erfüllt sein von etwas, worin kein Tod ist“. Dieser Gedanke kommt auf, dieser Gedanke wird in uns erzeugt und dementsprechend schlägt unser Herz. Hamvas hat dies über die Musik und

die Musik als Vorwand benützend geschrieben. Über die Musik, die von etwas erfüllt ist, worin kein Tod ist.

In diesem Moment erwächst in uns ein Verdacht, und wenn wir in der Geschichte zurückblicken und die Sachen durchschaubar werden, erkennen wir: es gibt tatsächlich keine größere Macht auf der Welt, als die Musik. Und mehr noch, die Erkenntnis erleuchtet wie ein Scheinwerfer die schwelende Tatsache, daß die Musik wahrscheinlich die geheimste Macht ist. Wie sehr das wahr ist, will ich auch jetzt mit der historischen Anspielung demonstrieren, die ich schon oft zitiert habe:

Es wurde schriftlich festgehalten, dass das Chinesische Kaisertum seit seiner Gründung ein Musikministerium betrieben hat. Das ist eine sehr interessante Geschichte, weil sie an vieles anknüpft, u.a. an die Auffassung und die ganze Praxis der Demokratie. Der Musikminister und seine Gruppe, seine Beamten im Musikministerium bestanden aus gut ausgebildeten Menschen, die das Land ständig bereist, die zugehört und beobachtet haben – nicht nur, was das Volk singt, sondern auch das, wie es sich von Jahr zu Jahr ändert, was es singt, im weiteren auch das noch, wie es singt, wie es rhythmisiert, was für Akzentverschiebungen und sonstige Änderungen in der lebenden Musik des Volkes anzutreffen sind. Es wurde beobachtet, was für innere, seelische – sei es rebellische, die Lebensform und die Attitüde, in der das Volk lebt, beeinflussende oder verändernde – Sachen wahrzunehmen waren, und dementsprechend, dies alles bewertend wurde die Demokratie – eigentlich in einem kaiserlichen, monarchischen, also nicht demokratischen Umfeld ausgeübt, die Praxis des Feedback von verschiedenen Interessen präventiv und viel feiner und schneller, als in einer heutigen Demokratie. Ein schneller Überblick: die heutige Demokratie funktioniert so, dass jeder dem anderen für seine eigenen Interessen an die Kehle fährt und den anderen nach hinten drücken will (wie der Präsident Idi Amin Duda jedes Mal beim Wettschwimmen - und so hat er in Uganda immer gewonnen). Die heutige Demokratie ist eine kaum abgebremste Drängelei. Hingegen funktionierte das alte Chinesische Kaisertum so, dass die kaiserlichen Verordnungen aufgrund der Musikanalyse, der Analyse der Volksmusik, der lebenden Volksmusik die existentiellen und die allgemeine Stimmung betreffende Sachen vorhergesehen haben, die als Wunsch oder Unzufriedenheit in jeglicher Form im Kreise des Volkes erschienen waren und damit wurde dieser Kreis schnell kurzgeschlossen. In diesem Sinne war Musik auch ein feines Mittel der Herrschaft. Musik funktioniert bis heute auch als Machtmittel. Es ist also keineswegs Zufall, dass dieser abscheuliche Wahnsinn von Heavy Metal und sonstige Stile mit zweihundert und tausend Kilowatt, die in der heutigen Klangwelt stattfinden, sehr verbreitet sind, dies ist nämlich Teil eines Machtspiels, eines Machtwillens: die Aufteilung, Aufspaltung der schlecht gehandhabten existentiellen Kräfte, möglichst mit dem maximalen Profit.

Die Musik hatte in jeder Zeitepoche ihre Macht und wurde in jeder Zeitepoche benützt, aber mit einem Unterschied: der chinesische Kaiser, der fähig war für gewisse Sachen viele Zehntausende in den Tod zu schicken, war auch fähig, sie zugunsten des Lebens einzusetzen. Eine andere Frage ist, wie die heutige Musik einmal in Bezug auf Massenmusik und auf die dahinter steckenden Absichten beurteilt wird.

Hamvas hat diese Probleme absolut klar gesehen, vor allem deshalb, weil er sich über den Prozess der europäischen Musikgeschichte im Klaren war. Andererseits hat sein Geist alle Erscheinungen der Tradition, die zur Formulierung dieser Höhlenmenschposition und der daraus entspringenden Antwort nötig waren, wie ein Schwamm aufgesogen. Er hat seine Forschungen in der Zeit rückwärts durchgeführt und so hat er die Symptome in der Zeitspanne von Jahrhunderten oder Jahrtausenden gefunden und so wurde in ihm das musikalische Ertönen (und der Inhalt, sowie die Ästhetik der den Inhalt tragenden Fassung dieses musikalischen Ertönens) des heutigen Menschen, des zivilisierten Menschen konfrontiert mit den Ergebnissen der damals oft analysierten Erforschung der Kultur der archaischen Völker – und diese Konfrontation lieferte ganz besondere Ergebnisse. Daraus entstand das eigenartige, im ersten Augenblick vielleicht überraschende Ergebnis vom musikalischen Denken und Konzept von Hamvas, nämlich, dass er nicht die bei uns als höchstangewandte europäische (zivilisierte) Musik als Ausgangspunkt genommen hat und nicht dort die Grundstellung, das Grundkonzept gefunden hat, um daraus entfaltend seine Musiktheorie auszuführen und abzufassen (diese für Hamvas typische Sehensweise, die ich so bezeichnet habe, dass es die am meisten inhaltsschwere, universale und vollständige ist), sondern bei den als primitiv abgestempelten Dschungelbewohnern, wo solche Gesichtspunkte, solche kritischen und ästhetischen Annäherungen überhaupt nicht existieren.

Ich meine die Basis von Hamvas' Gedanken über Musik in seinem Essay „Totengesang“ gefunden zu haben.

Der Titel verweist auf ein Brauchtum der Amazonas-Indianer: sie bewahren und pflegen ein sog. Totengesang, der praktisch eine Melodie im Kult der magisch-sakralen Zeremonie der Verabschiedung von den Toten ist; eine Sechseinhalbtakt-Melodie, wenn man so sagen darf.

Das Auffinden dieses Gesangs im Sechseinhalbtakt ließ Hamvas ganz besondere Erkenntnisse gewinnen. Er hat das so formuliert, dass der „Totengesang“ die zwei Grundmerkmale als Urfundament der Musik aufweist, nach dem etwas nur dann als „Musik“ gelten kann, wenn es entweder über eine „elementare Großzügigkeit“ verfügt, oder andererseits als „irgendein unartikulierte Gebrüll“ empfunden werden muss.

