

Wolfgang-Andreas Schultz:

Musik und Spiritualität -

Was die abendländische Musik über Gott erzählt

I.

Wer immer es gewesen sein mag, der sagte, die Musik Johann Sebastian Bachs sei der letzte uns nach Kant verbliebene Gottesbeweis, muß eine Vorstellung davon gehabt haben, daß Musik Bereiche berühren kann, die jenseits der menschlichen Welt der Gefühle und des Verstandes liegen. Mit diesen Bereichen kommt in Berührung ein Komponist, wenn er spürt, daß das Werk sich gleichsam von selber komponiert, so als sei es in einer höheren Welt bereits vorhanden und müsse nur ausformuliert werden; ein Interpret, wenn er jenseits eines bewußten Wollens und frei von persönlichem Ehrgeiz zum Instrument, zum Kanal wird, durch den hindurch die Musik zum Klingen kommt; aber auch der Hörer, der von Musik existenziell berührt wird, vergleichbar dem, was Rilke beim Anblick des archaischen Apollo-Torso erfuhr: „Du mußt Dein Leben ändern!“ „Und das sagen alle Gedichte, Romane, Dramen, Gemälde, Musikstücke, denen zu begegnen sich lohnt“, ergänzt George Steiner.

Diese Erfahrung des Nichtverfügbaren und des Beschenktwerdens im Unbewußten zu verorten wäre voreilig. Die westliche Psychologie hat sich sehr intensiv beschäftigt mit dem Weg zur Ich-Bildung, mit verschiedenen Ebenen des Unbewußten, mit Krankheiten und mit Fehlentwicklungen auf dem Weg zum Ich. Kaum erforscht sind Entwicklungsmöglichkeiten über das Ich hinaus – da kann der Westen von Erfahrungen aus dem Bereich des Hinduismus und Buddhismus lernen - Daniel Goleman hat davon berichtet.

Über Musik und Spiritualität nachzudenken bedeutet letztlich, über Musik im Kontext eines nicht-reduktionistischen Menschenbildes zu sprechen, eines Menschenbildes, das Geistiges, Seelisches und Religiöses nicht auf die materielle Ebene reduziert, sondern Entwicklungsmöglichkeiten über Ich-Bewußtsein und Rationalität hinaus sieht und Ideen für menschliches Wachstum und seelisches Reifen enthält, bezogen sowohl auf den Lebensweg des einzelnen Menschen als auch auf eine denkbare Entwicklung der Menschheit.

Gustav Mahler führt uns in seiner 3. Symphonie durch die Evolution vom Erwachen der elementaren Naturkräfte (1. Satz „Pan erwacht“) über Pflanzen und Tiere (2. und 3. Satz „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ und „Was mir die Tiere im Walde erzählen“) zum Menschen (4. Satz „Was mir der Mensch erzählt“), über höhere Bewußtseisebenen, symbolisiert durch die Engel (5. Satz „Was mir die Engel erzählen“) bis zur allumfassenden Liebe, zu Gott, dem Nicht-Dualen, wie immer man es nennen möchte (6. Satz „Was mir die Liebe erzählt“). Das Wissen um diese Stufenleiter findet sich in fast jeder Kultur – man spricht von der „Großen Kette des Seins“, obwohl ein Bild von immer größer werdenden konzentrischen Kreisen besser wäre, denn jede neu auftretende Ebene umfaßt alle vorhergehenden. Der Mensch mit seinem durchschnittlichen Ich-Bewußtsein steht etwa in der Mitte, offen und verantwortlich sowohl für ein Zurückfallen auf die Ebene stumpfer Tierheit wie für eine Entwicklung bishin zur Erfahrung des Einsseins mit Gott. Pico della Mirandola hat es so ausgedrückt: „Im Menschen sind bei seiner Geburt von Gottvater vielerlei Samen und Keime für jede Lebensform angelegt; welche ein jeder hegt und pflegt, die werden heranwachsen und ihre Früchte in ihm tragen. Sind es pflanzliche, wird er zur Pflanze, sind es sinnliche, zum Tier werden. Sind es Keime der Vernunft, wird er sich zu einem himmlischen Lebewesen entwickeln; sind es geistige, wird er ein Engel sein und Gottes Sohn. Wenn er sich nun, mit keinem Los der Geschöpfe zufrieden, ins Zentrum seiner Einheit zurückgezogen hat, wird er, ein Geist mit Gott geworden (...) alles überragen.“

Die Psychologie tut sich überwiegend noch schwer, eine Evolution des Bewußtseins über

die Ich-Ebene hinaus zu akzeptieren. Wir finden die höheren Ebenen beschrieben in den Texten der Mystiker, so im „Aufstieg auf den Berg Karmel“ des Johannes vom Kreuz, inzwischen aber auch bei Psychologen, die in Auseinandersetzung mit Texten und Praktiken aus dem Bereich des Hinduismus und des Buddhismus diese Ebenen durch eigene Meditationserfahrung erforscht haben. Ken Wilbers Buch „Integrale Psychologie“ enthält Gegenüberstellungen der Bezeichnungen dieser Ebenen in den verschiedenen Kulturen und psychologischen Schulen. Wie bei den Ebenen, die dem Ich und der Rationalität vorausgehen (nach Jean Gebser meist bezeichnet als „archaisch – magisch – mythisch“) handelt es sich auch bei den höheren um kulturübergreifende Tiefenstrukturen, die sich in allerdings stark kulturell geformten Oberflächenstrukturen zeigen.

II.

