

Wolfgang-Andreas Schultz

Magie und Moderne – eine musikästhetische Skizze

Am Anfang war noch alles eins, - aber es gab kein Bewußtsein, das dieses Einssein denken oder empfinden konnte. Die Menschen wußten in diesem Stadium sich noch nicht von ihrer Umwelt zu unterscheiden und ahnten noch nicht ihre Sterblichkeit und den Tod, - und kannten keine Zeit.

Der wunderbare Prozeß, den wir als Bewußtseinsevolution (Wilber 1988 und 1990) beschreiben, begann mit dem Heraustreten aus dieser anfänglichen Ureinheit. Gleichwohl waren Mensch und Umwelt, Subjekt und Objekt noch nicht streng geschieden, und so versuchten die Menschen, ihre Umwelt zu beeinflussen, indem sie sich in das Objekt verwandelten (in das Tier etwa, das gejagt werden sollte), - denn alle Wesen und Dinge hatten Anteil an den alles Leben durchwirkenden Energien, dem „Mana“. „Magie ist gewissermaßen die Einflußnahme des Menschen, der selbst an 'Mana' teilhat, auf diese Kraft; der Versuch, sie zu richten, zu dirigieren, um in beiden Welten, dem Überweltlichen und dem Weltlichen, zu kommunizieren und zu handeln.“ (Gruber 1990, S. 16) Die Menschen wußten noch wenig von der Zeit, sie lebten gleichsam „prätemporal“ in einer erweiterten Gegenwart (Wilber 1990, S. 40), sie waren noch ohne Ich und ohne entwickelte Sprache (Wilber 1998, Gebser 1973). Mimesis und Verbundenheit – diese beiden Begriffe bezeichnen den Zauber und die Verlockung, die die magische Bewußtseinsstruktur später immer wieder ausgelöst hat: die Grenzen des Ichs zu überschreiten, ein anderer zu werden, sich in anderes zu verwandeln und mit anderen eins zu sein.

Über viele Zwischenstufen (wie etwa den Übergang zum Ackerbau, der eine zyklische Zeiterfahrung im Einklang mit den Jahreszeiten hervorbrachte) entfaltete sich schließlich der Mensch, der über ein – mehr oder weniger – stabiles Ich verfügt und sich als derselbe weiß durch die Jahre seines Lebens hindurch, der eine individuelle Persönlichkeit darstellt, der sich durch Sprache von seiner Umwelt distanziert hat, der um seine Vergangenheit weiß und eine Zukunft imaginieren kann, für den Geschichte wichtig wird und der sie aufgrund der linearen Zeit als ein verstehbares Vorher und Nachher versucht zu erzählen.

Die Entwicklung dieses Menschen verlief schmerzhaft und konfliktreich. „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war (...). Die Angst, das Selbst zu verlieren und mit dem Selbst die Grenze zwischen sich und anderem Leben aufzuheben, die Scheu vor Tod und Destruktion, ist einem Glücksversprechen verschwistert, von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war.“ (Adorno / Horkheimer 1969, S. 40)

Der Preis für das feste, identische Ich ist, den Verlockungen der Magie zu widerstehen. Auch die Erzählungen des Alten Testaments hallen davon nach: Die heidnischen Götter waren Naturgottheiten und über Bilder (als Stellvertreter für die Sache) wurde im Raum magischer Verbundenheit Einfluß ausgeübt. Es gab aber auch gute Gründe für das Verbot von Magie und Zauber: Die Menschen sollten als Personen, als denkende und verantwortlich handelnde Wesen angesprochen werden und nicht im gleichsam anonymen Raum des Mana manipuliert werden.