Grundsätzlich entspringt alles andere aus diesem Ur-Fundament und artikuliert sich Kulturen, Ansichten, Kulte, sich wandelnden Welten entlang.

Beim ersten Zuhören ist dies erstaunlich, denn worum geht es in diesen beiden Formulierungen? Es geht darum, dass, wenn sich aus dieser Urmusik noch nichts entfalten hat, es trotzdem schon Musik ist; es hat zwar kein System, nichts, was abstrahiert werden könnte, so dass wir auf Grund der Abstraktion Merkmale, sogenannte „Parameter“ erstellen könnten, die mehr bedeuten würden, als das, was Hamvas sagt: nämlich die „elementare Großzügigkeit“ und das „unartikulierte Gebrüll“

Nun, jetzt möchte ich darauf hinweisen, was ich zu Beginn gespielt habe.

Jetzt weiß ich nicht mehr, was ich gespielt habe, aber ich habe absichtlich so gespielt, dass ich es später nicht weiß. Ich habe mir nur Mühe gegeben so zu spielen, dass mein Spiel „elementare Großzügigkeit“ ausdrückt, das heißt, dass es einen merkbaren Bogen aufweist, der gleichmäßig ist; andererseits sollte es „unartikulierte Gebrüll“ enthalten, das meinem Gefühl entspringt. Meine Absicht dabei war nicht, dass es vollständig unartikulierte ist, ich habe es deshalb ein bißchen artikuliert. Im „unartikulierten Gebrüll“ als elementarer Bedingung ist enthalten, dass der Klang vom Schmerz des Daseins der Lebewesen ausgelöst wird. Demnach kann nichts als Musik gelten, was nicht vom verborgenen oder ausgedrückten Schmerz der Existenz erzählt, alles andere kann nur irgendein Blödsinn sein, der da erklingt. Das ist sehr wichtig.

Die europäische Musik – wie auch andere Künste der europäischen Kunstgeschichte, vor allem der Neuzeit – begann dann aus ihrer eigenen kosmisch-elementaren Rechtfertigung heraus zu fallen und zum Selbstzweck, zur „gemachten Kunst“ und immer unwesentlicher werdend, als die Form, die Manieriertheit, der Stil, die Regeln vorherrschend wurden. Das Ganze begann geometrisch zu werden, zu einer Art Selbstapologie - und worüber die Musik erzählen sollte, ging verloren. Das heißt nicht, dass keine wunderschönen Werke entstanden sind, weil sie entstanden sind, meistens im aktuellen, stilistischen Sinn. Heutzutage erleben wir eine Renaissance von Bach und zwar aus dem Grund, weil bei ihm dieses gewisse „Gebrüll“ über den Schmerz des Daseins geblieben ist, hörbar wird und dazu noch in einem irdisch-himmlichen Bezug. Bei Mozart können wir darüber nachdenken, was eigentlich geschieht; ob sich das Werk einer sakralen, himmlischen Beziehung annähert, wie bei Bach. Oder webt sich die Mozartsche Abfassung, die Mozartsche Schönheit, eventuell nur zu einem „materiellen“ Himmelreich, bloß zu einer irdischen Perfektion? Ist das eine Höherrangigkeitsattitüde der Perfektion? Das ist eine sehr interessante Frage.

Ich selber empfinde es so, dass die Musik dort, bei Mozart den Scheideweg erreicht hat, dort geschah der große Wandel, der „Sturz“ des Engels. Natürlich war das nicht die Schuld Mozarts. Die ganze europäische Denkweise begann zu hinken, auf deren Achse er damals lebte.

Die andere grundlegende These von Hamvas Musikauffassung ist die Deutung des Klangs. Der Klang ist das Atom in der Musik – oder ihr Quarks - oder ich weiß nicht, wie ich es benennen sollte. Obwohl es auch das nicht ist. Hamvas plädiert dafür, dass der Klang eigentlich von immaterieller Natur ist. Er sagt, dass der Klang „ das brennende Material“, „das Feuer des Materials“ ist. Und in dieser Hinsicht ist er absolut konsequent. In seinem Essay „VII. Symphonie und Metaphysik der Musik“ wo er unter dem Vorwand der VII. Symphonie von Beethoven, Beethovens Attitüde lange analysiert, bzw. versucht dieser titanischen Musik auf die Schliche zu kommen – beschreibt er, dass Beethoven den Klang über den Klang zurück-erhoben hat und ihn so metaphysisch gemacht hat.

In diesem Sinn folgt daraus, da jede wichtige und inhaltsreiche menschliche Musik vom menschlichen Dasein erzählt, dass er den Menschen als Schicksal wahrgenommen hat und über das allgemeine Schicksal erhoben hat.

Zwar hat das Hamvas nicht als erster behauptet, sondern Rudolf Pannwitz – aber Hamvas selber akzeptiert als Grundbedingung, dass ab Beethoven wieder jede Musik dies als Grundlage hat, dieser Klang, diese Problematik, diese Bürde.

Hamvas sagt, dass der Klang „das Feuer der Materie“ ist. Das ist eine außerordentlich wichtige Aussage. Sie bedeutet, dass seiner Meinung nach der Klang nicht von materieller Natur, sondern geistiger Natur ist, von „energetischer“ Natur (ich glaube jedoch, eher von geistiger Natur; das kann wieder so ein Diskussionsthema sein, die wir jetzt nicht behandeln sollten, im weiteren könnte dies eine ewige Diskussion sein)

Der Klang ist eigentlich eine sich selbst formulierende und sinngebende Erscheinung jeder materiellen Existenz. Wenn es wahr ist, dass die Musik die Bekanntgabe über das Selbstes eines jeden Wesens ist – nicht nur eines jeden Wesens, sondern auch jeden Gegenstandes, der erschaffenen Welt, oder von all dem, was fähig ist einen Klang zu erzeugen –und in dieser Hinsicht jeder Klang in existentiellern Sinne Musik ist, dann müssen wir auch zur Kenntnis nehmen, dass wir mitten in einem „Musikozean“ leben, wie Hamvas das ausdrückt: „wir leben unser Leben in einem brennenden Klangmeer“. Er untermauert das mit Beispielen und indem er das Wort „Ozean“ wählt, das Bild des Ozeans bezüglich der Geistigkeit dieses Geschehens (in seinem „Todesgesang“), dann sagt er aus, dass „der Ozean auch Musik erzeugt: er schweigt, er donnert, er rauscht, er plätschert.“ Und was ist sein Notenblatt? Wie er zum Ufer hin ausläuft und die Wellen ihre Spuren hinterlassen, das ist sein Notenblatt. Das kosmische Notenblatt.