Um die Art und Weise verstehen zu können, wie sich Spiritualität in musikalischen Strukturen ausdrücken könnte, sei – um einem verbreiteten Mißverständnis entgegenzuwirken – darauf hingewiesen, daß Spiritualität in der Musik nichts mit Folklore zu tun hat. Weder führt es zu einem wie immer gearteten spirituellen Gehalt von Musik, wenn man in ferne Länder pilgert und deren Musikinstrumente in Avantgarde-Musik einfügt, noch ist ein durch eine indische Tambura ausgeführter Bordun oder ein Obertonklang an sich schon spirituell. Jede Kultur hat ihre spirituellen Traditionen, im Abendland derzeit etwas schwere zugänglich als in Indien, und wahrscheinlich war für viele Musiker die Begegnung mit einer anderen, meist fernöstlichen Kultur der Auslöser dafür, Musik und Spiritualität miteinander in Beziehung zu bringen.

Wieweit haben wir eigentlich die Entwicklung unserer eigenen Musikkultur verstanden? Was bedeutet es, wenn etwa im 11. Jahrhundert die Melodik weitausschwingender und reicher an größeren Intervallen wird? Der gregorianische Gesang bevorzugte eine kleinintervallige, meist schrittweise Melodieführung – könnte es sein, daß der Wandel in der Melodik mit dem Aufblühen der Mystik zu tun hat, die in der Musikerin Hildegard von Bingen eine wichtige Vertreterin fand? „So trug die Mystik dazu bei, das Individuum selbständiger werden zu lassen und in der persönlichen, inneren Erfahrung das Zentrum auch des Christseins zu sehen.“ (Karl-Heinz Ohlig) Petrus Abaelardus' Hauptwerk „Erkenne dich selbst“ führte im 12. Jahrhundert zu einer Literatur, „die eine tiefe Introspektion (...) als Voraussetzung geistlichen Aufstiegs reflektierte. (...) Die Aufforderungen zur Introspektion wurden dann auch in der an die Laien gerichteten Erbauungsliteratur aufgenommen und formten damit die Mentalität ganz allgemein.“ (Peter Dinzelbacher) Könnte es sein, daß nicht nur der Stilwandel in der Melodik, sondern auch die allmähliche Entwicklung des harmonischen Raumes in der sich entfaltenden Mehrstimmigkeit mit dem Wachsen der inneren Welt korreliert?

Neben der Melodik wird nach und nach besonders die Harmonik zum Raum für die seelische Innenwelt, weil in ihr sich seelische Energien und Spannungen sensibel in Töne übersetzen lassen. In Konsonanz- und Dissonanzbeziehungen lebt und atmet die Musik mit dem Menschen, Erregung und Ruhe finden ihre Entsprechungen im harmonischen Verlauf – zumal in der Romantik findet eine reiche innere Welt so ihren Ausdruck. In bislang nie dagewesener Intensität ist der Mensch mit seinen Gefühlen bishin zu seinem Unbewußten, seinen Träumen, Ängsten und Wahnvorstellungen in der Musik gegenwärtig.

Läßt sich das noch mit einer spirituellen Haltung vereinbaren? Die Geschichte der abendländischen Musik ist von einer bis heute nicht abgeschlossenen Diskussion durchzogen über die Frage, wieviel „Weltlichkeit“ die „geistliche“ Musik verträgt. Bach mußte sich vorwerfen lassen, seine Passionen und Kantaten seien zu opernhaft, Zweifel wurden laut am geistlichen Ernst von Mozarts Kirchenmusik, und als „geistlich“ durch „spirituell“ ersetzt wurde, geriet die ganze klassisch-romantische Musik als „ego-verhaftet“ in Verruf. Dabei konzentriert sich die Debatte meist auf drei miteinander zusammenhängende Problemfelder: Welche Rolle spielen 1. das Ich und die Individualität, 2. die Zeit, und 3. Gefühle und Subjektivität in einer spirituellen Weltsicht – und

in einer spirituell geprägten Musik?

Diese Diskussion läßt zwei gegensätzliche Positionen erkennen, die in der biblischen Erzählung von Maria und Martha ihr Urbild finden: „Maria setzte sich zu Jesu Füßen und hörte seiner Rede zu. Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen. (...) Jesus sprach zu ihr: 'Martha, du hast viel Sorge und Mühe; eins aber ist not, Maria hat das gute Teil erwählt'.“ (Lukas, 10. Kapitel) Jesus scheint dem kontemplativen Leben den Vorzug zu geben vor dem aktiven. Nun wird aber in der mystischen Tradition die Geschichte anders gedeutet: Teresa von Avila besteht auf der Gleichberechtigung der Positionen von Maria und Martha, während Meister Eckehart noch weitergeht und Marthas Verhalten höher stellt: „Martha war so im Wesentlichen, daß alle Wirksamkeit sie nicht hinderte und daß alles Tun und alle Geschäftigkeit sie auf ihr ewiges Heil hinleitete. Maria mußte erst eine Martha werden, ehe sie wirklich eine Maria werden konnte. Denn da sie unserem Herrn zu Füßen saß, da war sie das noch nicht. (...) So werden die Heiligen erst dann zu Heiligen, wenn sie anfangen zu wirken durch ihre Tugenden.“

Die kontemplative Position eines – möglicherweise nur zeitweiligen und vorläufigen - Rückzugs von der Welt hat ihre musikalische Entsprechung bei denen, die in der Kirche neben gregorianischen Gesängen allenfalls Palestrinas Musik dulden; im Cäcilianismus, der die Romantik wegen ihrer Subjektivität ablehnte; und bei denen, die sich heute eine spirituelle Musik wünschen im Sinne von unpersönlichen, zeitentrückten und von störenden Emotionen gereinigten Klängen. Die andere Position, die Spiritualität aktiv ins Leben, in die Welt hineinbringen möchte, findet bei denen ihre Entsprechung, die alle der jeweiligen Zeit verfügbaren kompositorischen Mittel aufgreifen und sie in den Dienst einer spirituellen Entwicklung stellen, wie Bach in seinen Passionen und Kantaten es tat.

III.

