

# Wolfgang-Andreas Schultz

## War das der Fortschritt? -

### Ein Rückblick auf die Musik des 20. Jahrhunderts

#### I.

Auch wenn die Begriffe „fortschrittlich“ oder „progressiv“ immer noch eifrig benutzt werden, in einer etwas verdächtigen Sicherheit, als sei klar, was mit ihnen gemeint ist, nagen doch vielerorts Zweifel an ihrem Sinn. Soll man auf den Begriff des „Fortschritts“ deshalb verzichten? Man könnte dann nur diffuse Veränderungen wahrnehmen und müßte auf jeglichen Entwurf einer Zukunft und auf jegliche Wertsetzungen verzichten, welche Veränderungen denn wünschenswert seien. Tatsächlich setzt nämlich der Fortschrittsbegriff zweierlei voraus, und beides sind subjektive Konstruktionen, die als solche bewußt sein sollten:

Erstens wird ein „roter Faden“ durch die Ereignisse gelegt, um Musikgeschichte überhaupt sinnvoll erzählen zu können. Der „rote Faden“ wählt aus den Fakten aus, legt fest, über welche Musik gesprochen wird, und versucht die Daten zu einem verstehbaren Vorher-Nachher zu verbinden – nur so läßt sich Geschichte erzählen. Zweitens kann man die so gewonnene Erzählung bewerten, als Fortschritt oder als Verfall.

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts liefert dafür gutes Anschauungsmaterial. Meist wird der „rote Faden“ von Wagner zum frühen Schönberg, also von der Tristan-Chromatik zur freien Atonalität gelegt, von dort zur Zwölftontechnik über Webern zum Serialismus der frühen Werke von Stockhausen und Boulez bis – vielleicht zu Nono und Lachenmann. Man kann die so beschriebene Entwicklung jetzt unterschiedlich bewerten, interessant ist nur, daß beide, der „Progressive“, der sie als Fortschritt liest, und der „Konservative“, der in ihr einen Verfall sieht, gleichermaßen den so gelegten „roten Faden“ und die so gewonnene Erzählung akzeptieren.

Es ergäben sich nun interessante weitere Positionen, wenn man versuchen wollte, den „roten Faden“ einmal anders zu legen, nicht mit dem Schwerpunkt auf der schrittweisen Abschaffung traditioneller Kategorien wie Tonalität, Taktmetrik, Syntax und Formensprache, sondern auf deren polyzentrische Vervielfältigung (Schultz 2002), über Mahler, Bartok, Schostakowitsch zu Schnittkes „Polystilistik“ – das wäre genauso einseitig, aber als Gedankenspiel einmal ganz aufschlußreich. Auch diese Linie kann man als Fortschritt oder als Niedergang bewerten, und so bleibt die Erkenntnis, daß wir heute offenbar mit einer Pluralität von historischen Erzählungen und Fortschrittsbegriffen leben müssen, über die man natürlich diskutieren kann – und vor allem philosophisch diskutieren muß.

Die Idee eines Fortschritts, der sich gleichsam automatisch über die Köpfe der Menschen hinweg durchsetzt, ist finsterner Aberglaube, sollte aber die Idee vom Fortschritt nicht diskreditieren, eines Fortschritts, für den die Menschen selber verantwortlich sind. Dafür muß der Begriff mit Inhalten gefüllt werden, ausgehend von einem Menschenbild, mit Ideen über menschliche Entwicklungsmöglichkeiten und mit Antworten auf die Frage „Wie wollen wir leben?“ Dahinter stehen immer sehr persönliche Entscheidungen und Wertsetzungen, aber daran kommt keiner vorbei. Probleme entstehen, wenn die Subjektivität hinter einer Erzählung von Musikgeschichte und hinter einem Fortschrittsbegriff nicht eingestanden wird. „Jeder einzelne Mensch ist von seiner Moralität her, d.h. als wertende Person, geradezu definiert durch das, was er als wertvoll akzeptiert bzw. als wertlos verwirft. (...) Die Wertauffassungen und Sinnbezüge, aus denen heraus wir leben, sind integrierender Bestandteil unseres Selbsts.“ (Rapp 1992, 38)

Wenn jetzt im Hinblick auf ein Menschenbild und in inhaltlicher Deutung die Musikgeschichte von der Klassik bis zum Ende des 20. Jahrhunderts erzählt wird, geschieht dies nicht im Bewußtsein, den „archimedischen Punkt“ gefunden zu haben, sondern lediglich in der Hoffnung auf eine gewisse Evidenz und Plausibilität.