Ich möchte ein mehr triviales Beispiel anfügen. Wenn eine Kaffeetasse in der Küche herunterfällt und wir sind nicht da, sondern im anderen Raum, dann werden wir alle wissen, was geschehen ist, obwohl wir nicht dabei waren. Der Klang, als die Tasse in tausend Stücke zerbricht, ist perfekt genau die Musik des Todes der Kaffeetasse. Das ist die Grundlage der Musikauffassung von Hamvas. Auf dieser Grundlage soll auch unsere sich erneuernde Musikbetrachtung stehen. Wir müssen uns dieser bewusst werden und ihre Bürde auf uns nehmen und ihre Bedeutung einsehen. Der Grund ist, dass sich in der europäischen Zivilisation und so auch in deren Musik in den vergangenen 100-150 Jahren Tatsachen zeigten, die Symptome eines geistigen Zusammenbruchs, einer Spaltung, Entleerung, einer langsamen Agonie, einer Objektivierung darstellen. Wir müssen also erst wieder eine Basis finden. Weil es keine Vakuum gibt, hat nichts ein Ende. Diese Betrachtungsweise ist authentisch und die vollständigste, weiträumigste, die einfachste. Sie betrifft in erster Linie die Musiker – aber nicht nur sie. Die Musiker sind eben auch keine im Elfenbeinturm spielende „Bratschisten“. Die Musik ist weder nur individuell, noch nur gemeinschaftlich: die Musik ist die Universalität, alles geschieht zusammen, zusammen mit dem Dasein, mit der Bewunderung, mit der Gemeinschaft. „Was der Zweck der Kunst in einer traditionellen Gesellschaft ist, darüber besteht kein Zweifel: Wenn die Entscheidung da ist, das man dieses oder jenes machen muss, das kann man nur gemäß den Regeln der Kunst ausführen.“ „Der Künstler ist kein besonderer Mensch, aber ein Nichtsnutz ist der Mensch, der auf keinem Gebiet ein Künstler ist – der keinen Beruf hat – sagt der große Coomaraswamy.

Mir kommt dabei das Konzept von Kodály in den Sinn: die Musik gehört allen und alle müssen in die Musik eingeweiht werden, weil die Musik unentbehrlich ist. Sie ist die Stimme des Individuums der Gemeinschaft. Wir machen uns keinen Begriff davon, dass dieser heute völlig altmodische, steinalte, lächerliche Standpunkt einer der zeitgemäßesten und ewig gültigen Gedanken ist: jawohl, jedes Kleinkind, jedes Kindergartenkind, jedes Schulkind, jeder Jugendliche - alle müssen ständig in die Musik eingeweiht werden. Heute wird keinerlei ernst zu nehmende Musik, sogar Neuigkeit, sei es - ich sage nicht „Experimentelles“ dazu, weil ich daran nicht glaube, dass es Experimentelles in der Musik gibt – aber würdige, spontane musikalische Offenbarung vom Zuhörer aufgenommen, weil die Menschen zwar zuschauen, aber ihre Ohren uneingeweiht, taub sind.

Es war nie in der Weltgeschichte so ein Höllenlärm auf dem Globus. Nie – höchstens, wenn sich irgendein unheimliches kosmisches Geschehen abgespielt hat, dann konnte der Lärm etwas größer gewesen sein, aber sonst war der Lärmpegel auf der Erde nie so hoch, wie jetzt, und das hängt mit der allgemeinen Schwächung unseres Gehörs, mit einer ansteigender Reizschwelle und einer Unempfindlichkeit für Innigkeit zusammen. Dabei wird der Mensch in erster Linie durch Musik in der Universalität gehalten; die Musik hält die Verbindung mit dem Universellen durch unsere Sinne und unsere mit den Sinnen verbundene Denkweise am meisten aufrecht. Musik ist eine geheime Sache, behauptet auch Hamvas. „Wer nur einen Ton zu seinem eigenen Vergnügen niederschreibt und spielt, der handelt regelwidrig. Das ist verboten. Man weiß nicht warum, aber es ist verboten“. Das bedeutet die größte Aufwertung der Musik. Das bedeutet, dass der Musik-Ozean tatsächlich da ist. In der Gesellschaft gibt es auch einen Musik-Ozean und wir alle müssen alles dementsprechend hören und bewerten. Das erhält den Menschen: die Qualität der Lebens, des Daseins, alles was wir als menschliche Gesellschaft, überhaupt als „menschlich“ bezeichnen. Als Mensch in der Einheit, im Ganzen.

Musik ist nur zur Hälfte von dieser Welt. Nur so viel, wie in ihr greifbar ist, nur in wie weit präzisiert werden kann, was geschieht. Nur die Gegenwärtigkeit. Übrigens ist sie elementar (himmlisch) großzügig und unartikuliert (mystisch und geheimnisvoll). Brüllend, weinend, heulend und lachend. Hamvas drückt es so aus: „ das unter dem Klangschleier durchschimmernde System“. Die Musik des Menschen zeigt auf, was die Aufgabe des Menschen in der Welt ist: nichts anderes, als das System, genauer die Ordnung, die geheim ist, quasi als ein Geistesbild in sich tragend durchschimmern lassen.

Der Mensch soll sie verstehen, verstehen lassen und frei von Zweifeln lebendig machen. Die Musik ist Offenbarung. Dies ist übrigens auch eines der Fundamente und Hilfsmittel unseres Glaubens. Es ist kein Zufall, dass jede Religion die Musik auf eine auszeichnende Weise benützt. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass – und als Musiker kann ich so etwas behaupten – die musikalische Formulierung, die Welt der musikalischen Formen im Wesentlichen immer gleich bleibt.

Das ist kein Zufall. Musikalität ist gleichwohl Beständigkeit. Es ist nicht möglich, grundsätzlich anders zu musizieren. Was ich gespielt habe, darin konnten wir z.B. diese unübertreffbar primitive Sache

entdecken, dass eine gewisse Verwicklung begann, geschah und dann ein Ende fand. Das ist die ewige Form. Und das gilt für alles: für unsere Erde, für die Welt, für das Pflanzenreich, für die Tierwelt, für den Menschen, für die Kulturen, für die Reiche, für alles gilt das als wahr. Natürlich ist es auch wahr, dass dadurch, dass es beendet wurde, nichts sein Ende fand – weil nichts jemals ein Ende hat.