Spirituell ist letztlich alles, was zum inneren Wachstum beiträgt – und das hängt ganz davon ab, wo der jeweilige Mensch gerade steht. Der Normalfall in einer westlichen Gesellschaft ist allerdings der, als ersten Schritt sich aus den Verstrickungen des Alltags zu lösen, zur Ruhe, zur Stille und zur Begegnung mit sich selbst zu finden. Dabei kann Musik eine Hilfe sein, ohne daß mit solcher „Meditationsmusik“ ein künstlerischer Anspruch verbunden sein müßte; sie ist Hilfsmittel, mehr nicht, vor allem kein künstlerisch transformierter Ausdruck einer spirituellen Erfahrung. Sie muß alles vermeiden, was zu viel Aufmerksamkeit auf sich zieht: allzu plastische Details, Entwicklungen und Gefühle.

Komponisten aber, die in ihrer Musik eine in diesem Sinne spirituelle Aufgabe sehen, müssen eine schwierige Gratwanderung vollbringen zwischen einer gewissen persönlichen Prägung, einem eigenen Ton, und zugleich der Zurücknahme alles Persönlichen; ihre Musik soll Ruhe ausstrahlen, die Menschen aus dem Alltag und seinen Zeitabläufen herausführen und doch gewissen Ansprüchen formaler Gestaltung genügen; sie sollte nicht emotional, aber möglichst auch nicht mechanisch-ausdruckslos wirken. Naturgemäß fallen die Lösungen dieser Probleme sehr unterschiedlich aus. Arvo Pärt beispielsweise entwickelt in seiner „Johannespassion“ in einer klangschönen, sehr persönlichen und originellen Sprache eine fast mechanisch wirkende Textur, bei der die Silbenzahl der Worte die Melodieführung bestimmt. Man findet eine ganz einfache Rhythmik, meist nur schrittweise Melodik, keinerlei Entwicklung und keine emotionale Beteiligung – ein Musterbeispiel für eine Musik des Zurücknahme alles Persönlichen und Individuellem und der Abweisung von Zeit und Entwicklung, von Ausdruck und Gefühlen. Zu sprechen wäre auch über die „Stillen Lieder“ von Valentin Silvestrow, über einige Werke von Morton Feldman („Rothko Chapel“, „Palais de Mari“), über Giacinto Scelsi und viele andere Komponisten.

Eine sozusagen „kompensatorische“ Wirkung von Musik im Zusammenhang mit Ideen über menschliches Wachstum kann aber auch ganz anders aussehen. Für Menschen, die keinen rechten Kontakt zum Körper haben, oder auch für eine Kultur, die Schwierigkeiten hat, Körperlichkeit

zuzulassen und zu integrieren, kann es wichtig sein, wieder in Kontakt zu kommen mit elementaren rhythmischen Energien. Das geschah in der abendländischen Kultur mit Strawinskys Ballett „Le Sacre du Printemps“ und hallt nach bis heute in der populären Musik. Es kann zum Ganzwerden und zum Wachstum beitragen, die archaischen Ebenen zu erfahren und zu integrieren.

Am „Sacre“ lassen sich die musikalischen Mittel einer solchen kompensatorischen Bewegung studieren. Den einfachen pentatonischen und diatonischen Formeln fehlt die Identität, die Töne erscheinen in immer neuen Konstellationen, so als sei in der imaginierten archaischen Epoche der Menschenopfer die Ausbildung eines festen, identischen Ichs noch nicht gelungen. Auch der Zeitmodus ist archaisch, ganz auf die Gegenwart bezogen kennt die Musik kaum Entwicklungen, und im Kontext der Rituale spielt persönlicher Ausdruck noch keine Rolle. Gefährlich aber wäre es, dieses „Zurück zur Erde“, symbolisiert durch den „Kuß der Erde“ am Ende des ersten Teils, als Ziel einer spirituellen Entwicklung mißzuverstehen. Dieser Gefahr erlagen einige Maler in den 20er Jahren, die – ohne ein Menschenbild – direkt von der Natur in den Kosmos wollten, das Individuum, seinen Ausdruck und seine Gefühle verachtend anfällig wurden für totalitäre Ideologien.

Ein Archaismus, eine solche Regression in archaische Bewußtseinsschichten kann heilsam sein als „Regression im Dienste des Selbst“, bei einer Rückkehr auf die Ebene des bewußten verantwortlichen Menschseins, bereichert nun um die Erfahrungen der unteren Ebenen. Interessant ist, daß Schönberg zur selben Zeit genau die entgegengesetzte Entwicklung nahm: Im letzten Satz des 2. Streichquartetts („Entrückung“) entfernt er sich von der Erde („Ich fühle Luft von anderem Planeten“) und löst sich von der Tonalität. Sein Weg, bis zur Oper „Moses und Aron“, ist gekennzeichnet durch einen Aufstieg in eine nicht mehr der Erde verbundenen Geistigkeit, der die Vermittlung des Geistes mit der sinnlichen Welt zum Problem werden muß. Moses, der als Sprechrolle angelegt ist, vermag es nicht, die Idee des abstrakten einen Gottes zu verkünden, dazu braucht er Aron, den Sänger, der sie durch Bilder verfälscht. So sind die beiden großen Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte in ihrer jeweiligen Einseitigkeit eigentümlich aufeinander bezogen.

