

Wolfgang-Andreas Schultz

Hochschule für Musik und Theater, Hamburg  
Visoka šola za glasbo in gledališče, Hamburg

# Musikgeschichte als heilige Geschichte - ein Versuch, die Entwicklung neu zu verstehen

## Zgodovina glasbe kot svéta zgodovina – poskus novega razumevanja razvoja

Prejeto: 1. marec 2014  
Sprejeto: 21. junij 2014

Received: 1st March 2014  
Accepted: 21st June 2014

**Ključne besede:** zgodovina glasbe, evolucija zavesti, duhovnost

**Keywords:** history of music, evolution of consciousness, spirituality

### IZVLEČEK

Poskus, da bi glasbenozgodovinske tokove pojasnili z razvijanjem v človeka vsajenih zmožnosti in ne z gibanjem gradiva (Adorno), izhaja iz podobe človeka in teorije evolucije zavesti (Jean Gebser, Ken Wilber idr.). V glasbi po 1600 so se razvile „duhovne signature“, katerih možnosti in nevarnosti bodo pregledno predstavljene od baroka do postmoderne.

### ABSTRACT

The attempt to explain developments in music history, not as movement of material (Adorno) but as the unfolding of man's potentials, has its origin in the image and theory of man as offered by the evolution of consciousness (Jean Gebser, Ken Wilber and others). Since 1600 there has been a development of "spiritual signatures"; the article gives a survey of its chances and dangers from the Baroque era up to Postmodernism.

## Theoretischer Teil

Wie Musikgeschichte erzählt wird, hängt eng zusammen mit den Idealen der jeweiligen Gegenwart, mit den Vorstellungen der Komponisten über eine mögliche Weiterentwicklung, und daraus ergeben sich die Auswahl der für bedeutend gehaltenen Werke und die Verbindungsfäden, die zur Erklärung der Entwicklung gezogen werden.

Das sind subjektive Entscheidungen, ohne die aber die sonst unzusammenhängenden Fakten keinen Sinn ergeben.

Die Musikgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann man mit guten Gründen als „materialistisch“ bezeichnen, stehen doch seit Adornos „Philosophie der Neuen Musik“ der Materialbegriff, die Entfaltung und der Fortschritt des musikalischen Materials im Zentrum. Nun scheint aber diese Entwicklung an einen Endpunkt gekommen zu sein, denn kaum einer glaubt, dass es im Bereich des musikalischen Materials noch Neues zu entdecken gibt.

Jetzt kann man das Ende der Geschichte, das Ende der abendländischen Musik beklagen, oder aber Ausschau halten nach anderen Kriterien der Musikgeschichtsschreibung.

Alternative, nicht-materialistische Arten der Musikgeschichtserzählung werden mehr auf inhaltliche Aspekte eingehen, nicht auf das Material, aber sie werden nicht unbedingt spirituell ausgerichtet sein müssen. Das hängt von dem Menschenbild ab, das – meist ohne das es benannt würde – sich hinter einer Geschichtserzählung verbirgt. Die materialistische Erzählung brauchte kein Menschenbild, aber das war auch ihr Problem.

Hier nun soll der Versuch unternommen werden, von einem Menschenbild ausgehend die Musikgeschichte ab 1600 zu erzählen, das spirituelle Ebenen kennt. Dafür bieten sich als Ausgangspunkt an die Forschungen von Teilhard de Chardin, Jean Gebser, Sri Aurobindo und Ken Wilber, aber auch die von Abraham Maslow, Daniel Goleman und Don Edward Beck. Ihnen gemeinsam ist ein evolutionäres Denken, das von im Menschen angelegten seelischen Potenzialen ausgeht, die zur Entfaltung drängen, im individuellen Leben ebenso wie in der geschichtlichen Entwicklung, die also als Attraktor einer Bewusstseinsentwicklung wirken.

Spiritualität kann durch Musik auf zwei Ebenen wirksam werden: da ist zunächst eine spirituelle Erfahrung, ein Berührtwerden von einer höheren Dimension, vom Heiligen, wenn man es so nennen möchte, die durch Musik aus jeder Zeit ausgelöst werden kann, von gregorianischen Gesängen oder einer hochkomplexen symphonischen Komposition – da hängt auch viel von der Interpretation ab. Neben dieser „vertikalen“ Komponente könnte es eine „horizontale“ geben, die im Sinne einer Bewusstseinsentwicklung als Attraktor der musikalischen Entwicklung in der Geschichte wirkt.