## II.

Zur Zeit der Klassik spielte der Begriff der „Selbstvervollkommnung“ eine herausragende Rolle. Er hat eine längere Vorgeschichte, tritt er doch überall da auf, wo der Akzent auf der Selbstverantwortlichkeit des Menschen für seine Entwicklung gelegt wird, gelegentlich im Konflikt mit der von der Kirche behaupteten generellen Erlösungsbedürftigkeit. Wo sich die Frührenaissance mit der hermetischen Tradition der Spätantike berührte, konnte geschrieben werden: „In den Menschen aber hat der Vater gleich bei seiner Geburt die Samen aller Möglichkeiten und die Lebenskeime jeder Art hineingelegt. Welche er selbst davon pflegen wird, diejenigen werden heranwachsen und werden in ihm ihre Früchte bringen.“ (Pico della Mirandola, nach Vorländer 1965, 189) Der Mensch hat die Wahl zwischen tierischer Stumpfheit, rationaler Menschlichkeit bishin zur Gottesebenbildlichkeit. Gerade zur Zeit Mozarts, als man versuchte, die ägyptischen Mysterien wiederzubeleben, waren solche Gedanken aktuell, denn auch „das Ziel der Mysterien ist die Selbstvervollkommnung des Menschen in Richtung auf das Göttliche“ (Assmann 2005, 80), und die „Zauberflöte“ ist das schönste Zeugnis dieser Bemühungen.

Zunächst war „Selbstvervollkommnung“ auf den einzelnen Menschen und seine Lebensspanne bezogen, aber in der Freimaurerei wurde bereits in Dimensionen gedacht, die über das je einzelne Leben hinausgreifen. „Endziel der Selbstverwandlung ist die Weltverwandlung, nicht unbedingt im Sinne der Revolution, aber durchaus im Sinne der Aufklärung, Herstellung gerechter Lebensbedingungen, Vermehrung der Glückschancen usw.“ ( Assmann 2005, 210) Der Blick über das individuelle Leben hinaus ist spürbar bei Lessing („Die Erziehung des Menschengeschlechts“ 1777) wie auch eine inhaltliche Formulierung des Entwicklungszieles, nämlich „diejenige Reinigkeit des Herzens (...), die uns die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben fähig macht.“ (§ 80) Etwas später spricht August Wilhelm Schlegel vom „Fortschritt im Menschengeschlechte“ und sagt: „Folglich ist alle Geschichte Bildungsgeschichte der Menschheit zu dem, was für sie Zweck an sich ist, dem sittlich Guten, dem Wahren und Schönen.“ (Schlegel 1802, 91) Iring Fetscher faßt zusammen: „Wie bei Lessing ist auch bei Kant der Fortschritt ein solcher der Sittlichkeit, nicht des materiell bedingten Glücks.“ (Fetscher 1958, 115) Interessant ist die Konkretion, die Karl Philipp Moritz diesem Gedanken gibt: „Höher aber kann die Menschheit sich nicht heben, als bis auf den Punkt hin, wo sie durch das Edle in der Handlung, und das Schöne in der Betrachtung, das Individuum selbst aus seiner Individualität herausziehend, in den schönen Seelen sich vollendet, die fähig sind, aus ihrer eingeschränkten Ichheit, in das Interesse der Menschheit hinüber schreitend, sich in die Gattung zu verlieren.“ (Moritz 1788, 70) In eine moderne Ausdrucksweise gebracht meint dies nichts anderes als die Fähigkeit, die Perspektiven anderer Menschen einzunehmen, ja anderer Kulturen bishin zur Perspektive aller fühlenden Wesen überhaupt: „Evolution als abnehmende Egozentrik“. (Wilber 1996, 287) Kant nennt die „Bestimmung des menschlichen Geschlechts“ als ein „unaufhörliches Fortschreiten“ eine „bloße, aber in aller Absicht sehr nützliche Idee“ ( Kant 1964, 805), und Friedrich Rapp kommentiert: „Er sieht, daß der Erfolg nicht garantiert ist, doch hält er an dem regulativen, handlungsleitenden Charakter der Fortschrittsidee fest. Obwohl wir die uneingeschränkt optimistischen Prämissen der Aufklärung nicht mehr teilen, können wir heute schwerlich anders verfahren.“ (Rapp 1992, 194)