Diese zwei Arten „kompensatorischer Wirkung“ – der Rückzug in die Kontemplation und die Wiederaneignung archaischer Schichten – bezeichnen Möglichkeiten von Musik, im Hinblick auf ein Wachstum heilend einzugreifen, sowohl im Leben eines einzelnen Menschen als auch bezogen auf die Entwicklung einer Kultur. Solche Musik sollte aber nicht mit dem Anspruch auftreten, schon das Bild einer Ganzheit zu entwerfen oder künstlerischer Ausdruck von Erfahrungen höherer Bewußtseinsebenen zu sein. Genau dies wird aber immer wieder von der klassischen abendländischen Musik behauptet: Satprem, der Schüler Sri Aurobindos, spürte in den späten Streichquartetten Beethovens die Anwesenheit einer solchen transzendenten Dimension; und Jochen Kirchoff schreibt: „Viele sensible Japaner wissen, daß Beethoven eine Art Zen-Meister der Musik ist.“ Sergiu Celibidache versuchte in seiner Praxis als Dirigent und in der Theorie seiner Phänomenologie klassisch-romantische Musik von ihren spirituellen Wurzeln her erfahrbar zu machen; und bei George Steiner heißt es: „Musik und das Metaphysische in der Grundbedeutung des Begriffes, Musik und religiöses Gefühl sind praktisch immer untrennbar gewesen.“ Diese Musik umfaßt ein großes Ausdrucksspektrum, unterschiedliche individuelle Charaktere und eine gestaltete Zeit – sie könnte lesbar werden als Ausdruck einer aktiv sich in der Welt manifestierenden Spiritualität.

IV.

Wenn es – in spiritueller Praxis und in der Musik – bei einer ausschließlich kontemplativen Haltung bleibt, stellt sich irgendwann unweigerlich die Frage nach einem Dualismus, wie immer man ihn nennen will, Gott und Welt, oder Licht und Finsternis – Arvo Pärt hat sich in diesem Sinne dualistisch geäußert. Das bedeutet aber nicht, daß alle, die als Musiker den kontemplativen Weg

wählen, auch ein dualistisches Weltbild pflegen; genauso gut kann die kontemplative musikalische Haltung bewußt gewählt werden als Gegengewicht gegen die heutige Gesellschaft, als Ausgleich mit dem Ziel eines inneren Gleichgewichts.

Die Musik aber muß dabei große Opfer bringen: Verzicht auf persönlich-individuelle Details, auf ganze Facetten des Ausdrucks, vor allem auf den Umgang mit Energien, die ja zugleich emotional als auch im dynamischen Sinne formbildend wirken insofern, als es dem Hörer durch den das ganze Musikstück umgreifenden Energiestrom möglich wird, die unterschiedlichen Details und Einzelcharaktere als Einheit zu erfahren – die Einheit in der Verschiedenheit auch wirklich zu erleben. Dieser Aspekt von Form ist für eine spirituelle Lesart der klassischen Musik von großer Bedeutung, weil er die Voraussetzung ist für die Integration aller Aspekte des menschlichen Lebens, allen menschlichen Ausdrucks im Kunstwerk. Auch für die Musik mag gelten, was Willigis Jäger, Priester und Zen-Meister, über die „eigenwillige Auslegung der biblischen Geschichte von Maria und Martha“ durch Meister Eckehart sagt: „Martha ist auf dem spirituellen Weg weiter als Maria, sie kennt die mystische Erfahrung und läßt ihren Alltag davon durchdringen.“

Es ist keineswegs so, daß eine spirituelle Haltung die Aufgabe der Individualität verlangt. Satprem schreibt: „Um unsere Schmetterlingsflüge in spirituellen Räumen und kosmischen Weiten vollführen zu können, haben wir versucht, uns der Individualität zu entledigen, wie man sich eines Klotzes am Bein entledigt. Ohne diese können wir allerdings nichts für die Erde tun, können unsere Schätze aus den höheren Reichen nicht auf die Erde herunterbringen und sie für diese fruchtbar machen“, und zitiert seinen Lehrer Aurobindo: „Das Ersticken des Individuums mag sehr wohl auch das Ersticken des Gottes im Menschen sein.“

Ebenso wie Individualität ist das Ich in vielen spirituell orientierten Kreisen in Verruf geraten, weil das Ich, meist narzistisch besetzt, die Neigung hat, seine eigene Relativierung durch Öffnung des Bewußtseins für höhere Ebenen zu blockieren. Spirituelles Wachsen darf aber nicht mit einer Regression in „präpersonale“ Bereiche verwechselt werden, denn bei einer spirituellen Entwicklung bleibt das Ich als psychische Instanz erhalten, die für die Kohärenz einer Persönlichkeit verantwortlich ist. „Es geht in der Mystik nicht darum, das Ich zu beseitigen oder zu bekämpfen. (...) Darum strebt sie danach, das Ich als das zu erkennen, was es wirklich ist: ein Organisationszentrum für die personale Struktur des je individuellen Menschen. Dieses Organisationszentrum ist für unser Leben unverzichtbar. Es macht uns zu Menschen.“ (W. Jäger)

Es gibt also keinen Anlaß zum Mißtrauen gegenüber prägnanten musikalischen Gestalten von klarer Identität, gegenüber individuellen Charakteren und gegen den Ausdruck von Persönlichkeit in der Musik. Andererseits ist das kein Freibrief für Beliebigkeit und Willkür, denn alles Persönliche und Individuelle erfährt im Ganzen eines Kunstwerks eine Art „Objektivierung“, nicht in dem Sinne, daß Subjektivität aus der Kunst verschwände, sondern so, daß Subjektivität zum Instrument von Objektivierung wird: Im Zusammenwirken der individuellen Gestalten, im Spiel der Kräfte von Ähnlichkeit und Kontrast, von Momenten subjektiver Spontaneität und der Notwendigkeit, dem energetischen Fluß der Musik zu folgen, entsteht jene „Objektivität“ des „So muß es sein“, der Eindruck einer endgültigen und gelungenen Ausformulierung, das Gefühl von Prägnanz und Stimmigkeit, vielleicht sogar von archetypischer Kraft. „Musik scheint oftmals 'durch die Person ihres Komponisten hindurchzugehen' (...), und zwar mit einer formalen Notwendigkeit, die über jede Individuation bei weitem hinausgeht“, heißt es bei George Steiner.