Dafür ist wichtig zu betonen, dass Spiritualität nicht nur im Rückzug von der Welt gelebt werden kann, sondern auch in der Welt. Deswegen wird es nicht um geistliche Musik gehen, sondern um die Musik in der ganzen Fülle ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Gleichwohl wird die Frage „Wie weltlich darf die geistliche Musik sein“ die Überlegungen immer begleiten beim Versuch, die Veränderungen in der Musik ab 1600 als vielleicht nicht immer gelingender und oft gefährdeter Versuch zu deuten, die Welt und die Erfahrung des Heiligen zu verbinden.

Einige wesentliche Aspekte einer spirituellen Entwicklung<sup>1</sup> könnten sein:

- das Gewährwerden, dass der Mensch Gott in seinem eigenen Inneren begegnen kann;

---

<sup>1</sup> Dazu: Katharina Ceming, *Spiritualität im 21. Jahrhundert* (Hamburg: Phänomen-Verlag, 2012).

- die Erfahrung der Verbundenheit des „Allem im Einem“;
- Entgrenzung und Ich-Transzendenz;
- die Notwendigkeit, den eigenen Schatten wahrzunehmen und zu integrieren;
- die Vielfalt der Perspektiven in sich zu vereinigen.

Jede Weiterentwicklung hat allerdings auch ihre potenziell dunklen und pathologischen Seiten, die sog. „Schattenthemen“ im Sinne von C. G. Jung. Auch von diesen muss die Rede sein, wenn jeder Epoche eine zentrale „spirituelle Signatur“ zugeordnet wird, die den entscheidenden Entwicklungsschritt benennt.

## **Barock: Die Menschwerdung der Musik**

Um 1600 betritt der einzelne Mensch die Bühne – im übertragenden Sinne im generalbassbegleiteten Sologesang, und im wörtlichen Sinne in der neu erfundenen Gattung „Oper“. Damit hält die Menschendarstellung Einzug in die Musik und mit ihr die Vielfalt der Gefühle und die unterschiedlichen menschlichen Charaktere.

Die mystischen Traditionen sehen die Menschwerdung Gottes nicht als ein einmaliges historisches Ereignis, sondern als etwas, das sich in jedem Menschen ereignen kann. So kommt dem Individuum eine große Bedeutung zu als dem Ort, an dem Gott sich verkörpert, und damit auch eine große Verantwortung. Angelus Silesius geht sogar so weit: „Ich weiß, dass ohne mich Gott nicht ein Nun kann leben / Werd ich zu nicht Er muss von Noth den Geist aufgeben.“<sup>2</sup> In Bachs *Weihnachtsoratorium* beantwortet die Altstimme die Frage „Wo ist der neugeborne König der Juden?“. „Sucht ihn in meiner Brust, hier wohnt er, mir und ihm zur Lust.“<sup>3</sup>

Die zentralen Gefühle (oder Affekte, wie man damals sagte) sind Liebe und Mitleiden, und so ist es natürlich, dass die Geschichten, in denen die Menschen in der ihnen vertrauten Gefühlswelt mitempfinden können, ins Zentrum rücken: die Weihnachtsgeschichte und vor allem die Passionserzählungen. An den vom Hohelied inspirierten Texten wird deutlich, in welchem Maße das „weltliche“ Erleben der Liebe zum Resonanzraum für die spirituelle Gottesliebe wird, und Ähnliches lässt sich von den Leidenserfahrungen sagen, die im Mitleiden mit der Passion mitschwingen. Damit ist ein wichtiger Teil der „Welt“ in der Musik angekommen, in einer geistlichen Musik, die dasselbe Vokabular benutzt wie die weltliche der Oper.

Den Menschen mit seiner Gefühlswelt Klang werden zu lassen, ist ein musikgeschichtlich entscheidender Schritt. Die Schattenthemen dieser Entwicklung konzentrieren sich auf zwei miteinander zusammenhängende Probleme: Erstens kann es zu einer Reduktion des Menschenbildes kommen, wenn die höheren Bewusstseinsebenen, die den mystischen Traditionen vertraut sind, im Menschenbild fehlen und das Alltags-Ich und seine Gefühlswelt als einzige Realität erscheinen; und zweitens besteht die Gefahr, dass, wenn ein überpersönlicher oder transzendenter Rahmen fehlt, der Mensch, allein gelassen und auf sich selbst verwiesen, der negativen und destruktiven Emotionen nicht mehr Herr wird.

2 Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann* (Stuttgart, 1984), 28 (I,8).

3 Nr. 45 im 5. Teil.

In der Barockzeit hat sich zugleich eine eigenständige Instrumentalmusik entwickelt. Doch auch sie wurde von der Sprache und den Affekten her erklärt, und viele Theoretiker machten keinen Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Inzwischen hat sich eine Art musikalischer Logik herausgebildet, in der Weise, wie Motive entwickelt werden, Phrasen sich bilden und Formen gebaut werden. Könnte man von „objektivierten“ Affekten sprechen? Affekte, die nicht wie im Rezitativ, spontan und momentan auftauchen, sondern sich zu größeren Formen objektivieren, sei es in der Arie in der Vokal- oder im Konzertsatz in der Instrumentalmusik? Hier wurden die entscheidenden Grundlagen gelegt für das Auftreten der nächsten spirituellen Signatur in der Musik der Klassik.

