

Gernot Gruber

## Die Macht der Musik und das emanzipatorische Projekt der Moderne

Seit Kant und Hegel gibt es einen Gegensatz zwischen Geschichtsphilosophie und Anthropologie, hinter dem eine Rivalität von Weltanschauungen steht.<sup>1</sup> Wechselseitige Anpassungsversuche, die schon Hegel unternommen hatte, konnten daran nichts Grundsätzliches ändern. Sie waren stets Versuche einer Einvernahme des Kontrapost in die eigene Sicht der Dinge. Die Entweder/Oder-Frage ist klar und einfach: Hat die Geschichte aus ihr selbst heraus einen Sinn? Ist der Mensch der Endzweck der Geschichte? Wenn nicht, woher kommt dann Sinn und Zweck? Die Antwort der Anthropologie in diversen Richtungen ist immer wieder: die Natur, die Natur des Menschen, die Natur des Menschen in der natürlichen Welt. Eine Moderne, die ein sich selbst tragendes Projekt Mensch verfißt, reibt sich zwangsläufig an den in Wellen seit der Romantik immer wieder auftretenden anthropologischen Besinnungen. So verwundert es nicht, daß sich etwa Jürgen Habermas, je älter er wird, desto polemischer gegen jeden Versuch wehrt, die kritische Theorie in einer Anthropologie zu verankern. Denn in dieser Sicht droht mit dem Ursprungsdenken der Anthropologie Gott von der Hintertür wiederzukehren.<sup>2</sup>

Der Titel unseres Kolloquiums lautet *Macht der Musik: Magie und Mythos*. Damit scheinen wir Partei zu ergreifen. Dem Historiker ist dies kaum so ohne weiteres möglich, er steht zumindest vor der Frage nach dem Verhältnis einer vermutlichen musikanthropologischen Konstanten und jener emanzipatorischen Bewegung der Neuzeit, die eine vertraute Voraussetzung unseres Historikertums ist. Ein vermittelnder Weg ist bei Entweder/Oder-Fragen schwierig, wenn nicht dubios. Ursprung der Musik versus Musik als Kunst ist konkret in der Musikwissenschaft solch eine Frage. In einer Standarderklärung, die mir etwa aus Schriften Walter Wioras geläufig wurde, gilt als Ursprung der Musik die Magie, als Basis für die Entwicklung der Künste Mythos oder Ritus. Nach wie vor bedenkenswert sind Kritik und Gegenentwurf, die Georg Knepler in seinem Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* ausbreitete. Für unser Thema interessant ist seine Argumentationsweise: Er polemisiert gegen die erwähnte musikanthropologische Grundannahme nicht allein mit den Begriffen „Geschichte“, „Geist“ und „Erkenntnis“, sondern mit Hilfe der Paläoanthropologie. Unter Berufung auf Fachleute nimmt er eine „prämagische Epoche“ an, in der Fragen der Lebensbewältigung und der Kommunikation, aber nicht Magie von Bedeutung waren. Auch dann im Totemismus seien zunächst „handfeste materielle Gegebenheiten“ entscheidend gewesen.<sup>3</sup> Ich will nun nicht unter Vorspiegelung einer Interdisziplinarität

<sup>1</sup> Odo Marquard: *Anthropologie*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 362-374.

<sup>2</sup> Hauke Brunkhorst: *Im Licht dialogischer Wahrheit*, in: Merkur 1997, H. 1, S. 25.

<sup>3</sup> Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, 2. Auflage Leipzig 1982, s. besonders S. 178ff.

Handbuchwissen aus diversen Disziplinen herbeizutieren, um dann mutzumaßen, ob Wiora oder Knepler eher recht haben. Aber wie so oft zeigt sich auch in unserem Fall, welche Wichtigkeit die Annahme eines bestimmten Urzustandes für ganze Geschichtsmodelle besitzt. Knepler rekonstruiert einen zielgerichteten Weg von einer urtümlichen, langsam aufsteigenden und von Lebenswirklichkeit erzwungenen Einsicht in die Notwendigkeit einer Gemeinschaftsbildung, dann von für die Lebensbewältigung wichtigen Schritten in mimetischen Veranstaltungen in Richtung auf begriffliche Erkenntnis usw. bis herauf zum Projekt der Moderne. Die Gegenpartei, wenn ich das so nennen darf, zweifelt an diesem Telos, sieht in ihm die Gefahr einer Verengung der Humanität und mahnt den Blick ad fontes ein, und das heißt hier auf Natur und Natürlichkeit, volle Menschlichkeit usw.