## III.

Selbstvervollkommnung erfordert Selbsterforschung, sich klar zu werden über sich selbst, einschließlich der unbewußten Bereiche. Karl Philipp Moritz hat das in seinem Roman „Anton Reiser“ vorbildhaft geleistet. Der Entwicklungsroman verdankt sich genau diesem Streben nach Selbstvervollkommnung und nach Selbsterforschung. „Der Gedanke des individuellen 'Bildungsweges' ist tief in der Geschichte der christlichen Religion verwurzelt mit ihren Ideen der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, der Nachfolge Christi.“ (Assmann 2005, 288 ) Aber auch die „freimaurerischen Bezüge des Bildungsromans“ dürfen nicht unterschätzt werden: „Die Arbeit an sich

selbst, das Projekt der individuellen Selbstvervollkommnung, bildet (...) das Ziel der Freimaurer (...)“ (Assmann 2005, 288 ) Dabei stehen die Erfahrung des Schrecklichen und die dadurch ausgelöste Erschütterung des Ichs im Zentrum des Einweihungsrituals, wie die Freimaurer es in Anlehnung an die ägyptischen Mysterien verstanden.

Neben dem Begriff des „Schönen“ kennt die klassische Ästhetik ja auch den des „Erhabenen“. „Das Erhabene ist das schlechthin Überwältigende, dem jedoch die menschliche Natur dennoch standzuhalten vermag.“ (Assmann 1998, 195) Im Zusammenhang mit der Einweihung, wie sie etwa die „Zauberflöte“ nachstellt, spielt die Erfahrung des „Erhabenen“ eine zentrale Rolle: „Typisch schreckeneinflößende Erfahrungen des Erhabenen sind Dunkelheit, Leere, Einsamkeit und Schweigen – Erfahrungen, die die 'Zauberflöte' (...) mit der ägyptischen Geheimreligion verbanden.“ (Assmann 1998, 199) Das Erhabene konnte aber auch erfahren werden in überwältigender Natur wie im Hochgebirge, in der Wüste, in Sturm und Gewitter, Naturphänomene, die den Menschen klein und unbedeutend erscheinen lassen. Was aber geschieht, wenn er das Schreckliche in Gestalt der Dämonen des eigenen Inneren entdeckt? Da liegt der Schritt von der Klassik zur Romantik.

War die Musik der Klassik geprägt von einer Balance zwischen der vital-energetischen Basis, einer reichen emotionalen Ebene, und der von Rationalität (Motivbeziehungen und Konstruktion) und Sprachlichkeit (Syntax und Form) als Ausdruck eines „personalen Menschseins“, so wird in der Romantik durch die Entdeckung der „Nachtseiten“ des Lebens, des Unbewußten, der Ängste, der Träume, von Einsamkeit und Wahnsinn die Musiksprache dermaßen erweitert, daß diese Balance zumindest bedroht ist. Die Musik wird dissonanter und chromatischer, die klare tonale Perspektive gerät ins Wanken, Nebenzentren etablieren sich, die Harmonik wird mehrdeutig und schillernd, die Syntax vielschichtiger und beweglicher – man denke an Schumann, Berlioz, Wagner und Liszt. Neben diesem Weg in die eigene innere Welt gibt es noch einen anderen, den in die Ferne, der letztlich vielleicht auch nach innen führt, nämlich zu den verborgenen archaischen Schichten der eigenen Seele, über den Umweg der Faszination durch das Fremde, Exotische, Wilde, Archaische und Nichtzivilisierte, durch die Zigeuner, durch das, was man damals mit dem Orient verband, und durch archaische Kulturen. Dabei werden Bordunklänge wiederentdeckt, modale und exotische Skalen, unregelmäßige Rhythmen und Taktarten, überhaupt der Bereich des Rhythmus und die Schlaginstrumente.