### **Klassik: Die Form – „Hen kai pan“**

Der Stilwandel vom Barock zur Klassik vollzieht sich u.a. durch eine Verlangsamung des Harmoniewechsels und eine strikte Ökonomie im Harmonischen und in der Disposition der Tonarten – beides zusammen erlaubt es, größere tonale Komplexe gegenüberzustellen. Die tonale Spannung zwischen ihnen trägt einen längeren Zeitablauf und erlaubt es, unterschiedlichste Motive und Ausdruckscharaktere als Einheit zu erleben. Dabei hilft eine genaue Abstufung und Beziehung der Schlusswendungen aufeinander, den Hörer durch den Zeitablauf zu führen.<sup>4</sup>

Auch wenn jetzt die reine Instrumentalmusik besonders hervortritt, so baut die Klassik doch auf der Barockmusik insofern auf, als sie reich ist an menschlichen Ausdruckscharakteren, gleichsam schauspielert. Die Barockzeit kannte fast nur Sätze in einheitlichem Affekt – die Aufgabe der Klassik lässt sich dagegen beschreiben: viele Ideen, Gestalten, Charaktere, aber ein überwölbender musikalischer Bogen.

Die Vereinheitlichung eines Satzes durch Motivbeziehungen spielt in der frühen Klassik noch keine so große Rolle, und so ist es dort vor allem die durch die großformale harmonische Disposition hergestellte Einheit, die die Vielfalt der Charaktere verbindet und zusammenfasst – das stellt das spezifisch Neue der Klassik dar.

Damit ist bereits auf eine Formel angespielt, die für den spirituellen Hintergrund der Klassik steht: „hen kai pan“ – Eines und Alles, oder: das All-Eine, oder: das Eine in Allem. Jan Assmann<sup>5</sup> hat gezeigt, dass es im Abendland eine untergründige spirituelle Strömung gab, die sich, vermittelt durch den *Corpus Hermeticum* des *Hermes Trismegistos*, aus dem alten Ägypten herleitete. Die Debatten damals, an denen sich Lessing, Schiller und viele andere beteiligten, kreisten zwar um die Gestalt Moses und seinen ägyptischen Ursprung, im Grunde aber ging es um die Weltsicht von damals noch verfeimten Denkern wie Giordano Bruno und Baruch Spinoza, die Assmann als „Kosmotheismus“ charakterisiert, die den gesamten Kosmos als stufenweise Verwirklichung Gottes auffasst, die Natur einbeziehend.

4 Das bezieht sich auf die sensible Abstufung von vollkommenen Ganzschluss, unvollkommenen Ganzschlüssen und Halbschlüssen.

5 Jan Assmann, *Moses der Ägypter* (München: Hanser-Verlag, 1998).

Die Idee „hen kai pan“ hat ihr künstlerisches Abbild in der klassischen Form gefunden als „verschiedenste Charaktere und Ausdrucksformen unter *einem* Bogen“. Damit hat die Musik Teil an der neuen spirituellen Signatur der Zeit. In der Art, zunächst nebeneinander oder sogar in Kontrast stehende Charaktere und Gestalten in einen einheitlichen musikalischen Bogen zu integrieren, bildet die klassische Form auch psychische Prozesse ab, die auf ein Ganzwerden der Person zielen. Durch den großformalen harmonischen Bogen, später unterstützt durch thematisch-motivische Arbeit, durch Verwandlung und Verbindung von Motiven, vermag die klassische Form ein Bild vom Ganzwerden im Sinne von C. G. Jung herzustellen: Form als Integrationsprozess, und insofern auch Bild einer spirituellen Entwicklung.