Für Interpretationen von musikalischen Phänomenen, Musizierverhalten, Kunstwerken, Musikanschauungen usw. bieten sich folglich zwei unterschiedliche Vorgangsweisen in unserer Frage an: das Sich-Lösen von Mythos, Ritus oder gar Magie zu betonen, also das emanzipatorische Moment aufzuklären – oder die Verwurzelung in archetypischen Tiefen oder zumindest weiten historischen Traditionen oder in Grundbedürfnissen des Menschen in Erinnerung zu rufen. Was ich nun nicht will, ist, die eine oder andere Richtung durch Beibringen historischen Materials zu bestärken. Vielmehr wähle ich drei sehr unterschiedliche Beispiele, die jedoch eines sehr deutlich gemeinsam haben: ein innovatorisches, vielleicht auch utopisches Ziel im Sinne der Moderne. Und diese Beispiele werde ich, bildlich gesprochen, wider den Strich bürsten, also fragen, wie weit in ihnen nicht doch die Macht der Musik wirksam ist, bewußt oder unbewußt das Konzept irritiert oder dem utopischen Gehalt beigemischt ist und vielleicht sogar seine spezifische, werkhafte Gestalt mitbestimmt. Freilich kann dies nur in einer knappen und pointierenden Weise geschehen.

Zunächst einige Sätze zu Hegels Ästhetik.<sup>4</sup> Ihr in der Geschichte der Ästhetik zweifellos innovatives Merkmal liegt im Umstand, daß Hegel bei Kunst deren Geschichte in einem dialektischen Verhältnis mitdenkt. In seinen Ausführungen zur Musik ist die Aura um das Phänomen Melodie ein Mittel auf dem Wege zum Wesen der Musik. Dieser Akzent auf die Melodie gleichsam als ein Stück Universalsprache ist bei Hegel kein Einzelfall, er findet sich auch etwa bei Schopenhauer (aber kaum bei den Musiktheoretikern der Zeit). Ich vermute, diese Aura um das Phänomen Melodie spielt eine Rolle bei einer gewissen Diskrepanz innerhalb der Hegelschen Musikanschauung. Hegel schätzt die Poesie aufgrund ihres Gegenstandsbezugs höher ein als die Musik und äußert in diesem Zusammenhang Reserven gegenüber der absoluten Musik – dies ist aber nicht das letzte Wort, und er stellt dann doch Überlegungen zum „objektiven“ Gehalt der Musik an, die auf eine „substantielle innere Tiefe“ jenseits der Vorstellungen in einem „reinen Tönen“ abzielen. Woher kommt das besondere Licht auf das Wesen der Musik, das stringente Gedanken übersteigt, ihnen etwas hinzufügt? Was am Gegenstand ist es, das Widerstand leistet?

<sup>4</sup> Voraussetzung für das Folgende ist die grundlegende Schrift von Adolf Nowak: *Hegels Musikästhetik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 25), Regensburg 1971.

Sicher kann zur Erklärung dessen der Historiker auf die Aufwertung der Instrumentalmusik und ihr Herauslösen aus gesellschaftlichen Funktionen hin zum Eigenwert seit dem 17. Jahrhundert hinweisen und außerdem ideengeschichtlich an die ja nicht nur von romantischen Dichtern formulierte Metaphysik der funktionslosen Instrumentalmusik als reiner Musik überhaupt erinnern. Treiben wir die Spekulation über diese historischen Gründe hinaus, könnte sich dem Philosophen Hegel auch jenes von uns thematisierte anthropologische Phänomen der Macht der Musik angemutet haben. Ich behaupte nun nicht, daß Hegel auf eine Magie der Musik aus längst vergangenen Zeiten hereingefallen sei, vermute aber, daß er von der Macht der Musik einen Impuls erhalten habe, sich dorthin vorzuwagen, wohin er sich auf der Suche nach dem Wesen der Musik begeben hat: zum „reinen Tönen“ und zur ihm unerklärlichen Universalität von „Melodie“.