All diese Neuerungen erweitern das Menschenbild und die Musiksprache der klassischen Tradition, erweisen sich als integrierbar in die musikalische Sprach- und Formenwelt, stellen diese nicht grundsätzlich in Frage. Nur entwickelte die Erforschung der unbewußten Ebenen eine Eigen- dynamik und Faszination, die vergessen ließ, daß sie einmal im Dienste der Selbsterforschung und der Selbstvervollkommnung stand.

#### IV.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts setzten sich diese beiden Entwicklungen ( der Weg in die Innenwelt und der Weg ins Archaische), die man beide – so unterschiedlich sie inhaltlich auch waren - als fortschrittlich empfand, so weit fort, daß sie als gegensätzliche Pole gesehen wurden.

Schönberg ging den Weg der Erforschung der inneren Welt des einzelnen Menschen weiter, in Fortsetzung der Linie Wagner (Tristan) – Strauss (Salome, Elektra), und schuf in seinen beiden expressionistischen Einaktern „Erwartung“ und „Die glückliche Hand“ eine Sprache, die äußerst sensibel alle seelischen Regungen protokolliert. In der „Erwartung“ steht nur eine Person auf der Bühne: eine Frau, die nachts im Wald ihren Geliebten sucht und ihn schließlich ermordet findet. Die Musik konzentriert sich ganz auf das einzelne Ich und registriert alle Ängste, jeden Schock, rasch wechselnde Gefühle von Hoffnung und Eifersucht, von Entsetzen und träumerischer Entrückung. Dabei atmet die Musik verspannt mit der verängstigten Frau in nicht mehr aufgelösten Dissonanzen, die sensible Rhythmik läßt kaum noch einen Puls spüren und scheint sich aus der Körperlichkeit zu lösen, es gibt keine thematische-motivischen Zusammenhänge mehr, die Musik lebt ganz im Augenblick, eine Geste folgt der anderen, der Zeithorizont schrumpft zur reinen Gegenwart. Schön-

berg gestaltet das „persönliche Unbewußte“ bzw. - im Sinne von C.G.Jung – den „persönlichen Schatten“.

Strawinsky mußte gar nicht in die Ferne schweifen, denn im spät christianisierten Rußland lebten archaische Riten der Anbetung der „Großen Mutter“ und ihre Menschenopfer noch lange weiter. Jede Kultur hat eine Stufe gekannt, wo man glaubte, die Mutter Erde brauche Blut, damit der Frühling und die Fruchtbarkeit wiederkommen, jede Kultur kannte Menschenopfer, nur schlummert diese Schicht unzugänglich im „kollektiven Unbewußten“ der Menschen. Diese Schicht des Unbewußten hat nichts mit der persönlichen Lebenserfahrung zu tun, aber viel mit dem in jeder Seele gespeicherten kollektiven Erbe der Menschheit. Strawinsky bedient sich in „Le Sacre du Printemps“ musikalischer Mittel, die diese archaische Kultur wachrufen: Polytonalität, die Konsonanz-Dissonanz-Unterschiede neutralisiert, additive Rhythmik (die auf unterschiedlichen Gruppierungen eines kleinsten Wertes beruht), entwicklungslos kreisende einfache pentatonische oder diatonische Melodie-Formeln, Reihungsform statt Entwicklungen und damit verbunden ein archaischer Zeitmodus, der weitgehend auf die Gegenwart beschränkt bleibt, ohne Erinnerung an eine Vergangenheit und ohne eine Erwartung einer Zukunft. Strawinsky führt uns zum „kollektiven Unbewußten“, seine Musik gestaltet den „kollektiven Schatten“.

Beide Strömungen also entdecken und gestalten verschiedene Schichten des Unbewußten. „Fortschritt“ bedeutete damals die Gestaltung der Schattenthemen.

## V.

Die Gestaltung der Schattenthemen war ein unglaublich wichtiger Schritt auf dem Weg der Selbsterforschung der Menschen im Medium der Musik. Der nächste Schritt wäre die Integration des Schattens gewesen: kompositionstechnische Lösungen zu suchen für die Integration der neu gewonnenen musikalischen Mittel in ein mehr als das Unbewußte umfassendes Menschenbild.