Hierbei spielt die Form eine große Rolle. Dank seines Eingebundenseins in ein übergeordnetes Ganzes wächst das Detail über sich hinaus, dank der Form begegnen sich die verschiedenen individuellen Charaktere und die unterschiedlichen Ausdrucksbereiche, ergänzen, kommentieren - und relativieren sich. Jan Assmann hat gezeigt, daß der spirituelle Hintergrund der Klassik jener „Kosmotheismus“ war, der sich in der Formel „hen kai pan“ verdichtete: „Eins und Alles“ oder das „All-Eine“ wurde „zu einer allgemeinen Devise, die in den Schriften von Herder, Hamann, Hölderlin, Goethe, Schelling und anderen (darunter vielen Freimaurern) auftaucht.“ Man kann die klassischen Formen lesen als Idealbild einer Gesellschaft, in der das Einzelne, ohne daß ihm Gewalt angetan würde, mit dem Ganzen harmoniert – Schiller hat sich in diesem Sinne

geäußert, vielleicht aber noch allgemeiner und hintergründiger als die in Einzelheiten auseinandergefaltete höhere Einheit, das Bezogensein der Details aufeinander vor dem Hintergrund einer sie tragenden Einheit, als Ausdruck des „hen kai pan“.

V.

Sich kontemplativ von der Welt zurückzuziehen bedeutet auch, aus den alltäglichen Zeitabläufen herauszutreten in eine gleichsam zeitlose Stille. Will Musik sich der Zeitlosigkeit annähern, treten allerdings Probleme auf, denn als Zeitkunst ist sie an einen Ablauf in der Zeit gebunden, an einen Anfang und ein Ende.

Dabei ist zu bedenken, daß Zeitlosigkeit zwei Gesichter hat, die nicht miteinander verwechselt werden dürfen. Zeitlosigkeit steht am Anfang der menschlichen Bewußtseinsentwicklung, da, wo die Menschen sich kaum von ihrer Umwelt zu unterscheiden vermochten, wo ihnen das Bewußtsein ihrer eigenen Sterblichkeit noch fehlte, wo sie nahezu gedächtnislos und ohne Erwartung an eine Zukunft im Hier und Jetzt lebten. Mit der Bewußtwerdung der eigenen Sterblichkeit wuchs auch das Bewußtsein für Zeit, und der Übergang von der Jäger- und Sammler-Gesellschaft zum Ackerbau brachte ein zyklisch strukturiertes Zeitbewußtsein hervor im Einklang mit den Jahresrhythmen. Im Übergang von der mythischen zur rationalen Bewußtseinsstruktur entfaltete sich ein lineares Zeitbewußtsein und das Wissen um Geschichte, mit Ideen vom Sinn der Geschichte bishin zur klar zukunftsorientierten Erwartung des Auftretens bzw. der Wiederkehr eines Messias. Unsere Gesellschaft ist stark vom linearen Zeitbewußtsein geprägt und auf Ziele ausgerichtet – bei aller Kritik an solcher Einseitigkeit darf man aber nicht vergessen, daß individuelle Autonomie nicht vorstellbar ist ohne das Bewußtsein der Identität und der Kontinuität einer Persönlichkeit, die sich als dieselbe weiß wie in der Vergangenheit und fähig ist, Verantwortung für ihr Handeln zu übernehmen. Wenn spirituelles Wachsen nicht Regression in jenen vorbewußten Zustand der Zeitlosigkeit sein soll, sondern Entwicklung über die Ebene von Ich und Rationalität hinaus, bleibt eigentlich nur die Möglichkeit, Zeitlosigkeit im höheren Sinne zugleich mit dem Bewußtsein von Zeit zu denken. „Das Geheimnis liegt darin, das Außerzeitliche im Schoß der Zeit zu entdecken, das Unendliche im Endlichen (...)“, heißt es bei Satprem, also „Zeitlosigkeit im Zeitlichen“.

Da liegt die Vermutung nahe, daß Versuche, Zeitlosigkeit in der Weise in Musik zu realisieren, einzelne Töne oder Klänge so zu arrangieren, daß keinerlei Zusammenhang spürbar wird, oder derart, daß repetitiv-minimalistische Strukturen einen ungegliederten, erinnerungs- und zukunftslosen Strom bilden, einer Regression in den „präpersonalen“ oder „prätemporalen“ Zustand entsprechen.

Demgegenüber hat sich in der klassischen Musik ein sehr differenzierter und mehrschichtiger Umgang mit Zeit herausgebildet. Entscheidend ist, welchen Stellenwert Identitäten haben, also Tonzentren, melodisch-rhythmische Gestalten, Verlaufsformen oder was auch immer, die erinnert werden können. Ein einfaches Modell ist die Psalmodie mit ihrer auf dem Grundton beginnenden Anfangsformel, dem Verweilen auf dem Rezitationston und der Rückkehr zum Grundton in der Schlußformel: Entfernung und Rückkehr als elementarer zeitstrukturierender Vorgang, der bis zu den raffinierten harmonischen Dispositionen einer Bruckner-Symphonie wirksam ist. Eine andere Ebene ist die Arbeit mit Motiven und Themen, also erinnerbaren melodisch-rhythmischen Gestalten, die schon im gregorianischen Choral beginnt und in der Zeit zwischen Bach und der Spätromantik ihre Vollendung findet.