So können wir auch verstehen, warum es notwendig ist: „von etwas erfüllt zu sein, worin kein Tod ist“. Das, was ich gespielt habe, hatte dem Schein nach ein Ende, aber wir hören doch seitdem, dass die Heizung surrt, dass ich spreche, dass wir Reibungsgeräusche hören, dass Leute in diesem Raum seufzen. Und hinter allem ist noch irgendein Ton, den wir nicht hören. Nichts hat ein Ende. All dies ist die Musik der Existenz. Wir sind daran gewöhnt, dass hier das Publikum sitzt, dort das Orchester – eine Produktion findet statt, mit Anfang und Ende – und dass dies eine attraktive Sache ist – wir bekommen etwas, wir haben etwas erhalten... ein Tauschgeschäft. Was bekommen wir? Was erhalte ich? Heiterkeit, Freude oder Trost. Und Kraft. Dies alles ist aber noch keine kosmische Sehensweise. Es ist eher eine energetische und ästhetische Kategorie im Bereich des menschlichen Lebens, die als schwindender Schein empfunden werden kann. So könnte man das annähernd grob formulieren.

Damit wir aber in uns den endlosen Prozess des Daseins verfolgen können – auch wenn ich an die heutige Situation denke, wegen der wir nicht genügend über Musik sprechen können – brauchen wir eine realere, vollständigere Musikbetrachtung, wir müssen zu einer anderen Auffassung über Musik kommen – und dabei hilft uns die von Béla Hamvas verfasste universelle, kosmische Denkweise in großem Maß. Diese uralte und gleichzeitig junge Ansicht zeigt ein heute schon, oder noch als sonderbar betrachtete und trotzdem universelles und fundamentales Lebensphänomen auf, was ich nicht oft genug erörtern kann.

Ich denke an die Improvisativität, an die Improvisation als musikalisches Phänomen – was wir vorhin gehört haben, war Improvisation – womit weder der gestrige noch der heutige Mensch etwas anfangen kann. Höchstens der Mensch von vorgestern.

Selbst Hamvas hat das Improvisatorische nicht geschätzt.

Ich sehe das anders, ich halte es für das fundamentale Phänomen der Musik, der Musikalität. Und weiter noch mehr: für ein Naturphänomen. Improvisativität und Improvisation. Zuerst erzähle ich etwas über die Improvisativität, weil das etwas breiter, umfassender und wesentlicher ist: das Leben selbst, das unbewusst dahinfliegt. Wenn ich improvisativ nicht vorbereitet bin, also nicht aufmerksam, nicht erfahren, nicht empfindsam – wenn ich das Wesentliche und damit die Zeit nicht wahrnehmen kann, wenn ich in den Situationen nicht routiniert bin, dann kann ich sogar unverschuldet überfahren werden. Improvisativität bedeutet, dass ich die notwendige Sache, die Wahl, die Tat, die in einem gegebenen Moment nötig ist, mit einer sofortigen Reflexion ausführen muss, wobei die Zeit quasi keine Rolle spielen kann. Improvisativität bedeutet grundsätzlich:

Lebenstüchtigkeit, Lebensfähigkeit, Teilnahme an der Schöpfung, Schöpfungsakt. Deshalb ist sie eine Forderung mit maximalem Anspruch. In der Kunst kann man sie in erster Linie bei den Kunstzweigen entdecken, die im Augenblick geschehen. Bei einem Maler, der Farbe auf der Leinwand aufträgt kann man dies weniger gut erkennen - aber im Theater, im Film, in der Musik, im Tanz - wo sofortige Antworten und solche Antworten und Erscheinungen und das derartige Aufzeigen von Phänomenen nötig werden, die Botschaften, die Äußerung des Geistes mit geheimem Inhalt und festgelegtem Ort und fester Zeit darstellen, dort ist die Improvisativität unentbehrlich. Sie ist gar die saubere und direkte Offenbarung. Was den Tanz betrifft, funktionieren die Bühnen der Welt fast nur noch auf diese Art und Weise, mit Ausnahme des klassischen Balletts und der sonstigen traditionell geschaffenen, streng gebundenen apologetischen Stilrichtungen.

Improvisativität ist das wichtigste Phänomen in der Kunst unserer Zeitepoche und es scheint so, als ob das Publikum als „Abnehmer“ – unbewusst – nur dies akzeptiert.

Aber warum hat sich das so entwickelt? Was ist der Grund für diesen Kult der Improvisativität? Ich muss gestehen, dass diese Improvisativität nicht funktionieren könnte und in unserer Kultur auch nicht aufgetaucht wäre, wenn einerseits der Verfall der glaubwürdigen Betrachtungsweise des Geistes und der Musik unserer Zivilisation – wie ich schon darauf hingewiesen habe - nicht eingetreten wäre, und andererseits wenn die Improvisativität im Menschen nicht ab ovo sowie so vorhanden wäre, auch dann, wenn der Mensch die Musiktheorie von Hamvas oder die aufgezeigte Anschauungsweise in der Tradition nicht kennt.

In den Musikern ist sie aber und war sie immer vorhanden. Ein direkter Kanal, der plötzlich mit unglaublicher Intensität, einer Selbstverbrennung und Glücksempfinden zu arbeiten begann. Warum? Weil der Zeitgeist einhergeht mit dem Verlust der Gegenwart, der Daseinsdurst, so könnten wir es sagen, dies verlangt hat. Es war an der Reihe. Und weil dies die kosmische Neigung des Menschen ist. Gott hat es in uns hineingelegt bei der Schöpfung.

Eine Periode ist zu Ende: die hegemonische europäische Kultur ist am Ende, die wir zwar lieben können, und auch ich liebe und bewundere sie. Eine Musikgeschichte geht zu Ende, die europäische Musikgeschichte, die europäische Denkweise mit ihrer Polyphonie geht zu Ende. Diese Polyphonie ist eine Kunst der Abstimmung. In der Polyphonie hat jede Stimme separat ihre eigene Geschichte, ihr Dasein, ihren Hergang und der Mensch stimmt diese nach seinem Empfinden ab und schafft eine solche Einheit, die genau den Geist, die Weltanschauung, das Erlebnis, die Wirkung ausdrückt, die er will. (Bach soll gesagt haben, dass Musik zu komponieren nichts anderes ist als die entsprechenden Töne an ihre notwendige Stelle zu platzieren.)