Man kann die erneute Beschäftigung der Komponisten mit klassischen Formen zu Beginn der 20er Jahre durchaus als einen solchen Integrationsversuch lesen. Er fand aber statt in einer vom Ersten Weltkrieg schwer traumatisierten Gesellschaft (Schultz 2005), und das bedeutet: Techniken der Panzerung, des sich-unempfindlich-Machens, bedeutet Kälte, Distanz und vor allem eine völlige Abwertung der inneren Welt, der Seele, der Gefühle und des Ausdrucks. Die Traumatisierung hat den Zugang zu den Quellen der musikalischen Lebendigkeit verschüttet, und so war der Integrationsversuch weitgehend zum Scheitern verurteilt. Statt dessen erhielt der „Fortschritt“ eine neue Konnotation: Kälte, Distanz, Objektivität, Konstruktivität, Ordnung. Das betraf die Zwölftontechnik Schönbergs ebenso wie Strawinsky und den Neoklassizismus.

So sind am Ende der 20er Jahre die drei Konnotationsfelder versammelt, die der Begriff „Fortschritt“ bis heute mit sich führt: das persönliche Unbewußte – Expressionismus; das kollektive Unbewußte – Archaismus; Kälte-Distanz-Konstruktivität. Damit ist aber zugleich auch das prinzipielle Problem des Fortschritts bezeichnet: sowohl die einseitige Identifikation mit der Schattenthematik als auch die Abtrennung von den Quellen künstlerischer Lebendigkeit führen unweigerlich zu Sterilität und Erstarrung, weil produktive Austauschprozesse mit allem, was in diesem Sinne „nicht fortschrittlich“ ist, unterbunden werden. Inzwischen sieht man, daß die interessanteren Komponisten wohl jene waren, die den Austausch gesucht haben und riskierten, als weniger „fortschrittlich“ angesehen zu werden, wie etwa Alban Berg, Bela Bartok und Maurice Ravel.

Gegen Ende der 20er Jahre begann mit Walter Benjamin und vor allem mit Theodor W. Adorno eine philosophische Fundierung des Fortschrittsbegriffs in einer eigentümlichen, oft wenig vermittelten Verschränkung einer messianischen Erlösungssehnsucht und einer von Marx beeinflussten Geschichtsphilosophie, die das musikalische Material und seine „Bewegungsgesetze“ (Adorno 1975, 39) in den Vordergrund stellt. Für den messianischen Aspekt ist der Hinweis von Gershom Scholem interessant, daß es in der Blütezeit des Chassidismus, der jüdischen Mystik, ab 1750 (also parallel zur Klassik) zu einer „Neutralisierung des messianischen Elements“ (Scholem 1980, 361) kam: „In sich selbst durchmißt der Mensch, wenn er in die Tiefen seines eigenen Selbst hinabsteigt, alle Dimensionen der Welt“, und so wurde „die Kabbala zu einem Instrument psycho-

logischer Vertiefung und Selbstanalyse.“ (Scholem 1980, 374) So hat möglicherweise der Fortschrittsbegriff im Sinne von Selbstvervollkommnung und Selbsterforschung den messianischen beerbt, in dem er die Verantwortung für den Fortschritt dem einzelnen Menschen übertrug.

Demgegenüber beruht der Begriff des musikalischen Materials auf einer Faszination der Mittel unter Verdrängung der Frage: Wofür sind diese Mittel Ausdruck? Aufgrund welcher Erfahrungen stehen bestimmte Mittel angeblich nicht mehr zur Verfügung? Die Antworten müssen differenziert ausfallen und die Traumatisierung durch die beiden Weltkriege einbeziehen wie auch die Möglichkeit, daß im Zusammenhang von Traumaheilung und „posttraumatic growth“ (dazu Schultz 2005) wieder Ausdrucksbereiche verfügbar werden und damit auch kompositionstechnische Mittel, die eine Zeitlang undenkbar waren. Hauptproblem ist ohnehin eine recht einlinige Geschichtsphilosophie, die übersieht, daß sich in den verschiedenen Dimensionen der Musik ganz unterschiedliche Entwicklungen und Trends abspielten, daß Trends Gegentrends hervorrufen können (Popper 1965), und daß sich niemals irgendwelche Normen ableiten lassen, was zu komponieren zulässig sei. Das Material eines Komponisten sind alle Werke, die in seinem Horizont auftauchen, in allen ihren Dimensionen: Harmonik, Melodik, Rhythmik, Satztechnik, Syntax und Formensprache, Instrumentation usw. Einziges Kriterium ist letztlich die Authentizität der Erfahrung, die sich in Musik ausdrückt und die kompositorischen Mittel bestimmt.