Bereits in der Klassik gab es Versuche, die Integration noch auf einer anderen Ebene zu versuchen, im Bemühen, verschiedene Stilebenen zusammen zu bringen. Am weitesten geht Mozart im Finale seiner *Jupiter-Symphonie* in der Verbindung von Sonate und Fuge und in der *Zauberflöte* mit ihrer Verbindung von Seria- und Buffo-Stil, von barocken und klassischen Stilelementen. Jeder Stil steht ja für eine bestimmte menschliche Haltung, für bestimmte Charaktere, und so macht eine innere Stilvielfalt die Musik auch reicher an Ausdrucksmöglichkeiten. Beethoven ist Mozart darin gefolgt in seinen späten Klaviersonaten und Streichquartetten: sie enthalten Fugen, eine kirchentonale Choralbearbeitung, lyrische Sätze, kontrastreiche Sonatensätze, Märsche, Scherzi, ein Rezitativ – und damit fast die ganze damals bekannte musikalische Welt.<sup>6</sup>

Durch die klassischen Formen wird Zeit strukturiert, eine lineare Zeit, die aber gleichwohl (durch wiederkehrende Teile wie Reprisen) auch Elemente der älteren zyklischen Zeitvorstellung einschließt. Über lineare Zeit zu verfügen bedeutet: eine persönliche Identität entwickeln (sich als derselbe zu wissen über die Zeit hinweg), Verantwortung übernehmen zu können, auf Vervollkommnung (im moralischen Sinne) und Integration hinarbeiten zu können. Darin liegen die großen Chancen dieser Weltsicht.

Aber die Schattenthemen lassen sich schnell ausmachen: die Ausgrenzung alles dessen, was die damalige musikalische Integrationsfähigkeit überfordern würde: archaische Ebenen (musikalisch repräsentiert etwa durch Bordunquinten, unregelmäßige, stark körperbetonte Taktarten und Rhythmen, Schlaginstrumente), fremde Kulturen (die Ägyptenliebhaberei hatte mit der ägyptischen Musik nichts zu tun), extreme negative Emotionen, der Zerfall der Persönlichkeit und damit der Verlust der linearen Zeit, Wahnsinn – all das blieb draußen. „...wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus unserem Bund.“ So sieht Ausgrenzung bei Schiller und Beethoven in der 9. Symphonie aus.

## Romantik: Das Unendliche – die Entgrenzung

„Die Religion lebt ihr ganzes Leben auch in der Natur, aber in der unendlichen Natur des Ganzen, des Einen und Allen.“<sup>7</sup> So schreibt offenbar ein Anhänger des Kos-

6 Das sind Werke, die die klassische Formensprache bis an die Grenze ihrer Integrationsfähigkeit dehnen, sie aber nicht zerbrechen, wie oft geglaubt wird. Im Überschreiten der Grenzen einer zu eng gefassten Persönlichkeit liegen wichtige Entwicklungschancen, vorausgesetzt, die Persönlichkeit zerfällt nicht, sondern wächst.

7 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion* (Hamburg: Felix Meiner-Verlag, 1958), 29.

motheismus, und - als wäre es ein Kommentar zu Mozarts und Beethovens Vielfalt der Stilebenen: „Ihr selbst seid ein Kompendium der Menschheit. Eure Persönlichkeit umfasst in einem gewissen Sinne die ganze menschliche Natur (...).“<sup>8</sup> Gleichsam programmatisch für die Romantik heißt es: „Strebt danach, schon hier Eure Individualität zu vernichten, und in Einem und Allem zu leben, strebt danach, mehr zu sein als Ihr selbst (...).“<sup>9</sup> Hier klingt ein entscheidendes Motiv an: die Überschreitung der Grenzen des Ichs, die Ich-Transzendenz – ein wichtiger Schritt auf jedem spirituellen Schulungsweg, zur Erfahrung des Unendlichen. „Religion ist Sinn und Geschmack für das Unendliche.“<sup>10</sup> Das alles schrieb der Theologe Friedrich Schleiermacher 1799.

Schubert hat in seinem Lied *Auflösung*<sup>11</sup> eine solche visionäre Erfahrung des Unendlichen komponiert. Nur ganz am Ende findet man eine Kadenz, sonst gibt es weder Halb- noch Ganzschlüsse, die Musik strömt ohne formale und syntaktische Grenzen dahin und suggeriert eine gleichsam unendliche Weite. Auch die Technik der „inneren Erweiterung“ kann eingesetzt werden, um Unendlichkeit spürbar werden zu lassen, wenn die Dehnung durch Wiederholungen oder Sequenzen so lang wird, dass man den Bezug zum Ausgangspunkt verliert und die Musik gelöst zu schweben beginnt.<sup>12</sup> Bruckner entwirft im langsamen Satz seines Streichquintetts eine riesengroße Periode, der Nachsatz verliert sich gleichsam ins Unendliche<sup>13</sup> und erreicht nie den erwarteten Ganzschluss. Oder die Musik beginnt nicht wirklich, sondern scheint aus der Unhörbarkeit allmählich ins Hörbare einzutreten, so als würde wir in eine Musik hineinhören, die unhörbar schon immer da war (Chopin, *Ballade F-Dur*; oder wenn Schumann mit einer Schlusswendung beginnt). Techniken der Phrasenverbindung (eine Phrase endet auf einem Dominantseptakkord, die nächste beginnt mit der dazugehörigen Tonika) und der Verschränkung (ein Takt ist zugleich Ende einer Phrase und Beginn einer neuen) ermöglichen es den Komponisten, die Musik immer fließen zu lassen und Unendlichkeit zu suggerieren, die Musik zu entgrenzen.