Dennoch war die Sehnsucht nach Verbundenheit, nach Überschreitung der Grenzen des Ichs immer stark, und wurde heftiger, je mehr die Entwicklung der Gesellschaft, gefördert durch Technik und Wissenschaft, zur Verhärtung und Isolierung des Ichs tendierte. Diese Sehnsucht prägte immer stärker die Künste, besonders die Musik. Verstärkt wurde die Spannung dadurch, daß es in der abendländischen Kultur kaum zu einer wirklichen Integration der vorausgehenden Entwicklungsstadien kam, - die Bewußtseinsevolution gelingt nämlich nur dann, wenn die früheren Ebenen (etwa Naturverbundenheit, Körperlichkeit und Emotionalität beim Auftreten von Rationalität) nicht dissoziiert, also abgespalten, abgewertet und dämonisiert, sondern mit der neu auftretenden Bewußtseinsstruktur versöhnt werden.

Kunst wird nun mehr und mehr zu dem Ort, wo man sich verwandeln kann, zum Ort der Mimesis. Nicht nur in dem Sinne, daß die Flöte die Nachtigall nachahmt, sondern in einem viel umfassenderen Sinne stellt ja jeder Ausdruck, jeder musikalische Charakter, jeder Stil als Repräsentant einer Lebenshaltung die Chance dar, ein anderer zu werden, ganz gleich, ob sich das in den geregelten Bahnen der Affektenlehre oder individualistischer wie in der Romantik abspielt.

Die Musik unserer Klassik (bis zum Auftreten der Avantgardebewegungen) war bestrebt, die Verschiedenheit der Charaktere und Ausdruckswelten zu einer erlebbaren Einheit zu verbinden, - das etwa ist der eigentliche Kern des Sonatensatzes. Sie kennt die lineare Zeit von Entwicklung und Verwandlung und zugleich die zyklische Abrundung, sie besitzt individuelle Gestalten und ist sprachähnlich, syntaktisch gegliedert, vital, emotional und rational zugleich und damit ein Bild des ichhaften, personalen Menschen. Aber in ihrer Ausdruckshaftigkeit leben zugleich Mimesis und Verbundenheit weiter, und ihre Form soll dank ihrer Dynamik ein erlebbares (nicht nur durch Analyse von Motivbeziehungen rational nachvollziehbares) Ganzes bilden. „Gerade der Verzicht auf Einwirkung, durch welchen Kunst von der magischen Sympathie sich scheidet, hält das magische Erbe um so tiefer fest.“ (Adorno / Horkheimer 1969, S. 25) Das könnte man als ästhetische Transformation von Magie bezeichnen.

Seit den Erzählungen des Alten Testaments war die Entwicklung des ichhaft-personalen Menschen oft verbunden mit einer Abwertung, ja Dämonisierung von Magie, stand diese doch für die Verlockung, das Ich aufzulösen, verantwortungs- und zeitlos in der reinen Gegenwart dahinzudämmern. „Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart.“ (Adorno / Horkheimer 1969, S. 40) Von dieser Polarität, der Verlockung des Ich-Verlusts einerseits und der Ich-Verhärtung andererseits, erzählt die Musik des 20. Jahrhunderts.

Schon im 19. Jahrhundert begann die Musik immer mehr in unbewußte Schichten hinabzutauchen, ins „persönliche Unbewußte“ (das ist die Linie von der frühen Romantik über Wagner zum Expressionismus), und ins „kollektive Unbewußte“, hin zu den vergessenen, aber in jeder Seele unzugänglich aufgewahrten archaischen Schichten der Menschheitsentwicklung (dazu Schultz 1997). Das Zentrum dieser Entwicklung ist Strawinskis Ballett „Le Sacre du Printemps“, das von einem Menschenopfer handelt: Die archaische Muttergottheit, die „große Muster“, braucht Blut, damit der Frühling wiederkommt. Hier gelingt Strawinski etwas ganz Wichtiges: für die vergessene magisch-archaische Bewußtseinsebene eine ästhetische Repräsentanz zu schaffen und sie so ins Bewußtsein zurückzuholen. Seine oft beschriebenen Mittel dabei sind in sich kreisende Melodiefloskeln, die zu keiner Identität finden, Körperlichkeit durch vitale rhythmische Energien, eine gereihte, flächige Anlage, letztlich ein Zeitmodus, der gedächtnislos im Jetzt weilt, wenig Erinnerung kennt, keine Erwartungen auf eine Zukunft, auf eine Entwicklung weckt, gleichsam „prätemporal“ in der Gegenwart lebend.