Hegel vermochte nicht zu verstehen, warum die eine Melodie um die Welt geht und eine andere erklingt und gleich für immer verklingt. Wir Musikanalytiker von heute können das auch nicht erklären. Aber als Phänomen war es für Hegel ein Hinweis auf einen „objektiven“ Gehalt von Musik. Und auf dieser Ebene angelangt, werden sich die Ansichten Hegels und die der Anhänger der (von Hegel zuvor kritisch betrachteten) absoluten Musik ähnlich. Franz Grillparzer (ein Verächter Hegelscher Philosophie) sagte es so: „*Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Wortklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen.*“<sup>5</sup> Was dieses Unbegriffliche und zugleich Unbegreifliche des reinen Tönens im Hörer bewirkt, umschrieb der Grillparzer-Verehrer Eduard Hanslick in einer Weise, die seinem Begriff des „Musikalisch-Schönen“ nolens volens einen sehr hochgespannten Gehalt zuwachsen läßt: „*Die allgemeine Phantasie, welche gerne die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, [...] wird so fort bis zur Ahnung des Absoluten steigen*“ (1858 umformuliert: „*bis zur Ahnung eines ewigen jenseitigen Friedens aufsteigen*“).<sup>6</sup>

Zu einem anderen Beispiel, bei dem es auch um Melodie und Macht der Musik geht: Schon andernorts habe ich zu zeigen versucht, daß in Mozarts *Zauberflöte* an entscheidender Stelle der Handlung, bei Taminos und Paminas Gang durch Feuer und Wasser, die berühmte Flötenmelodie nach Art einer Improvisation gestaltet ist.<sup>7</sup> Der sehr einfache Kern der figurativen Melodie verweist zurück auf den Anfang der c-Moll-Introduction und nächstliegend auf eine wichtige Aussage. Vor dem Gang durch Feuer und Wasser spricht Pamina zum ersten und einzigen Mal die mysteriöse Herkunft der Flöte an. Diese Erzählung leitet sie mit der Aufforderung an Tamino ein „*Spiel du die Zauberflöte an, sie schütze uns auf unsrer Bahn*“, welche sie über diesen Melodiekern in C-Dur (auch Tonart des Flötenmarsches) singt. In Dichtungen, aber auch Opern mit dem Thema des Orpheus-Mythos wird gerne die überwindende Macht

<sup>5</sup> Zit. nach Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, hrsg. v. Dietmar Strauß, Band 1: historisch-kritische Ausgabe, Mainz 1990, S. 71.

<sup>6</sup> Hanslick, S. 46.

<sup>7</sup> Gernot Gruber: *Die Zauberflöte (Peroration)*, in: Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977, hrsg. v. Daniel Hertz u. Bonnie Wade, Kassel 1981, S. 250-252.

einer schlichten (Flöten-)Melodie als Motiv verwendet. In der *Zauberflöte* ist die Flötenmelodie, motivgeschichtlich gesehen, eine Versinnbildlichung der magischen Macht des Erklingenden. Wofür aber steht Mozarts improvisatorische Gestaltung des Flötenmarsches? Der Verlauf einer sich von Vorgaben improvisierend lösenden Melodie gibt ein Bild spontanen Handelns, das den spontanen Entschluß Paminas und Taminos, gemeinsam die Prüfung zu bewältigen, noch intensiviert. Im Sinne der Aufklärung ist der Vorgang als ein unverstelltes Hervorberechnen menschlicher Güte zu interpretieren. In der musikalischen und szenischen Gestaltung der Feuer- und Wasserprüfung wirken demnach drei Faktoren zusammen: die Magie der mysteriösen Flöte, die Liebe zwischen Pamina und Tamino, die sich ad hoc bewähren will, und das spontane Handeln des flötespielenden Tamino. Die antinomischen Kräfte zwischen einer magischen Beschwörung und einer emanzipatorischen Humanität werden in diesem Kunstwerk mit dem Mittel der Musik, durch das Ineinander von Klang (mit seiner raffiniert instrumentierten Aura des Mysteriösen) und melodischem Verlauf (als Bild des Sich-Emanzipierens) zur Balance gebracht.