Im Zusammenhang mit Entgrenzung und Ich-Transzendenz gewinnt die Mystik wieder an Aktualität – nur ist es jetzt die islamische Mystik von Hafis und Rumi, deren Gedichte durch die Übersetzungen von Friedrich Rückert den Romantikern bekannt waren. Der Orient steht bei den Romantikern auch für Entgrenzung und Unendlichkeit.

In einem Gedicht von Rumi heißt es: „Denn wo die Lieb' erwacht, stirbt das Ich (...)“<sup>14</sup>, und damit ist das zentrale Motiv von Entgrenzung und Ich-Transzendenz angesprochen, wobei „Ich-Tod“ das Hinauswachsen über die alte, von einem festen identischen Ich begrenzte Persönlichkeit meint – ein wichtiges Thema einer jeden spirituellen Entwicklung. Todessehnsucht ist oft Sehnsucht nach dem Tod des Ichs, nach Entgrenzung, Wandlung und seelischem Wachstum in spirituelle Bereiche hinein, nach einer „Entgrenzung nach oben“.<sup>15</sup> Aber da gibt es eine gefährliche Ambivalenz, denn möglich ist auch eine „Entgrenzung nach unten“, also nicht in Richtung auf höhere spi-

8 Ibid., 55.

9 Ibid., 73.

10 Ibid., 30.

11 D 807, nach einem Gedicht von Mayrhofer.

12 Klaviersonate a-Moll, D 537, 3. Satz, Takt 59 – 95.

13 Ab Takt 19.

14 Friedrich Rückert, *Werke*, 2. Band (Frankfurt: Insel-Verlag, 1988), 15.

15 Dazu: Robert A. Johnson, *Traumvorstellung Liebe. Der Irrtum des Abendlandes* (München: Knauer-Verlag, 1987).

rituelle Ebenen, sondern als pathologischer Ich-Zerfall, oder als Flucht in Rausch oder als Regression in frühere Entwicklungsstadien vor der Ich-Bildung. Wagners Oper *Tristan und Isolde*, musikalisch der Gipfel der romantischen Kunst der Entgrenzung, enthält in Handlung und Text etliche solcher ambivalenten Momente.

Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die „Entgrenzung nach oben“ war aber nur ein Thema der Romantik, das andere war die Erforschung der Nachtseiten der Existenz, der Träume, des Wahnsinns, des Satanischen („schwarze Romantik“)<sup>16</sup>, der Persönlichkeitsspaltung und des Ich-Verlusts mit dem Zerbrechen der linearen Zeit, also die „Entgrenzung nach unten“. Hier klingen die Schattenthemen der Romantik an, zumal der Ich-Zerfall leicht mit Ich-Transzendenz verwechselt werden kann, und die Dehnung der klassischen Formensprache möglicherweise zur Auflösung von Form überhaupt führt, zum Zerfall der linearen Zeit in unzusammenhängende Augenblicke. Vor allem aber ist der Blick in den Abgrund der Seele, ins Unbewusste der verdrängten Erinnerungen und verdrängten Gefühle, der negativen Emotionen und der archaischen Erbschaft ohne entsprechend starker Kräfte des Bewusstseins nicht ungefährlich.

Jede neue spirituelle Signatur sollte auf den vorherigen aufbauen und diese umfassen. Dort finden sich oft die Gegenkräfte gegen die Gefährdungen der jeweils neuen Signatur, im Falle der Romantik in der klassischen Formensprache mit ihrer Signatur „hen kai pan“. Die späteren Romantiker wie Brahms und Bruckner haben genau da angeknüpft, und selbst Wagner stellte den Anspruch, in der thematischen Arbeit seiner Musikdramen Beethovens Symphonik zu beerben.

E. T. A. Hoffmanns Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* lässt den Zwiespalt der Romantik deutlich werden. Dazu schreibt Peter Rummenhüller: „Wahre Musik ist für Hoffmann (...) zugleich wahre Kirchenmusik, und diese gehört (...) unwiederbringlich der Vergangenheit an.“<sup>17</sup> Ihr gegenüber steht die „romantische“ Musik der Gegenwart: Haydn, Mozart und Beethoven: „Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist“, schreibt Hoffmann.<sup>18</sup> Rummenhüller kommentiert: „Freilich hat diese von Hoffmann als wahrhaft romantisch und musikalisch gefeierte Kunst mit Religion und Kirche gar nichts zu tun.“<sup>19</sup> Hoffmann verbirgt nicht seine Skepsis, ob überhaupt noch gute Kirchenmusik komponiert werden kann, die mehr ist als Nachahmungen der alten Meister, wie sie der Cäcilianismus hervorbrachte. Hier hat sich eine Kluft geöffnet zwischen einer Entwicklung, die neue spirituelle Signaturen hervorgebracht hat (was Hoffmann noch nicht sehen konnte) und der damaligen kirchenmusikalischen Praxis.