## VI.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Fortschrittsbegriff im Grunde keine neuen inhaltlichen Facetten erhalten, vielmehr zeigt die Avantgarde nach 1950 die Fortsetzung und Verstärkung all jener Tendenzen, die schon nach dem Ersten Weltkrieg auftraten:

Techniken der Panzerung, Emotionslosigkeit, Distanz und Kälte, nun allerdings in zwei Varianten, der konstruktivistischen Variante des Serialismus ( die frühen Werke von Stockhausen, Boulez und Nono) und der a-konstruktivistischen Variante bei John Cage und seinen Zufallsoperationen. In beiden Varianten, deren klangliche Ergebnisse sich recht ähnlich sind, sind die Klänge und ihre Folge subjektiv nicht nachvollziehbar – in der Philosophie spricht man vom „Subjektverlust“ als Ausdruck der Erfahrung, daß sich das Subjekt nicht mehr als Gestalter seiner Lebensumstände fühlen kann, eine in der Nachkriegszeit verständliche Erfahrung.

Die Schattenthematik beginnt bald wieder eine Rolle zu spielen, im Neoexpressionismus, etwa bei Wolfgang Rihm in der Kammeroper „Jakob Lenz“, ein Psychogramm in der Nachfolge Schönbergs. Andererseits gibt es auch wieder die Faszination des Archaischen, auch dazu hat Rihm mit seinem Tutuguri-Ballett, dem Bild der archaischen Kultur Mexikos, einen Beitrag geleistet. Faßt man den Gang in die Bereiche des persönlichen und des kollektiven Unbewußten als Abstieg auf aus der Sphäre des ichhaft-personalen Bewußtseins zu den persönlichen und kollektiven Schichten, dann läßt sich dieser Abstieg noch fortsetzen aus der „Noosphäre“ (der Welt der Gedanken und Bilder) hinab in die „Biosphäre“ und die „Physiosphäre“, indem die biologischen und physikalischen Voraussetzungen des Musikmachens thematisiert werden, von Atemgeräuschen bis zu den Nebengeräuschen der Tonerzeugung. Hier, in der „Materialästhetik“ eines Helmut Lachenmann, hat ein Prozeß seinen Extrempunkt erreicht, der mit der Selbsterforschung der eigenen Seele begann und zur Erforschung der materiellen Gegebenheiten der Tonerzeugung führte. Dieser Prozeß hat seine Folgerichtigkeit, nur ist der ihn umfangende Rahmen dem Bewußtsein verloren gegangen: das Ziel der menschlichen Selbstvervollkommnung. So konnte aus einem an menschlicher Entwicklung und Reife ausgerichteten Fortschrittsbegriff ein Fortschritt des Materials werden – ein Weg, der mit Selbsterforschung begann und in der „Materialästhetik“ endet.

## VII.

Jeder wirkliche oder vermeintliche Fortschritt hat irgendwo seinen Preis, wird erkaufte durch Verluste oder durch bewußte Ausgrenzung musikalischer Mittel, die ja immer auch für einen Bereich der Lebenswirklichkeit, für bestimmte Aspekte der menschlichen Existenz stehen. Selten in

der Musikgeschichte war die Bilanz so kritisch wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gingen doch mit Tonalität, Melodik, Taktmetrik, Sprachlichkeit und Syntax gerade jene Bereiche verloren, die für ein selbstverantwortliches, ichhaftes Bewußtsein stehen, für den Bereich also, von dem her eine Integration der neu aufgetauchten unbewußten Ebenen allein denkbar wäre.

So kommt es denn, wie nicht anders zu erwarten war, zu einer Wiederkehr des Ausgegrenzten: Zuerst melden sich die in der eigenen musikalischen Sprache nicht mehr verfügbaren Ausdrucksbereiche als Zitate (Bernd Alois Zimmermann u.a.), werden so aber noch auf Distanz gehalten. Sowohl Krzysztof Pendereckis Bemühen, seine Sprache weiter in Richtung auf eine Berührung mit der Tonalität hin zu entwickeln, als auch Stilzitate und Polystilistik eines Alfred Schnittke sind Versuche, die ausgegrenzten Bereiche der Lebenswirklichkeit wieder in die Musik hineinzunehmen.