Mein drittes Beispiel ist Luigi Nonos *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (unter Verzicht auf einen Vergleich mit *Il canto sospeso* oder *Canti di vita e d'amore*).<sup>8</sup>

Nono hatte zu Erwin Piscators West-Berliner (Freie Volksbühne) Inszenierung der *Ermittlung* von Peter Weiss die Bühnenmusik beigetragen. Das war 1965. Wenig später machte er, nun unabhängig von Bühne, Theater und Text, die Komposition *Ricorda*. Nach eigenen Worten habe er „*untersucht [...], wie man in der Komposition mit einfachen Phonemen und Klängen der menschlichen Stimme, ohne das semantische Element eines literarischen Textes, etwas expressiv Eindringliches und nicht nur ein formales Divertimento gestalten kann, eine Ausdruckskraft von anderer und vielleicht größerer Bedeutung und Präzision, als eine in schon vorhandenem Text verankerte Komposition sie besitzt.*“<sup>9</sup> Josef Häusler spricht von einer Threnodie, „*die jedes subjektive Moment von Klage und des Entsetzens in die Region einer übermateriellen Betrachtung hebt.*“<sup>10</sup> Was ist damit gemeint? Wo ist die von Nono angestrebte „*expressive Eindringlichkeit*“ angesiedelt, worauf bezieht sie sich beim Rezipienten?

Hans Heinrich Eggebrecht hat im Kapitel „*Nach Auschwitz ...*“ seines jüngsten Buches über *Die Musik und das Schöne* Nonos *Ricorda* wohl „*kompositorisch höchste Qualität*“ zuerkannt, äußert aber grundsätzliche Bedenken gegen „*eine veranstaltete Darstellung von etwas [...], das sich jeder Darbietung und Veranstaltung verweigert und entzieht*“ – nämlich das im Titel genannte Auschwitz.<sup>11</sup> Er spricht damit jene Problematik an, die in den aktuellen Diskussionen um ein geplantes Holocaust-Mahnmal in Berlin zu weitgehender und sehr verständlicher Ratlosigkeit bei Politikern wie Intellektuellen führte. Wenn ich es recht verstehe, wendet Eggebrecht zwei

<sup>8</sup> Matthias Kontarsky: *Trauma Auschwitz. Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau*, Diss. Wien 1999 (maschr.).

<sup>9</sup> Zit. nach: *Brennpunkt Nono. Programmbuch Zeitfluß 93*, hrsg. v. Josef Häusler, Salzburg 1993, S. 46.

<sup>10</sup> Häusler, *Brennpunkt*, S. 126.

<sup>11</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik und das Schöne*, München 1997, S. 41.

konkrete Dinge ein: Hat sich Nono wirklich einem „*formalen Divertimento*“ entzogen? Eggebrecht meint „*nein*“, Nono habe sehr wohl „*zusammengeordnet, komponiert*“, besonders auffällig gegen Schluß des Stückes. Zum anderen empfand Eggebrecht Assoziationen beim Hören, wie diese: „*Die Musik [...] brodelte, bedroht, peitscht, knallt, zertrümmert, zerstört sich selbst und alles.*“ Und er assoziiert die Sopranstimme „*kreatürlich leidend, klagend*“ (wenn auch unter Fragezeichen) als Mutter mit den sehr häufig präsenten Kinderstimmen.<sup>12</sup>

Ist *Ricorda* trotz der Loslösung von Theater, Bühne und sprachlicher Semantik doch noch eine mimetische Veranstaltung? Die Antwort hängt natürlich stark von der subjektiven Rezeption jedes Hörers ab. Die Rezeptionsgeschichte gibt ein verwirrendes Bild von unterschiedlichen Verstehensmöglichkeiten. In den Zeitungskritiken zu einer Aufführung von *Ricorda* beim *Zeitfluß*-Festival (einem Kontrapunkt zu den Salzburger Festspielen) am 31. Juli 1995 meinte eine Kritikerin, Nonos Stück suggeriere „*Klänge wie in einem Sakralraum*“, dagegen assoziierte ein anderer zuschlagende Metalltüren und „*immer wieder Züge*“, wieder andere verzichteten auf solche Konkreteionen und formulierten ihre empfundene Irritation.<sup>13</sup> Aber auch die Interpretationen in der wissenschaftlichen Literatur bewegen sich (nach und trotz Untersuchungen der Struktur des Stückes) zwischen der Annahme eines KZ-Abbildes<sup>14</sup> und der Erklärung von Nonos Suche nach dem unmittelbaren Ausdruck im „*experimentellen Rückgang auf das 'rohe' Klang- und Geräuschmaterial*“. <sup>15</sup> Ermöglicht ist der Antrieb zu solch unterschiedlichen Interpretationen durch das Suggestionpotential dieser Musik und durch die mit Hilfe elektronischer Mittel verschleierte oder zumindest ins Gleiten gebrachte musikalische Semantik. Wie sind die Vokalisieren des Soprans, die instrumentalen Phasen des Leisen und die Stille, wie ist der Schluß zu verstehen? Als mimetische Radikalisierung des Schauders oder als Vorschein einer Hoffnung jenseits des Erinnerten?