Im Barock waren schon die ersten Konflikte aufgetreten zwischen dem Bedürfnis nach einer Musik der Andacht, der Stille und des Rückzugs von der Welt einerseits und einer Musik, die das Weltliche (das „Opernhafte“) einbezog andererseits. Diese Konflikte verschärfen sich in der Romantik, die sich verstärkt den dunklen Seiten der Seele zuwendet. Aber gehören nicht zur spirituellen Entwicklung Selbsterkenntnis und Selbstwahrnehmung dazu, die Fähigkeit und den Willen, auch die eigenen dunklen Seiten anzuschauen?

16 Dazu: Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (München: Hanser-Verlag 1960).

17 Peter Rummenhüller, *Romantik in der Musik* (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989), 39.

18 Zitiert nach *Ibid.*, 39.

19 *Ibid.*, 46.

## Das 20. Jahrhundert: Die Suche nach dem Ursprung und das Unbewusste

Sich auf die dunklen Seiten des Menschen einzulassen wird besonders dann gefährlich, wenn es zu einer Identifikation mit diesen dunklen Seiten kommt, mit den unbewussten und archaischen Ebenen, die dann als letzte Wirklichkeit erscheinen. Zwei Strömungen haben dazu beigetragen: die Musik des Expressionismus, die in bis dahin nicht dagewesener Konsequenz die Seelenregungen einsamer, verletzter oder traumatisierter Menschen protokolliert<sup>20</sup>, nicht zufällig zeitgleich entstanden mit Freuds Psychoanalyse. Auf der anderen Seite war es der „Neoprimitivismus“, der nach Ursprünglichkeit suchte in fernen Kulturen und in vorchristlich-heidnischen Opfer-Ritualen (Strawinski: *Le Sacre du Printemps*). Den Ursprung suchen – im unverstellten Ausdruck der Gefühle und des Unbewussten einerseits und im Archaischen andererseits, das verbindet die beiden Antipoden Schönberg und Strawinski.

Beides scheint mit Spiritualität zunächst wenig zu tun zu haben, aber die Erfahrungen der Abgründe der eigenen Seele und der in ihr verborgenen archaischen Erbschaft kann zu einem wichtigen Schritt im Entwicklungsprozess werden, wenn man in der Lage ist, genau hinzuschauen, sich aber nicht mit diesen Schichten zu identifizieren, sondern sie zu integrieren in ein umfassendes Menschenbild, in das „bewusste personale Selbst“<sup>21</sup>. „Der Gottes- und Sinnsucher wird mit all den Dämonen konfrontiert, die er selber aus Unwissen geschaffen oder angezogen hat. Später sollen sie ihn nicht mehr vom Weg abbringen können, sondern sogar hilfreich zur Verfügung stehen.“<sup>22</sup> Das ist ein gutes Bild für die Möglichkeit des Wachsens an den Erfahrungen der unbewussten und archaischen Ebenen.

In kaum vorstellbarem Maße haben die Traumata der beiden Weltkriege die Musik des 20. Jahrhunderts geprägt, gerade da, wo die Schmerzen und das Leid hinter einer Fassade von Objektivität, Sachlichkeit, Nicht-Expressivität und Konstruktivität versteckt wurden<sup>23</sup>. Das betrifft sowohl den Neoklassizismus der 20er Jahre wie auch die Zwölftontechnik und vor allem die serielle Musik nach 1950. Aber die Psychologie kennt das Phänomen des „posttraumatischen Wachstums“ (posttraumatic growth), dass Menschen aus der Erstarrung der Emotionslosigkeit, der Desorientierung eines beschädigten Zeitbewusstseins und einer Dissoziierung des Ichs zur Lebendigkeit zurückfinden und in spirituelle Bereiche der Ich-Transzendenz hineinwachsen können.<sup>24</sup>

Auch in der Musik des 20. Jahrhunderts ist eine Sehnsucht nach Spiritualität spürbar, die sich aber oft nur äußerte in einer Nähe zu archaischen Ritualen (Strawinski, Jolivet) und jene unselige, schon im Neoklassizismus beliebte Gegenüberstellung von

20 Richard Strauss, *Elektra* (die Titelfigur ist traumatisiert, weil sie die Ermordung ihres Vater miterleben musste); Arnold Schönberg, *Erwartung* (eine Frau sucht nachts im Wald ihren Geliebten und findet ihn ermordet); Alban Berg, *Wozzeck*.