Das ist die europäische Denkweise, das Wesentliche in dieser Angelegenheit. Wegen ihrer Schwächung, Ermüdung und ihrem Zusammenbruch – wie ich schon gesagt habe, dass ab der Zeit um den 1. Weltkrieg die Komponisten „geistige Nahrung“ in fremden Gegenden gesucht haben, weil die

ursprüngliche zauberhafte und tiefe Einfachheit des Geheimnisses nicht mehr vorhanden war – entstand als Folge ein drängendes Verlangen nach andersartigen Auffassungen. Die Form ist nur zweitrangig. Heute sind wir so weit, dass wir nicht mehr vermögen tief genug in uns auf die Suche zu gehen. Wir müssen so tief in uns suchen, dass wir unter die Mode- und Stilrichtungen der vorhandenen Zeitepoche, des jeweiligen Lebens, wo wir leben, hinter die tiefsten Geheimnisse der jeweiligen Kultur, des herrschenden Kultes und des Individuums, der Persönlichkeit hinuntersteigen müssen, dorthin, hinter alles – zum Punkt, wo alles mit allem zusammenhängt, wo sich die Dinge noch nicht getrennt haben, wo alles Eins ist und wo wir „unartikuliert brüllen“, weil wir nirgendwo hingehören, nicht mal zu uns selbst. Aber wir brüllen, weil wir irgendwie leiden und das hinausbrüllen müssen. Erst danach, nach diesen Improvisationen und der Improvisität unseres Gebrülls kann eine neuere Periode folgen, die sich neu artikuliert (nach meiner Vermutung und auch nach der Natur der Dinge muß das folgen – da nichts ein Ende hat). Wenn wir es überhaupt erleben, wenn nicht etwas Entsetzliches geschieht, eine Katastrophe, die diese bald 7 Milliarden Menschen trifft.

Wir vermuten, dass dieses Artikulieren im selben Sinn erfolgen wird, in dem Béla Hamvas und auch wir, die wir regelmäßig an Vorträgen über die geistige Denkweise Hamvas teilnehmen und seinen Geist bewundern, zu Höhlenmenschen in seinem Sinn geworden sind. Weil das auch unsere Geschichte ist. Wir haben dieses Dasein selbst quicklebendig erlebt und erleben es weiterhin! Hamvas wurde nämlich deshalb zum Höhlenmenschen, weil er erkannt hatte: alles muss neu überdacht werden. Andere sind auch zu dieser Einsicht gekommen, so wie er – und wir sind stolz darauf, dass er dies als ungarischer Denker so früh und so genau erkannt hatte. Hamvas war der große Improvisateur des Denkens. Das ist scheinbar ein Widerspruch. Aber eigentlich ist das kein Widerspruch. Deshalb nicht, weil es bei einem Improvisateur nicht zutrifft, dass er alles machen darf, weil er improvisiert. (z.B. derjenige, der in der Musik improvisiert, aber wie gesagt improvisieren wir in jedem Bereich des Lebens.) Das Wesentliche ist nicht das. Die Kriterien für einen Improvisateur sind hundertmal strenger, als die Kriterien für jemanden, der mit starren Regeln aufgewachsen ist. Er muss quasi durch Gottes Auge blicken, mit Gottes Ohr hören. Der, der 3 Musikhochschulen, sagen wir die ungarische, danach die in Darmstadt und eventuell eine im fernen Osten besucht hat und beginnt diese aufeinander abzustimmen, wird nie so weit kommen wie der Improvisateur, der keine dieser Akademien besucht hat, sondern mit gnadenloser innerer Aufmerksamkeit und Askese, mit geistiger Askese, mit unglaublich mühsamer Arbeit und Enthaltensamkeit die innere Schule besucht hat, deren Bedingungen folgende sind: Autorität und All-Wissen. Nicht alles Wissen, sondern Allwissen! Wenn der Improvisateur auf der Basis, worüber wir bis jetzt gesprochen haben, d.h. auf derjenigen Basis der Musikbetrachtung, die praktisch an der Würde der göttlichen Schöpfung – als die Ausgangslage dieser Welt – teilhaben will, und als Erschaffer, als Partner, als einfacher Diener in Würde tätig sein will, der muss in erster Linie ein Empfinden für das Allwissen in sich spüren, es erwecken und sich selbst dafür vorbereiten. Um tauglich für Kunst zu werden muss man dafür geboren sein, aber man muss es andererseits auch erarbeiten. Zuerst wird man als Jugendlerner

damit konfrontiert und eingeweiht – dafür sind das außerordentliche Vorhandensein von Ideen und eine bedenkenlose Gläubigkeit notwendig. Später, wenn der Mensch diese Bürde aus Einsicht auf sich genommen hat, muss er sich Tag für Tag, Stunde für Stunde, Sekunde für Sekunde vorbereiten. Man muss von allem lernen, in jeder Sekunde: Gewecktheit bedeutet das. Keine Lockerung. Erholungspause gibt es, aber da auch ohne Lockerung. Man muss immer in der Kontinuität des Allwissens, in der Kontinuität der Gewecktheit stehen, sonst wird man leicht „von einem Auto überfahren“ (vom Alltag eingeholt). Damit all dies geschehen kann, muss zum Beispiel ein Béla Hamvas erleben, dass ihn die Gesellschaft, in Gestalt des irregeleiteten Zeitgeistes, des György Lukács* ausstößt. Das war ein schicksalhaftes Geschehen. György Lukács war damit „beauftragt“, aus ihm einen Höhlenmenschen zu machen.

Und der Höhlenmensch geht hin und genießt die diskrete, heimliche Bewunderung der Arbeiter, die Bewunderung der Handelnden, zwischen denen er lebt.

Sind nun die zwei, der Mensch des Geistes, der Brahman-Mensch und der Schudra, der Arbeiter, so weit voneinander entfernt? Sie stehen einander absolut nahe. Das ist nur eine Frage der Auffassung und des allgemeinen Respekts. Er lebte unter ihnen und improvisierte. Je mehr man von ihm liest, desto mehr wundert man sich, wie bei Bach; wie zum Teufel war er dazu fähig; wieso hatte er Zeit, das alles zu verwirklichen? Genau das ist das Geheimnis! Bach war auch ein großer Improvisator, darum hat er in seine Noten keine dynamischen Zeichen gesetzt, er hatte nur Zeit, um die Melodien schnell nieder zu schreiben, weil er den Stoff Woche für Woche dem Bischoff abgeben musste. Die Musik ist über ihn gekommen, die Musik ertönte in ihm. Wer nicht dafür geboren ist, zu dem kommt sie nicht. Wer dafür geboren ist und mit der entsprechenden Qualität ausgestattet ist, zu dem kommt sie. Béla Hamvas stand morgens früh auf und begann sofort zu schreiben. Das Schreiben stellte sich bei ihm ein, weil der dafür geboren wurde. Er improvisierte. Er besaß Allwissen. Er durfte improvisieren. Daraus folgt, dass die Improvisativität, die Improvisation etwas sehr Ernstes sind, weil so ein Mensch ein Medium ist: Gottes Medium. Er verfügt über geistige Sammlung. Es kann überheblich wirken, aber wir müssen wissen, dass wir alle Medien Gottes sind – für irgendeinen Zweck. Zwar meistens unwürdig – aber wir sind alle Gottes Medien; und so erscheint die Sache nicht mehr so überheblich. Dieser Zustand ist keine Benommenheit, sondern Scharfsinn. Nun, vorher offenbarte sich dies sogar im Fall von György Lukács. Er wusste nicht, was er tat! Wenn wir das einmal einsehen und durchschauen, wird in jenem Moment klar, wie das Ganze abläuft.