Mein Fazit aus den drei Beispielen kann nur die Andeutung eines Ergebnisses sein. Wenn ich der Tradition gemäß die Begriffe *Geist*, *Geschichte* den Begriffen *Magie*, *Macht der Musik* gegenübergestellt habe und mich frage, ob für die drei Beispiele nur das erste oder auch das zweite Begriffsfeld anwendbar ist, ist die Antwort: Auch das zweite ist anwendbar. Die nächste Frage ist dann, ob und wie die beiden Begriffsfelder miteinander verbunden sind. Während sie in Hegels Musikästhetik nicht streng vermittelt sind, sich reiben, haben Mozart und Nono in Kunst die Spannung zwischen den Bereichen produktiv genutzt. Konkret ist es bei Nono die Spannung zwischen einem im Titel ausgesprochenen Appell an den Hörer und einer Ambivalenz aus Andeutung und Verweigerung einer Mimesis, eine nicht gelöste Spannung, die sich der suchenden Aufmerksamkeit des Hörers darbietet. Aber die nach Ausdruck und Verstehen drängende Hilflosigkeit findet doch einen Weg: in Mu-

<sup>12</sup> Eggebrecht, *Die Musik*, S. 40.

<sup>13</sup> Kontarsky, *Trauma Auschwitz*, S. 114-119.

<sup>14</sup> Friedrich Spangemacher: *Luigi Nono. Die elektronische Musik. Historischer Kontext, Entwicklung, Kompositionstechnik*, Regensburg 1983, S. 242 u. öfter.

<sup>15</sup> Heinz Gramann: *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*, Bonn 1984, S. 180.

sik, in einem elf Minuten langen Auf- und Verklingen, gleichsam an der Antinomie von magischer Macht und aufklärerischer Botschaft sich vorbei (oder hindurch) bewegend.

Mozart hatte keinen derart traumatisierenden Gegenstand vor sich. Aber auch davon und vom historischen Abstand abgesehen, erforderte selbstverständlich eine abendfüllende Oper andere Vorgangsweisen. In ihr repräsentieren Tamino und Papageno durchgehend das komplementäre Mit- und Nebeneinander von aufklärerischem Entwicklungsgedanken und naturhaftem Zustand. Die Vermittlung aber zwischen Geist und Macht der Musik wird in der Prüfungsszene auf den Punkt gebracht. Und das Sich-Hinausimprovisieren aus vorgegebenem melodischen Material und Periodenstruktur verlegt den emanzipatorischen Vorgang in den musikalischen Verlauf selbst. Dieser Vorgang wird einem sensiblen Zuhörer unmittelbar verständlich. Aber wohl gerade um dieser Wirkung willen bleibt der Flötenmarsch – anders als Nonos *Ricorda* – Bild, Sinnbild, er ist musikalisch umrahmt, und er wird unverändert wiederholt.

Ich komme noch einmal auf die eingangs angesprochene Entweder/Oder-Frage zurück. Es scheint, sie ist durch eine fragile künstlerische Gestaltung zu einer Sowohl/Als-auch-Antwort zu vermitteln. Doch dagegen sprechen doch die Intentionen von *Zauberflöte* und *Ricorda* im Sinne der Moderne, des Projektes Mensch. So wäre dann das Hereinholen von M a c h t d e r M u s i k ein Mittel zum Zweck. Oder weniger lapidar formuliert: Die Macht der Musik auf das Erregen von Affekten – auch der unheilvollsten Art – wird gebändigt, ihre verändernde Kraft wird zur besänftigenden. Auf ein Glücksversprechen hin, ist zu inhaltlich gesagt. Das mag Ingeborg Bachmann mit ihren bohrenden Fragen nach dem, was die „wunderliche Musik“ sei, angedeutet haben, als sie mit folgender begann: „Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?“ und zuletzt ihre Antwort in deren Verweigerung gab: „Was ist es?! Gib Antwort! 'Still!' Das vergesse ich dir nie.“<sup>16</sup> Und, nachgefragt, läuft nicht eine so stilisierte Verweigerung auf ein Vertrauen, Musik bewirke e t w a s , hinaus?

<sup>16</sup> Ingeborg Bachmann: *Die wunderliche Musik*, in: Werke, hrsg. v. Christine Koschel u. a., Bd. 4, München 1978, S. 45-58, besonders S. 57f.