So haben sich jetzt zwei Ebenen entwickelt, auf denen das verdrängte und ausgegrenzte magische Erbe integriert werden kann: die ästhetische Transformation (Mimesis, Ausdruck und erlebbare Verbundenheit durch die Form) und die ästhetische Repräsentation (ein künstlerisches Bild der sonst unzugänglichen archaischen Schichten – diese Bild muß gleichsam als musikalischer Archetypus funktionieren und braucht nicht historisch-wissenschaftlich korrekt zu sein).

Die ästhetische Repräsentation birgt allerdings eine große Gefahr: die der Regression auf jenes archaische Bewußtseinsstadium. Adorno hat in der „Philosophie der neuen Musik“ im Kapitel über Strawinski diese Gefahr genau gesehen, war aber blind für die ungeheure Chance des Ganzwerdens einer Kultur, wenn das Bewußtsein aus der Regression wieder zurückfindet auf die Ebene des personal-ichhaften Menschseins und die älteren Schichten integriert, - dann nämlich handelt es sich um eine „Regression im Dienste des Selbst“ (Wilber 1999, S. 223), um eine heilende kompensatorische Bewegung. Von hier aus lassen sich manche Phänomene der Musik nach 1945 verstehen, zumal die Gefährdung durch zwei problematische Extreme.

Da ist einerseits die radikale Abwehr alles Magischen, - das geht bis zum Tabu über alle Mimesis, letztlich über allen Ausdruck. Diese Position hat Schönberg in „Moses und Aron“ vertre-

ten, - auch hier geht es um ein Menschenopfer, aber Schönberg verabscheut es als Rückfall auf eine überwunden geglaubte Entwicklungsstufe. Zu Recht, aber er geht jetzt soweit, alle Mimesis, alles Bildermachen, alles das, wo Verbundenheit erfahrbar wird, zu entwerten, und so trennt sich das abstrakte Geistige von jeder Vermittlung durch das Sinnliche. In dieser Trennung aber verarmt das Geistige, es verliert seine Sprachfähigkeit und die Möglichkeit, individuelle Gestalten und Charaktere zu prägen, und Zeit lebendig zu erfüllen. Wer schließlich die Klänge radikal von Bedeutungen befreien und das reine Material will, vertreibt den letzten Rest von Mimesis – und von Magie – aus der Musik. Hier verhärtet sich das Ich, behauptet sich ohne Fähigkeit zur Verwandlung gegen die ausgegrenzte und abgewertete Körperlichkeit und Sinnlichkeit. Der Moses von Schönberg (der ja nicht mehr singt, sondern als Sprechrolle gestaltet ist) und einige seiner Nachfolger verwerfen nicht nur die ästhetische Repräsentanz, sondern auch die ästhetische Transformation von Magie. Die fehlende erlebbare Verbundenheit greift am Ende dann auch auf die Form der Musik über: es bleiben günstigenfalls schöne „Klanginseln“, schlimmstenfalls belanglose isoliert Klangereignisse, die nichts mehr sagen und nichts mehr erleben lassen.