Eigentlich sind wir mit dieser hervorgerufenen (oder mit der Erwähnung der) Improvisität an einem Punkt angelangt, von welchem aus wir erkennen können, welche Änderungen im menschlichen Bewusstsein, in der Auffassungsgabe und Orientierungsfähigkeit des menschlichen Geistes während der vergangenen hundert Jahren stattgefunden haben. Ich zitiere einen anderen großen Philosophen: Ortega y Gasset, der in einem seiner heute außerordentlichen aktuellen Aufsätze „Die historische Bedeutung von Einsteins Theorie“ offen legt, welcher geistesgeschichtliche Wandel in der Tiefe stattgefunden hat – ungefähr zu der Zeit, als Einstein seine Theorie verfasst hat (wenn man das überhaupt einem bestimmten Datum zuordnen kann). Dies sind natürlich nie Kalenderdaten und

Ereignisse sondern Prozesse; und wir binden sie nur deshalb an Daten, damit wir uns orientieren können.

In diesem Werk wird etwas geäußert, was der Hamvas'schen Geistigkeit scheinbar widerspricht. Hamvas ist ein traditioneller Denker in dem Sinn, dass er in der modernen Zeit, die praktisch alles, was standfest war, gesprengt hat (es gibt keine destruktivere Epoche als das moderne Zeitalter) – die Lösung in der Erforschung der Vergangenheit gefunden hat und es hat sich herausgestellt, dass die Vergangenheit tatsächlich die größte Fundgrube darstellt, weil diejenigen Werte bewahrt geblieben sind, auch im Denken, als Konsequenzen, die die Prüfung der Zeit bestanden haben. Das sind diejenigen Fundamente, ist der universale Hintergrund, vor welchem das Geschehen, die ständige Veränderung erfolgt – die Weltgeschichte abläuft, während diese Gesetze nur existieren und zeitlos sind – also gibt es eine Beständigkeit.

Béla Hamvas pflegte so zu denken. Es ist ein „Gemeinplatz“, dass diese Welt der Schauplatz der ständigen Veränderungen ist und dass beide, die Beständigkeit und die Änderung eigentlich identisch seien. Aber man kann nicht so leben und denken, wie es in der modernen Zeit üblich ist, dass wir alles nur vom Aspekt der Änderung aus prüfen und erleben, weil das mit dem Zerfall identisch sein kann. Ich halte dieses Essay von Ortega y Gasset darum für unglaublich wichtig, weil ich keine Kenntnis davon habe das jemand dieses Problem, eine solche konsequente Analyse des Gedankens von Einstein so auf sich genommen hätte; dass jemand die geisteswissenschaftlichen oder auch die historischen Bezüge der scheinbar nur physischen Schlussfolgerungen eines Physikers aufgedeckt, analysiert und bewertet hätte. Ich lese vor, was ich in dieser Hinsicht für den wichtigsten Satz halte, weil er meine Aussagen viel besser aufzeigt, als wenn ich das interpretieren würde.

Ortega sagt: „Die Kultur ist nicht mehr eine zwingende Norm, wie bis jetzt, an welche unser Leben angepasst werden müsste. Jetzt sehen wir unter uns eine wechselwirkende, mehr nuancierte und aufrichtige Beziehung. Von den Phänomenen des Lebens werden mehrere kulturtaugliche Formen ausgewählt, aber von diesen möglichen Formen wählt das Leben diejenigen wenigen aus, die verwirklicht werden müssen.“

Es handelt sich darum, dass sich alles ändert, auch die zwingende Norm der Kultur ist relativ. Wenn wir das aufgrund der Hamvas'schen Denkweise so auffassen, dass wir zu der Stabilität zurückkehren sollen, die die Stabilität der Beständigkeit ist, dann widerspricht die Relativitätstheorie scheinbar all dem. Im historischen Maßstab betrachtet gibt es hier etwas ganz neues, die Einstein'sche Folgerung, die besagt, dass die Zeit zu Ende ist, in der unser Leben an etwas angepasst werden muss. Ich sehe es so, dass diese Zwei eine Formel ergeben, die diesen scheinbaren Widerspruch in der Sakralität des Geistes auflöst, da sich hier die Zwei praktisch begegnen, ja sogar ein- und dasselbe sind. Die eine, die Hamvas'sche Aussage, behauptet, dass alles auf einem Bauwerk von Fundamenten steht, aber dieses Bauwerk nicht exakt ist, weil alles was exakt ist, eine Illusion darstellt.

Die Einstein'sche Aussage besagt, dass alles, was solch eine Formel war, der wir uns anpassen mussten, war eine relative Situation, die wir hinter uns lassen können. Und es geschehe,

was geschehen soll! Die eine ist die relative Welt, die immer provisorisch, temporär ist, die andere die ewige, die fundamentale, die göttliche, die erhaltende. Und die zwei machen eine einzige, lebende Einheit aus. Die eine, die existiert, und die andere, die von Zeit zu Zeit erscheint.