Die klassischen Entwicklungsformen verbinden lineare Zeit, zyklische Zeit und eine verräumlichte Zeit, gleichsam Zeitlosigkeit. Die lineare Zeit ist präsent in Prozessen der Veränderung von Motiven und in harmonischen Entwicklungen; die zyklische Zeit lebt in der Entfernung vom tonalen Zentrum und in der Rückkehr zu ihm, und in der Wiederkehr des Ausgangsmaterials in der Reprise. Folgt man der zeitlichen Entwicklung der Musik im Einzelnen,

so wird man finden, daß überall da, wo eine melodisch-rhythmische Gestalt oder eine musikalische Phrase ihre Identität gefunden hat, als „Gestalt“ sich gerundet hat, rememberbar geworden ist, sich der Ablauf bis zu diesem Punkt zu einer gleichsam verräumlichten Gleichzeitigkeit (oder Zeitlosigkeit) zusammenfaltet. So entwickelt sich die Musik im Wechselspiel von zeitlichem Fortschreiten und der Bildung von verräumlicht-zeitlosen Identitäten, und dieser Prozess umgreift immer größer werdende Zeiträume, bis sich im Extremfall am Ende ein ganzes Werk in einer Art zeitenthobener Simultaneität darstellt. Im Einzelfall verwirklicht sich das in einer sensiblen und verletzligen Balance, besonders die Wiederkehr des thematischen Materials in der Reprise wurde zu Problem als starkes zyklisches Moment in einer sich im Laufe der Zeit dynamischer darstellenden linearen Zeit.

Nun gibt es durchaus noch andere Möglichkeiten, Zeitlosigkeit in der Zeit zu verwirklichen, von denen die abendländische Musik zunächst nur selten Gebrauch gemacht hat. Eine davon ist die extreme Verlangsamung des Zeitablaufs. So läßt sich die Musik von den Rhythmen und Zeitabläufen des Alltags lösen, vom Atmen, von der Gestik und vom Sprechen, alles Ebenen, die normalerweise auch musikalische Abläufe in ihrer Zeitlichkeit prägen. Eine extrem langsame Musik hebt den Hörer aus dem Alltag heraus in eine sakrale Welt, wie etwa die Musik des japanische Hoforchesters „Gagaku“. Das bedeutet aber nicht, daß auf eine Strukturierung von Zeit oder auf Entwicklungen verzichtet werden müßte, nur verläuft alles viel langsamer, gedehnter und bleibt im Extremfall nur noch unterschwellig wirksam. Im Bereich der abendländischen Musik könnte man auf Bachs Choralvorspiel „O Mensch, bewein“ aus dem „Orgelbüchlein“ hinweisen, auf einige langsame Sätze in Beethovens Spätwerk, auf den Mittelsatz aus der „Turangalila-Symphonie“ von Olivier Messiaen oder auf die 5. Symphonie von Aved Terterian.

Eine weitere Möglichkeit, die Bindung an den Zeitablauf zu lockern, Zeit zu relativieren ohne sie zu negieren, könnte sein, zwei unterschiedlich artikulierte Zeitabläufe übereinander zu legen; alle Versuche zeitgenössischer Komponisten mit der Überlagerung verschiedener Zeitmaße gehen in diese Richtung. Das Problem liegt meist darin, daß die einzelnen Schichten keine wirklich erlebbare Strukturierung der Zeit aufweisen, abstrakt bleiben und deshalb als eigenständige Zeitabläufe keine Identität gewinnen – das gilt auch für entsprechende Versuche von Karlheinz Stockhausen. Am weitesten ist da immer noch J.S. Bach gekommen, wenn er eine Arie mit einem Choral kombiniert, und zwar so, daß die Phrasenenden und Kadenzen der beiden Ebenen nicht zusammenfallen, sich also syntaktisch voneinander unabhängige Schichten bilden, wie im Schlußduett der Kantate Nr. 49: die Sopranstimme mit der Chormelodie, gleichsam überpersönlich-rituell, und die Baßstimme mit der Arie, menschlich und persönlich: Himmel und Erde vereinigt.

VI.

„Im Maße unseres Fortschritts weicht die Demarkationslinie des Überbewußten nach oben und die des Unterbewußten nach unten zurück“, schiebt Satprem, der auch Aurobindo zitiert: „Niemand gewinnt den Himmel, der nicht durch die Hölle gegangen ist.“ Eine so formulierte Idee über spirituelles Wachsen steht in Gegensatz zur rein kontemplativen Spiritualität, deren musikalische Vertreter um Gefühle meist einen Bogen machen, auch aus Angst, sich auf die Welt der Emotionen einschließlich aller negativen und destruktiven einzulassen und dabei in den Untiefen des Nur-noch-Menschlichen zu versinken und die Verbindung zur göttlichen Sphäre zu verlieren. Das ist aber nur dann eine Gefahr, wenn man - dualistisch denkend – den Bereich der Emotionen vom Göttlichen abtrennt und selbst die negativen Gefühle nicht auch als Kräfte zu sehen vermag, die zu spirituellem Wachstum beitragen können: „(...) es gibt ein grundlegendes psychologisches Gesetz, dem niemand entgeht, und es besagt, daß der Hinabstieg dem Aufstieg proportional ist.“ Denn „nirgendwo, auf keiner Ebene, besteht die Aufgabe darin, das Übel vom Übrigen abzutrennen, sondern es von seinem eigenen Licht zu überzeugen“, heißt es in dem Buch von Satprem.