All dies kann von den Vertretern eines traditionellen, am Material orientierten Fortschrittsbegriff, der lediglich auf die Mittel sieht und sich nie um deren Bedeutung gekümmert hat, nur als „rückwärtsgewand“, „reaktionär“ oder „konservativ“ wahrgenommen werden, wobei übersehen wird, daß gerade dieser Fortschrittsbegriff zur Disposition steht.

Es scheint, als gäbe es eine kulturübergreifende Idee von menschlicher Entwicklung und damit von einem im Menschenbild gegründeten Fortschrittsbegriff, der auf der „großen Kette des Seins“ (dazu Wilber 1988) aufbaut: die Entwicklung des Lebens von der unbelebten Natur über Pflanzen, Tiere, den Menschen, die Engel (oder höhere Bewußtseinsformen) zu Gott (oder „allumfassende Liebe“, oder den Bereich des Nicht-Dualen, oder wie immer man es nennen könnte) – nicht zufällig sind die Ebenen hier so vorgestellt wie Gustav Mahler es in seiner 3. Symphonie tut. Entscheidend ist, daß sich die Evolution im Bereich des menschlichen Bewußtseins fortsetzt als „Bewußtseinsentwicklung“ über die Ebenen „archaisch, magisch, mythisch, rational, integral“ (nach Gebser 1973), wobei die transrationalen Bereiche oft noch genauer unterschieden und beschrieben werden (Aurobindo, Wilber 2001). Gemeinsam ist die Vorstellung einer Entwicklungsmöglichkeit, die über die Perspektive des eigenen Ichs hinausgeht bis zur Erfahrung des Einsseins mit Gott. „Wenn er (der Mensch) mit dem Lose keines Geschöpfes zufrieden sich in den Mittelpunkt seiner Ganzheit zurückziehen wird, dann wird er zu *einem* Geist mit Gott gebildet werden“, schreibt Pico della Mirandola über die höchste Entwicklungsstufe (nach Vorländer 1965, 189).

Die Fähigkeit, unterschiedliche Perspektiven einzunehmen, könnte musikalisch durchaus ihre Entsprechung finden in der Möglichkeit, verschiedene stilistische Ebenen zu integrieren. Sri Aurobindo aber benennt das zentrale Problem: „Eine solche Komplexität und ein solches Zusammenfassen von vielen Persönlichkeiten in einer Person kann ein Zeichen für eine sehr fortgeschrittene Stufe in der Evolution des Individuums sein, vorausgesetzt, daß ein starkes zentrales Personen-Wesen vorhanden ist, das sie alle zusammenhält und auf Harmonisierung und Integration der gesamten vielfältigen Bewegung der Natur hinarbeitet.“ (Aurobindo 1957, 51) An einer überzeugenden Integration scheint es den bisherigen Versuchen mit Stilpluralismus zu fehlen. Doch könnte die viel geschmähte Postmoderne nicht erst der Anfang gewesen sein, unsicher tastende Schritte in eine vielleicht doch richtige Richtung? Vermutlich wird noch viel Grundlagenforschung (Schultz 2001) notwendig sein, um die musikalischen Sprachen nicht nur der eigenen abendländischen Geschichte, sondern vielleicht sogar auch anderer Kulturen zu einer eigenen neuen, sie integrierenden Musiksprache zusammenfließen zu lassen.