Und was wird kommen? Hier tritt Ortega ein und erklärt das wunderbar. Er sagt, dass das Leben unter den Chancen und Formen diejenigen auswählt, die es braucht. Das Leben ist also ewig, es ist das Fundament und die Offenbarungen des Lebens sind die relative Wirklichkeit. In der Musik – was ist Leben in der Musik? Die Improvisation. Die Improvisativität ist das Leben, darüber haben wir bis jetzt gesprochen. Heutzutage sind aus der traditionellen klassischen Musik ganz triviale unterhaltende Gattungen entstanden. Claydermann tut nichts anderes, als die einfachsten klassischen Formen und süßlichen Verbindungssysteme zu benutzen und damit 7 Milliarden Menschen schön einzulullen. Aber die 7 Mrd. Menschen bleiben davon genauso unglücklich und hungrig und wissen nicht einmal, wo der Herrgott ist. Alles geht zum Geheimnis, zum Nicht-Exakten zurück. Wozu? Zum Leben. Endre Ady (ungarischer Dichter zu Beginn des 20. Jahrhunderts) sagt auch, dass aus irgendeinem unfassbaren Grund das Leben zum Leben drängt. Er kann nur so viel dazu sagen und alle können nur so viel sagen, Béla Hamvas sagt auch nicht mehr dazu und er fühlt sich diesem Bekenntnis verpflichtet. Und er steht zu diesem Bekenntnis unzählige Male, besonders in den 3 Bänden der Scientia Sacra. Aber er weiß auch, dass dies nur im Zeichen des Erhobenseins möglich ist: Das Leben kann nur im Zeichen des Erhobenseins gelebt werden; und die Grundbedingung dieses Erhobenseins ist das Opfer, die Opferbereitschaft, die Bedingungslosigkeit. Das Unveränderliche und das Veränderliche zu verbinden. Die Offenbarung und den Offenbarenden, die Zeitlosigkeit und die Zeit miteinander zu verbinden. Der Musiker, der in dieser Situation der Atemlosigkeit die Verantwortung der Offenbarung als Medium auf sich zu nehmen wagt, der muss wissen, dass er Opfer bringen muss. Deshalb darf er nicht zu seiner eigenen Freude spielen, weil das keine Selbstbefriedigung ist (Entschuldigung, dass ich dies so sage, aber man muss sehen, dass heute leider schon fast alles der Selbstbefriedigung dient und man muss offen darüber sprechen). Das ist die moderne Zeit! Und ich hoffe, dass die ungarische Denkweise, die über zwei solche fantastische Phänomene verfügt, wie die ungarische Sprache und die ungarische Musikalität auch die Prüfung dieser Zeit, die Prüfung der neuen Selektion des Lebens besteht. Ich verwende diese Bezeichnung „ungarisch“ und ungarische Betrachtungsweise nicht, wie sie im Allgemeinen benutzt werden. Ich sehe das nicht als DNS-Problem. Die ungarische Denkweise kann in der ungarischen Sprache am exaktesten erfasst werden, aber im ungarischen musikalischen Denken ebenfalls. Die beiden überlappen sich wunderbar. Das könnte ein separates Thema sein, aber diese Themen sind heutzutage kaum gefragt. Heute sind solche in der Wissenschaft, sogar in der Musikwissenschaft „en vogue“, wie z.B.: Wie sich die ungarische Musik der sogenannten neuen Musik oder der englischen Sprache „angleicht“ usw. Heute sind solche Themen interessant, dabei ist es so, dass die ungarische Musikalität mindestens so ein elementares und archaisches Phänomen ist – sowohl vertikal, als auch horizontal – wenn nicht noch archaischer, als die europäische Musik und die europäischen Sprachen – aber auch die ungarische Sprache, dieses geheime, archaische Etwas, in

deren Tiefe fundamentale moralische Bezüge stecken. Ich behaupte das als Musiker, der diese Dinge erlebt hat. Ich kann diese Aussage nicht oft genug betonen, weil das Kernproblem dieses Zusammenbruchs, auch des Zusammenbruchs unserer Zivilisation (wie auch der im musikalischen Bereich) die Tatsache ist, dass die Moral aus der Zivilisation verschwunden ist. Nicht nur die alltägliche Moral, sondern auch die Moral in der Kunst und in der Sprache.

Ich nenne nur ein Beispiel: Béla Hamvas hat kurz nach dem 2. Weltkrieg einen Aufsatz mit dem Titel „Bartók“ geschrieben. Als ich diesen las, war ich sehr entsetzt. Das ist vielleicht der einzige Aufsatz von Hamvas, dem ich widerspreche. (Darüber habe ich mal geschrieben und ich beharre weiterhin auf meinen Standpunkt). Hamvas verurteilt nämlich in dieser Schrift Béla Bartók, weil er – auf Grund seines „Eingeweihtseins“ in die Volksmusik – jede Begabung dafür gehabt hätte, die damalige kunstmusikhistorische Sackgasse zu revidieren. Wäre er bereit gewesen einen konsequenten Weg zu gehen, hätte Bartók und die Bartók'sche Musik das fundamentale Phänomen einer völligen Erneuerung der Musik schaffen können. Das hat er aber nicht getan. Hamvas verurteilt ihn unter anderem deshalb, weil er seine größten Musikwerke als geschlossene Systeme erschaffen hat, während jegliche Erneuerung nur durch offene Systeme erfolgen kann.

Trotzdem diese Ansicht etwas doktrinär ist, war diese Auffassung für mich ein interessanter Gesichtspunkt und als ich sie durchdachte bin ich zur Schlussfolgerung gekommen, dass zur Zeit des 2. Weltkrieges (sogar ab dem 1. Weltkrieg, wie ich schon erwähnt habe) diese Ratlosigkeit, dieser Zwang zur Erneuerung, diese Öffnung möglicherweise als ein notwendiges, universales Programm in der Kultur der Zivilisation aufgetaucht ist.

Aber gerade derjenige Mensch, wie zum Beispiel ein Béla Bartók, der selbst auf holistische Weise zu denken pflegte, hat dies anders beurteilt und aufgearbeitet. Er hat sich z.B. für Jazz-Musik interessiert, aber nicht deshalb, weil sie eine Neuheit oder Exotik war, oder eine Öffnung vom Gesichtspunkt seiner Karriere her. Und er liebte sie auch nicht wegen des Genusses des Jazz, sondern einfach deshalb, weil er darin den paradiesischen Klang wahrnahm. Er hat gehört, dass sich diese sogenannte „Ur-Musik“ ganz plötzlich unerwartet offenbarte und zwar aufgrund einer schrecklichen Leidensgeschichte, aufgrund dieses kosmischen Schmerzes, die das Leiden der Schwarzen darstellte, die mit Schiffen herübertransportiert und zu Sklaven gemacht wurden, in Afrika herrschte doch eine Hochkultur, und man hat aus ihnen Sklaven gemacht. Der schwarze singende Amerikaner begann in einer völlig naturgemäßen Sakralität mit einem „unartikulierten Brüllen“ und damit begann eine neuere elementare Großartigkeit in der Musik, die mit einer solch verblüffenden Energie hervorbrach, dass derjenige (z.B. ein Europäer), der dies hörte und erfasste, selber in demselben Augenblick dank des Jazzes irgendeine vitale Spritze, einen energetischen Schub erhielt.

Ich denke hier nicht an die Musik in den Cafes, sondern an die sakrale Musik der Schwarzen. Dies mag wie eine Frage des Rassismus erscheinen, hat aber damit nichts zu tun; es ist eine Frage des kosmischen geistigen Betrachtens, einer Ansicht und Erleben vom höchsten Rang. Für Béla Bartók

war offensichtlich, dass es kein offenes System gab. Es gibt kein offenes System, alles funktioniert in einem geschlossenen System und kann nur so funktionieren, weil es sich sonst nicht verkörpert und nicht ausdrückt. Der springende Punkt ist also nicht die offene oder geschlossene Form (so wie er auch das Wort „Entwicklung“ für die Musik abgelehnt hat. Er hat nur das Wort „Änderung“ akzeptiert.) Was sagt der Höhlenmensch „Was bedeutet diese neue Verkörperung?“ – fragt er dort in der Höhle.