Wenn Sri Aurobindo Recht darin hat, daß ein Mensch nur in dem Maße zu spirituellem Wachstum fähig ist, wie er sich auf seine dunklen Seiten einläßt, „mitleidlos die Schattenseite des Bewußtseins“ aufdeckt, dann könnte die abendländische Musik von dieser Seite her einen wesentlichen Beitrag geleistet haben, hat sie sich doch, spätestens seit Monteverdi, immer intensiver dem Bereich der Emotionen zugewandt, bis sie in der Romantik die „Nachtseiten“ entdeckte, das Unbewußte, die Träume, Ängste, Wahnvorstellungen, Haß und andere negative Emotionen. Othellos Eifersucht bei Verdi, Salomes perverse Lust am abgeschlagenen Haupt des Jochanaan und Elektras Haß, Rachephantasien und ihr schließlicher Triumphgesang in Strauss' Opern, die Psychogramme von Einsamkeit und Verzweiflung in Schönbergs expressionistischen Einaktern, Avianos Selbsthaß in Schrekers „Gezeichneten“ – all das ist von tiefer Menschlichkeit und scheint fern von aller Spiritualität, wenn man das Unbewußte und die Emotionen aus der Spiritualität ausgrenzt. Ungeheure seelische Energien werden freigesetzt und andererseits zugleich zum Bau großer symphonischer Formen genutzt, die gerade die Opern von Strauss ja immer auch sind. Könnte es sein, daß diese entfesselten emotionalen und unbewußten Kräfte im Dienst einer spirituellen Vision stehen, jenem „hen kai pan“, dem Zusammenfügen gegensätzlichster Themen und Ausdrucksbereiche zu einem sie übersteigenden erlebbaren Ganzen? Vielleicht hatte Richard Wagner in einer Weise Recht, wie er es selbst kaum ahnte: Die Oper als Symphonie im Sinne Beethovens kann sich auf den Gefühlsbereich tiefer einlassen, weil sie die emotionalen Energien zum Bau großer formaler Abläufe zu transformieren fähig ist. Gelingt das aber nicht, dann besteht allerdings die Gefahr, sich im Nur-noch-Menschlichen zu verlieren, im Kitsch von Salonmusik und Schlager, oder in destruktiven Klängen mancher Avantgarde- und Rock-Musik-Strömungen. Ganz ungefährlich ist es in der Tat nicht, sich so tief auf das Unbewußte und die Emotionen einzulassen.

„Die Des-Identifikation von unseren Befindlichkeiten befreit von der Ich-Fixierung und öffnet den Blick für unser wahres Wesen. (...) Das heißt nicht, daß wir nicht mehr fühlen können. Es heißt nur, daß unter allen Aufwallungen unserer Psyche ein Kern ruht, der von alledem unberührt bleibt. Wir werden nicht mehr von unseren Gefühlen beschlagnahmt,“ schreibt Willigis Jäger. Musikalisch ließe sich eine solche Haltung, Gefühle zu leben und doch von ihnen sich distanzieren zu können, als Suche nach einem überpersönlich-rituellem Rahmen ausdrücken. Es scheint folgerichtig, wenn nach der hochemotionalen Musik der Spätromantik und des Expressionismus die Suche nach musikalischen Haltungen und Formen begann, die es ermöglichen, das Menschlich-Persönliche mit dem Rituell-Überpersönlichen zu verbinden.

Wie hätte das Ergebnis dieser Suche aussehen können, wenn der Erste Weltkrieg nicht gekommen wäre? Wenn die Kriegstraumata aus der Suche nach dem Überpersönlichen nicht eine nach dem Unpersönlichen gemacht hätten? „Nichtgeheilte Fronttraumata zerstören nicht nur das Leben der betroffenen Veteranen, sondern auch das Leben ihrer Familien und der Gemeinschaft. In einigen Fällen, so etwa im Deutschland der Weimarer Republik nach dem Ersten Weltkrieg, kann diese Erscheinung die Gesellschaft insgesamt schwer schädigen.“ (Jonathan Shay) Es entstand eine musikalische Haltung, sich unverletzlich, gepanzert, kalt und emotionslos zu zeigen, persönlicher Ausdruck wurde entwertet und Gefühle durften nicht gezeigt werden – darin gibt es viele Gemeinsamkeiten zwischen dem neoklassizistischen Strawinsky und dem Schönberg der ersten Zwölftonwerke. Die große Chance, die durch den Abstieg in die Tiefen des Unbewußten und der Emotionen freigesetzten Kräfte für den Aufstieg in höhere Bewußtseinsebenen fruchtbar zu machen, konnte deshalb damals nicht genutzt werden und ist im Grunde bis heute ungenutzt. So stellt die Musik des 20. Jahrhunderts sich merkwürdig zerrissen dar zwischen zwei scheinbar sich ausschließenden Polen: einerseits sich ganz auf den Menschen einzulassen, auf seine Gefühle und die Abgründe seines Unbewußten, andererseits eine starke Sehnsucht nach einem Überpersönlichen, nach Ritualen, nach „Objektivität“ – im Glauben, dafür das Persönliche, Individuelle, den Ausdruck und die Gefühle preisgeben zu müssen.

VII.

Auch wenn der Zen-Buddhismus in vielen seiner Strömungen auffordert, von der Meditation wieder ins tätige Leben zurückzufinden, sozusagen „eine Martha zu werden“, so hat doch gerade ein klösterlich-weltabgewandter Zen-Buddhismus starke Faszination auf Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgeübt, weil er jener Tendenz entgegenkam, das Persönliche, die Zeit, den Ausdruck und die Gefühle einer Verbindung mit dem Überpersönlichen und Zeitlosen zuliebe zu opfern.