Gebser mahnt: „Das Zurücktauchen in diese magische Struktur ist deshalb ein Verfall, freilich nur, wenn sie überaktiviert wird und mit Ausschließlichkeits-Charakter verbunden ist.“ (Gebser 1973, S. 104) Damit ist präzise die Gefährdung durch das andere Extrem bezeichnet: das des Ich-Verlusts, des Verharrens bei den Repräsentanzen des Magischen, in der Regression ins Archaische, die den Rückweg auf die Ebene des personal-ichhaften Menschseins nicht mehr kennt. Viele minimalistische Musik kokettiert in ihrem ungegliederten Fluß ohne individuelle Gestalten und Charaktere und ihrem Sich-verlieren in reiner Gegenwart mit präpersonal-regressiven Verschmelzungssehnsüchten, und auch manch neoexpressionistisches Werk findet keinen Rückweg mehr aus der archaischen Welt des alten Mexiko.

Vielleicht läßt sich die Aufgabe eines bewußten und reflektierten Umgangs mit der magischen Erbschaft heute durch zwei Schritte bezeichnen:

- erstens die Integration der ästhetischen Repräsentanzen des Magischen in eine musikalische Sprache der personalen Ich-Ebene, also in eine Sprache, die individuelle Gestalten kennt, über einen Zeithorizont und über eine sprachähnlich-syntaktische Gliederung verfügt (dazu: Schultz 2001);
- zweitens die Rehabilitierung der ästhetischen Transformation, der Fähigkeit, sich etwas anderem anzuverwandeln und so Verbundenheit künstlerisch wieder erlebbar zu machen, letztlich der Fähigkeit zur Mimesis, zum Ausdruck, zum Bildermachen, - und zur Gestaltung eines erfahrbaren Ganzen in der Form.

Der Zeitmodus einer solchen Musik könnte „integral-translinear“ genannt werden, weil Elemente von prätemporaler Zeitlosigkeit sich mit den entwickelten Zeitstrukturen (zyklisch und linear) verbinden.

Jener Zen-Lehrer, den John Cage offenbar so wenig verstanden hat, beschreibt die Verschmelzung von Subjekt und Objekt im künstlerischen Prozeß am Beispiel eines Malers, der eine Blume malen will: „Wie gelangt der Maler nun zum Beispiel in den Geist der Pflanze, wenn er einen Hibiskus malen will (...)? Das Geheimnis ist, die Pflanze selbst zu werden. Kann sich aber ein menschliches Wesen in eine Pflanze verwandeln? Insofern er danach trachtet, eine Pflanze oder ein Tier zu malen, muß in ihm etwas sein, das der Pflanze oder dem Tier auf die eine oder andere Weise entspricht. Und wenn das so ist, dann sollte der Mensch fähig sein, das Objekt zu werden, das er zu malen wünscht. (...) Diese Identifikation befähigt den Maler, das Pulsieren des einen und selben Lebens zu spüren, das ihn und das Objekt gemeinsam durchflutet.“ (Suzuki 1957, S. 38) Schöner kann man die ästhetische Transformation von Magie nicht beschreiben.

Literatur:

Adorno, Theodor W. (1958): Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a.M.

Adorno / Horkheimer (1969): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M.

Gebser, Jean (1973): Ursprung und Gegenwart, 1. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt, Taschenbuchausgabe, München

Gruber, Elmar R. (1990): Kult und Magie. Eine Reise durch die Welt des geheimen Wissens. Wien

Schultz, Wolfgang-Andreas (1997): Damit die Musik nicht aufhört... Ein musikphilosophischer Essay, Schneverdingen (Verlag Karl Dieter Wagner)

Schultz, Wolfgang-Andreas (2001): Das Ineinander der Zeiten. Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens. Berlin (Weidler-Verlag)

Suzuki, Daisetz Taitaro (1957): Der westliche und der östliche Weg. Frankfurt/M – Berlin - Wien

Wilber, Ken (1988): Halbzeit der Evolution. Eine interdisziplinäre Darstellung der Entwicklung des menschlichen Geistes. München

Wilber, Ken (1990): Das Atman-Projekt. Der Mensch in transpersonaler Sicht. Paderborn

Wilber, Ken (1999): Das Wahre, Schöne, Gute. Geist und Kultur im 3. Jahrtausend. Frankfurt a.M.