Etwas beginnt wieder zu leben und aufzublühen, und er, der dort eingeschlossen und zum Tode verurteilt ist, er erkennt, dass die Neugeburt immer stattfindet, es kommt immer etwas von irgendwo hervor und beginnt zu knospen. Und er spricht es aus, weil er es fühlt und empfindet, weil es sich in ihm geregt hat – und schon antwortet der „Ozean“.

Die Jazz-Musik hat die Improvisität zurückgebracht. Die Improvisität, die die europäische Musikgeschichte als pejorative (libertine) liederliche Existenz und Form teilweise in Fessel gelegt hat und verkümmern ließ.

Schlussendlich musste alles genau niedergeschrieben werden. Die Bewertung erfolgte aufgrund der Schrift, auf Gutenberg'schen Grundlagen wurden die Forderungen geltend gemacht. Und dies Verhalten auf Ewigkeit und Exaktheit angelegt, rational und apologetisch in den Auswirkungen totalitär auftretend, diese sich nach Sicherheit strebende Unsicherheit entartete dermaßen, dass das fertiggestellte und vorher sogar bestellte Werk so lange nicht zugelassen wurde, bis es hundertmal kontrolliert worden war – und noch bevor es ertönte, war es schon unmöglich geworden, es vorzutragen.

Also diese Starre wurde die Brutstätte für unglaubliche Dinge, die aufzeigen, was hier geistesgeschichtlich geschehen ist und noch heute geschieht.

Nur eine Anmerkung: die Musikwissenschaft würdigt in keinem gebührenden Mass – wie es Benjamin Rajeczky beschrieben und nachgewiesen hat -, dass seitdem im Mittelalter das Deutschtum seiner Denkweise folgend den Taktstrich in die Noten der Gregorianischen Musik eingeführt, eingeschmuggelt hat – eine neue europäische Geschichte ihren Anfang nahm.

Dies ist eine sehr aufschlussreiche Erkenntnis. Von dem Moment an, als in den deutschen gregorianischen Noten der Taktstrich erschienen war, der vorher nicht existierte, verbreitete sich eine eigenartige Anschauung in Europa. Das bedeutet nicht, dass die europäische Denkweise (mit einem ständigen Streben nach Kontrolle – in durchschaubar kleinen Relationen alles in Schubladen steckend) wegen des Taktstrichs so geworden ist: versachlichend und mit einer Identität belegend. Sondern es war umgekehrt! Der Wille und die Seele einer Schöpfung entlang des Selbstbewusstseins einer unsicheren, aber unabhängigen Talmi-Welt. Das erste 'winzige' Symptom war die Verwendung des Taktstrichs in der gesungenen sakralen Musik, in der gregorianischen Musik, dort wo bis dahin kein Taktstrich war. Es gab keinen Taktstrich, weil die gregorianische Melodie vom Flug der Seele lebte und nicht vom Zählen. Aber die Unsicherheit der zweifelnden Seele hat ihn hineingezogen. Schauen wir uns an, wie die symphonischen Orchester heute spielen: sie spielen so, dass die Musiker den Rhythmus in ihren Kopf mittaktieren. Sie zählen! Und so wurde langsam alles dem Menschen entfremdet, wurde nicht mehr innen erlebt, sondern alles wurde exakt.

Wir könnten noch lange darüber sprechen.

Ich möchte den Vortrag damit abschließen - ich muss gestehen, dass die Art meines Vortrages meinem Interesse und dem Interesse der immer zahlreicher werdenden Künstlerkollegen in der Welt gewidmet war – dass ich, wir es so sehen (und das gehört absolut zum Gedankengut von Hamvas) dass es hier eine große Rückkehr zur Grundstellung stattfindet, die Hamvas „Musikozean“ genannt hat, in dem sich alles was lebt klanglich offenbart – und das ist eine wunderbare kosmische Musik – und der Mensch ist fähig dies zu erfassen und zu verstehen. Es ist eine neue Musikalität, ein aufstehender Kult, nach dem man die Welt nur mit unendlichem Respekt verstehen und erlernen kann.

Nach dem selbstgefälligen Jahrhunderten der Verleugnung steht die neue, verstärkte Wirkung unseres Glaubens an Gott an, der eine mehr himmlische und vollständigere Kultur schaffen kann und innerhalb dieser Kultur kann sich die kosmische Musik des Menschen auch weiter vervollständigen. Die Grundbedingung dieser kosmischen menschlichen Musik ist, dass sie die Aufgabe auf sich nimmt, die Tragik des menschlichen Lebens mit dem größten Ernst ertönen zu lassen. Diese Tragik kann oft in einem Lachkrampf enden, hört jedoch nie auf tragisch zu sein.

Aber man kann das nicht anders hervorbringen, nicht anders neu ertönen lassen, es aufzuzeigen und sich darüber zu freuen, dass wir eventuell Diener einer neuen Schöpfung sind; also nicht anders als mit derjenigen Askese, die nicht nur für Béla Hamvas' Geistigkeit, sondern auch für sein ganzes Schicksal bezeichnend war.

* György Lukács (1885 – 1971)

war ein ungarischer marxistischer Philosoph, Ästhet, Literaturwissenschaftler und -kritiker; einer der Gründer des westlichen Marxismus, einer Interpretation mit Wurzeln in der marxistischen ideologischen Orthodoxie der Sowjetunion. Er war auch Philosoph des Leninismus. 1919 war er Kulturminister in der Regierung der kurzlebigen Ungarischen Räterepublik (März-August 1919). Als engagierter Ideologe der Partei plädierte er für die Notwendigkeit des „revolutionären Terrors“. Während der Monate April-Juni war er als politischer Kommissar der ungarischen Rote Armee an allen Fronten an Einsätzen beteiligt. Durch seine Befehle sind mehrfach Menschen ums Leben gekommen. Während der roten Revolution wurden 590 Menschen hingerichtet.

Der eminente marxistische Intellektuelle der Stalin-Ära entging knapp der politischen Säuberung des Grossen Terrors, der das Leben von ca. 80 % der ungarischen Emigration in der Sowjetunion forderte.

Nach dem Krieg kam er nach Ungarn zurück. Ab 1945 war er Mitglied der Ungarischen Wissenschaftlichen Akademie. Zwischen 1945 und 1946 kritisierte er scharf die nicht-kommunistischen Philosophen und Schriftsteller und spielte eine „administrative“ (legal-bürokratische) Rolle in der Beseitigung von unabhängigen und nicht-kommunistischen Intellektuellen, wie Béla Hamvas, István Bibó, Lajos Prohászka, Károly Kerényi und in ihrer Entfernung aus dem akademischen Leben in Ungarn. Zwischen 1946 und 1953 wurden viele nicht-kommunistische Intellektuelle verhaftet oder zur untergeordneten oder manuellen Arbeit gezwungen.

Übersetzung: Marianne Tharan (Herbst 2015)