21 Harald Piron, *Die Seelenburg der Teresa von Avila und ihre Bedeutung für die Psychotherapie*, in: *Bewusstseinswissenschaften – Transpersonale Psychologie und Psychotherapie*, 18. Jahrgang 2012, Nr. 1, S. 10.

22 *Ibid.*, 7.

23 Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde und Trauma – die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege*, in: *Lettre International*, Deutsche Ausgabe, Nr. 71, Berlin 2005, S. 92-97.

24 Dazu: Ursula Wirtz, „Die spirituelle Dimension der Traumatherapie“, in *Transpersonale Psychologie und Psychotherapie*, 9. Jahrgang, 2003, Nr. 1, S. 4; Tedeschi / Park / Calhoun (Hrsg.): *Posttraumatic Growth* (New Jersey – London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1998).

Objektivität und Subjektivität hervorbrachte, die das Überpersönliche, Spirituelle im Unpersönlichen, Subjektlosen und oftmals Vor-Individuellem suchte.

Insgesamt ist das zwanzigste das Jahrhundert, in dem die Schattenthemen die überragende Rolle spielen. Dessen Chancen lassen sich zusammenfassen in der Fähigkeit, die dunklen unbewussten und archaischen Ebenen anzuschauen, Klang werden zu lassen und ins Bewusstsein zu heben und sie in ein umfassendes bewusstes, personales Selbst zu integrieren. Die Schattenthematik des 20. Jahrhunderts ist die Identifikation mit eben diesen Ebenen, wenn sie zur ursprünglichen und letzten Wirklichkeit erklärt werden – daran ist Freuds Psychoanalyse nicht unschuldig. Gelingt die Integration nicht, können diese Ebenen destruktive Kräfte freisetzen und zerstörerisch wirken.

## Eine mögliche Zukunft: Indras Netz und die Vielfalt der Perspektiven

Wie kann man Persönliches und Überpersönliches in der Musik verbinden? Könnte so die Aufgabenstellung für eine Weiterentwicklung formuliert werden? Lassen sich Menschendarstellung und Gefühle in ihrer ganzen Fülle, aber nicht als ausschließlicher Gehalt der Musik, verbinden mit Strukturen oder Symbolen, die das Nur-Menschliche übersteigen? Geht so etwas, ohne das Menschliche zu opfern wie in den konstruktiven und „objektivistischen“ Strömungen des 20. Jahrhunderts? Kann man der Subjektivität einen transzendenten Rahmen geben?

Die entscheidende Voraussetzung für einen solchen Weg ist die Reflexion über das Menschenbild. Die mystischen Traditionen des Abendlandes wussten immer von der Möglichkeit einer Entwicklung über das normale alltägliche Ich-Bewusstsein hinaus, und Kritiker des reduktionistischen Menschenbildes der Psychoanalyse von Abraham Maslow<sup>25</sup> bis zu Daniel Goleman<sup>26</sup> und Ken Wilber<sup>27</sup> beschreiben inzwischen differenziert diese höheren Ebenen. Die Anerkennung dieser Ebenen ist Voraussetzung für eine Weiterentwicklung der Musik, die mehr sein will als nur Erforschung von Klangmaterial. Dennoch gilt das zu Beginn Gesagte: die Beziehung von Musik und Spiritualität hat eine gleichsam vertikale Komponente insofern, als zu jeder Zeit und in jedem Stil im Medium der Musik eine Erfahrung des Heiligen möglich ist, und eine gleichsam horizontale Komponente, in der die Entfaltung des spirituellen Potenzials als Attraktor der musikalischen Entwicklung wirksam wird.

Die Postmoderne, in der alles wieder möglich scheint („anything goes“), repräsentiert eine Stufe der Bewusstseinsentwicklung, wo deutlich wird, dass jede Epoche Wertvolles mitbringt, dass jeder Stil menschliche Haltungen und Ausdrucksweisen Klang werden lässt, die keineswegs verloren sind, wo deutlich wird, dass ältere Entwicklungsstufen in die neueren integriert werden sollten, damit die Musik nicht verarmt und einseitig wird – Don E. Beck<sup>28</sup> spricht vom „second tier“ der Bewusstseinsentwicklung.

25 Abraham H. Maslow, *Motivation und Persönlichkeit* (Reinbek: Rowohlt-Verlag 1981).

26 Daniel Goleman, *Dialog mit dem Dalai Lama – Wie wir destruktive Emotionen überwinden können* (München: Hanser-Verlag, 2003).