## VIII.

Von unseren heutigen Erfahrungen her waren Aufklärung und Klassik naiv im Glauben an die Umsetzbarkeit ihrer Ideale – was nicht gegen ihre Ideale spricht, und nicht gegen ihre Idee von Fortschritt als menschliche Entwicklung und als Engagement für eine bessere Welt. Die Erforschung der unbewußten Ebenen nicht nur in der Kunst, sondern natürlich auch in der Psychologie hat zu einem Reduktionismus derart verführt, alles Bewußtsein, alles Handeln und alle künstlerischen Äußerungen auf unbewußte Impulse zurückzuführen. Die westliche Psychologie entstand im Gefolge der Medizin und befaßte sich bevorzugt mit Krankheit ( dazu Goleman 2003, 401). „Tatsächlich hat die Psychologie erst in den allerletzten Jahren explizit begonnen, positive Anteile in der

Natur des Menschen systematisch zu erforschen.“ (Goleman 2003, 50). Die Entdeckung der „neoronalen Plastizität“ (dazu Goleman 2003) gibt dem Menschen tatsächlich ein gewisses Maß an Verantwortung für sich selber zurück. Von da aus könnte die Idee eines menschlichen Wachstums eine Renaissance erfahren, bereichert um die Erkenntnisse, die wir inzwischen über die unbewußten Ebenen gesammelt haben.

Das Hinabsteigen von der Ebene des ichhaften Bewußtseins in die unbewußten Bereiche wird als „Regression“ beschrieben, wobei dieser Begriff zunächst wertneutral bleiben sollte. Problematisch ist eine Regression, wenn das Bewußtsein auf die unbewußten Ebenen fixiert bleibt, wenn es keine Rückkehr auf die Ebene des ichhaften Bewußtseins gibt; heilend und weiteres Wachstum fördernd wirken kann eine Regression, wenn das Bewußtsein bereichert auf die Ich-Ebene zurückkehrt und die unbewußten Ebenen integrieren kann – man spricht dann von einer „Regression im Dienste des Selbst“ oder von „Regression im Dienste eines höheren Wachstums“.

Sollte sich die Vermutung bestätigen, daß das, was im 20. Jahrhundert „Fortschritt“ hieß, überwiegend eine Regression auf unbewußte Ebenen war, hätte das, bliebe die Musik an diese Ebenen gebunden, mit wirklichem Fortschritt wenig zu tun. Handelte es sich dagegen um eine „Regression im Dienste des Selbst“, dann hätte die Abstiegsbewegung der Musik des 20. Jahrhunderts viel mit einem möglichen Fortschritt zu tun. Alles hängt davon ab, was die Musik des 21. Jahrhunderts aus der Erbschaft des 20. machen kann.

#### Literatur:

Adorno, Th.W.(1975): Philosophie der neuen Musik; Frankfurt am Main

Assmann, J.(1998): Moses der Ägypter; München – Wien

Assmann, J.(2005): Die Zauberflöte; München – Wien

Aurobindo, Sri(1957): Der integrale Yoga, hrgb. von Otto Wolff, Hamburg

Fetscher, I.(1958): Geschichtsphilosophie, in: Diemer / Frenzel: Das Fischer Lexikon, Band 11

Gebser, J.( 1973): Ursprung und Gegenwart; München

Goleman, D.(2003): Dialog mit dem Dalai Lama – Wie wir destruktive Emotionen überwinden können; München - Wien

Kant, I.(1964): Rezension zu Herders Ideen, in: Werke Band. 6; Darmstadt

Moritz, K.Ph.(1788): Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: Beiträge zur Ästhetik, hrgb. von Schimpf und Adler, Mainz 1989

Pico della Mirandola, G., zitiert nach: Vorländer, K.(1965): Philosophie der Renaissance, Hamburg

Popper, K.R.(1965): Das Elend des Historizismus, Tübingen

Rapp, F.(1992): Fortschritt, Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee; Darmstadt

Schlegel, A.W.(1802): Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 1. Teil, zitiert nach:

A.W.Schlegel, Schriften – Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk, hrgb. von W. Flemmer, München o.J.

Scholem, G.(1980): Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen; Frankfurt am Main

Schultz, W.A.(2001): Das Ineinander der Zeiten. Kompositionstechnische Grundlagen eines Evolutionären Musikdenkens. Berlin (Weidler)

Schultz, W.A.(2005): Avantgarde und Trauma, in: Lettre International Nr. 71, Berlin

Schultz, W.A.(2002): Polyzentrik als Problem der Musiktheorie, in: R.Bahr (Hrgb.): Melodie und Harmonik, Berlin (Weidler)

Wilber, K.(1988): Halbzeit der Evolution; München

Wilber, K.(1996): Eros, Kosmos, Logos – Eine Vision an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend; Frankfurt am Main

Wilber, K.(2001): Integrale Psychologie, Freiamt