27 Ken Wilber, *Integrale Psychologie* (Freiamt: Arbor-Verlag 2001).

28 Don Edward Beck/ Christopher C. Cowan: *Spiral Dynamics* (Bielefeld: Kamphausen-Verlag 2007).

Daraus könnte eine weitere Aufgabe für die Zukunft erwachsen, die sich mit der bereits erwähnten gut verbinden ließe. Bei dieser ginge darum, Modalitäten und Techniken für eine sinnvolle Integration zu entwickeln, und hätte dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit der Aufgabenstellung der Klassik: neu über Form nachzudenken, wie aus Verschiedenem und Heterogenem ein sinnvolles Ganzes werden kann.

Die Aufgabe der Integration kann sich zunächst auf die eigene Tradition beziehen, verschiedene Stilebenen, die ja alle für Facetten des menschlichen Ausdrucks stehen, zu einer Einheit zu verbinden. Sri Aurobindo und Ken Wilber halten die Fähigkeit, unterschiedliche Perspektiven, andere als nur die eigene egoistische einzunehmen, für einen ganz wesentlichen Entwicklungsschritt.

Perspektivenvielfalt kann aber – auch musikalisch – die Perspektiven anderer Kulturen einschließen. Der Regisseur Peter Brook schrieb einmal: „Der Mensch ist mehr als das, worauf er durch seine Kultur festgelegt wird; (...) Jede Kultur drückt einen anderen Teil der inneren Welt aus: die vollständige menschliche Wahrheit ist global, und das Theater ist der Ort, an dem das Puzzle zusammengesetzt werden kann.“<sup>29</sup> Und, so darf man ergänzen, die Musik.

Im Bereich des Buddhismus gibt es dafür ein schönes Bild, das deutlich macht, wie jede Kultur, ja jede Individualität erhalten bleibt und doch in ihr sich alle anderen spiegeln: Indras Netz, „ein mit edlen Perlen besetztes Netz, die einander reflektieren, so dass in jeder Perle alle übrigen aufscheinen.“<sup>30</sup>

Die Verbindung von Persönlichem und Überpersönlichem, die intra- und interkulturelle Perspektivenvielfalt könnten vielleicht zur spirituellen Signatur des 21. Jahrhunderts werden. Und davon könnte abhängen, wie dereinst die Musikgeschichte des 20. und des 21. Jahrhunderts erzählt wird, und ob man sie besser verstehen kann als durch den Blick auf das musikalische Material.

## POVZETEK

Pripoved o zgodovini glasbe je vedno povezana z nazori sodobnega časa in nazori skladateljev. Osredotočenje na odkrivanje novega glasbenega gradiva je ena od možnosti za oblikovanje pripovedi, ki vodi k materialističnemu pogledu na preteklost. A zdi se, da se je ta način razmišljanja izčrpal.

Druga možnost je tista, ki se povezuje s podobo človeka. Zaradi izsledkov raziskav, ki so jih naredili Abraham Maslow, Jean Gebser, Ken Wilber, Don Edward Beck in drugi, vemo, da ima podoba človeka tudi duhovne ravni. To je narekovalo teorijo o "evoluciji zavesti", ki omogoča drugačno pripoved zgodovine glasbe.

Pričujoči prispevek poskuša razumeti glasbeno preteklost po letu 1600 kot proces pojavljanja "duhovnih označb". V baročni glasbi je človek prisoten z vsemi svojimi čustvi in - podobno kot v misticizmu

- lahko odkrivamo Boga v vsaki duši. Duhovnost lahko doživljamo ne le z odmikom od sveta, ampak tudi z življenjem v njem. V klasicističnih oblikah so različna čustva in značaji zlitii v enovitost, skladno s filozofskim kozmoteizmom, povzetem v grški formuli „hen kai pan“. Romantična glasba je poskušala izraziti neskončnost in presežnost ega. Teme glasbe 20. st. so iskanje izvora, nezavedno in integracija "sence" (C. G. Jung), v postmodernizmu pa iskanje načinov za povezovanje različnih pogledov.

Vsaka raven pa skriva svoje nevarnosti. Posebej v 20. st. se srečujemo z mnogimi vprašanji, ki jih lahko rešimo z vrnitvijo k duhovni podobi človeka.

*Angleški prevod izvlečka / abstract translated to English by Andrej Rijavec.*

*Slovenski prevod naslova, izvlečka in povzetka Aleš Nagode.*

29 Peter Brook: *Wanderjahre* (Berlin: Alexander-Verlag, 1989), 177.

30 Michael Friedrich, „Indras Netz im Kegen“, in: *Indras Netz* (München: hrsg. von Disegno, Gesellschaft für interkulturelle Studien e.V., 1997), 26.