Was diese Fragen betrifft, sind die Lesarten des Zen sehr uneinheitlich. Lehrer mit westlich-psychologischem Hintergrund betonen immer wieder, es gehe nicht darum, seine Individualität hinter sich zu lassen, das Ich zu verwerfen und frei von Gefühlen zu leben, während man in Japan auch Stimmen findet, die Zen im Sinne einer absoluten Selbstverleugnung lehren. Wenn sich das Zen von seinen buddhistischen Wurzeln und von deren Ethik löst, erhält man eine Ideologie, die sich für totalitäre Regime instrumentalisieren läßt, wie es im japanischen Nationalismus geschah, der mit Hitler-Deutschland verbündet war. Gerade jener T.D.Suzuki, der das Zen später in die USA brachte und John Cage so nachhaltig beeinflusste, schrieb damals: „(...) der Feind taucht auf und macht sich selbst zum Opfer: Es ist, als würde das Schwert automatisch seine natürliche Aufgabe, der Gerechtigkeit zu dienen, erfüllen, was die Funktion des Erbarmens ist.“ (nach Victoria) Etliche machen „Zen-Prominente wie T.D.Suzuki durchaus für die Exzesse des modernen japanischen Nationalismus verantwortlich“, heißt es bei Victoria. Alles deutet aber darauf hin, daß weder Cage noch andere Komponisten, die den Zen-Buddhismus im Sinne von Ichlosigkeit und verführerischem Amoralismus rezipierten, diese Zusammenhänge wahrgenommen haben. Aber auch das Zen hat eine sehr dunkle Seite, und Parallelen zu den spirituellen Neigungen mancher bildender Künstler in den 20er Jahren, die glaubten, den Einzelmenschen übergehen zu können und sich dem Nationalsozialismus annäherten, liegen auf der Hand.

Trotzdem findet Suzuki später wunderbare Formulierungen, die ein viel differenzierteres Bild zeichnen, etwa wenn er das „absolute Ich“ vom „relativen Ich“ unterscheidet und schreibt: „Erleuchtung besteht darin, Einblick zu nehmen in den Sinn des Lebens als Widerspiel von relativem Ich und absolutem Ich. Mit anderen Worten: Erleuchtung ist, das absolute Ich im relativen Ich gespiegelt zu sehen.“ Von Ichlosigkeit ist hier keine Rede, genausowenig an der Stelle, wo er die Subjekt-Objekt-Verschmelzung beschreibt, die sich ereignet, wenn ein Maler eine Blume malt: „Das Geheimnis ist, die Pflanze selbst zu werden. (...) Die künstlerische Disziplin besteht darin, die Pflanze von innen her in einem Geist zu studieren, der sorgfältig von allen subjektiv-egozentrischen Inhalten gereinigt ist. (...) Diese Identifikation befähigt den Maler, das Pulsieren des einen und selben Lebens zu spüren, das ihn und das Objekt gemeinsam durchflutet.“ Diese Haltung der Entäußerung, der Hingabe, das Wissen um die Nichtverfügbarkeit und der Verzicht auf bewußtes Wollen werden zu Recht am Zen-Buddhismus geschätzt, hat aber mit Ichlosigkeit weder im Sinne einer Regression in präpersonal-archaische Ebenen noch im Sinne totalitärer Ideologien etwas zu tun.

Im Grunde geht es dem Zen-Buddhismus und der von ihm geprägten Kunst darum, das Göttliche im Irdischen, oder das Absolute im Konkreten sich manifestieren zu lassen; und das, Spiegel des Absoluten zu sein, verleiht dem Konkreten, dem Individuellen eine große Würde. „Für Zen muß eine wirklich konkretes Individuum ein individuell-Konkretes sein, das von dem absolut-Universalen durchtränkt und durch dieses ergründet ist, besser noch dieses absolut-Universale *ist*“, heißt es bei Toshihiko Izutsu.

Eine solche Auffassung sollte einen Komponisten motivieren, jedes Detail liebevoll auszuarbeiten anstatt es durch Zufallsoperationen bestimmen zu lassen: Nur wenn ein Detail dank jener Entäußerung, dank jener Subjekt-Objekt-Verschmelzung entstanden ist, kann es die Prägnanz und das Leuchten gewinnen, das es zum Spiegel des Absoluten macht, nicht aber durch Auslöschung des subjektiven Pols. Auch wenn der Zen-Buddhismus Wert darauf legt, daß alle konkreten Dinge und Individuen kein substanzielles, festes Wesen haben, sondern im Fluß alles Werdens und Vergehens aus dem Nichts, der Leere auftauchen und wieder untergehen, so heißt das nicht, daß eine leere Leinwand oder ein leeres Stück von 4 Minuten und 33 Sekunden Dauer Ausdruck des Zen wäre. „Das Anstreben eines solchen Extremismus führt unweigerlich zum

Selbstmord der Malerei“, schreibt Izutsu, und fährt fort: „(...) für Zen kann das, was wir *vorübergehend* als das 'Nicht-Artikulierte' artikuliert haben, niemals getrennt von der unendlichen Vielfalt der Formen seiner Artikulation bestehen.“ Wir können dies „angemessen als phänomenale Welt beschreiben, die ständig und ununterbrochen aus dem Nichts emporsteigt und sofort wieder in die metaphysische Tiefe des Nichts versinkt.“ „Der einzig begehbbare Weg scheint (...) zu sein, (...) das absolute Nichts als metaphysischen Urgund der phänomenalen Welt anzugehen.“

Die Philosophie des Zen-Buddhismus denkt also prozesshaft, und es ist nicht in ihrem Sinne, sich mit einem Pol zu identifizieren. Gerade aber dies Moment der Prozesshaftigkeit fehlt bei Cage, er setzt dem zugegebenermaßen gelegentlich einseitigem Denken der abendländischen Kultur einen Gegenpol entgegen – und fixiert ihn, genauso einseitig. Dem Geist des Zen aber entspreche die prozesshafte Bewegung zwischen den Polen, besser noch: ihre Gleichzeitigkeit, dem Ineinander von Zeit und Zeitlosigkeit, von Persönlich-Individuellem und Überpersönlich-Absolutem, von erlebten Gefühlen und meditativer Distanz zu ihnen. Cages Biograph David Revill schreibt: „(...) so können auch apollinische Neigungen zu Angst vor Gefühlen entstellt werden. (...) Es ist dieser Übergang vom Untertreiben zum Unterdrücken von Gefühlen, der den Idiosynkrasien, Widersprüchen und Brüchen in Cages Aktivitäten zugrunde liegt. (...) Der Versuch, den einen Pol anzunehmen und den anderen abzulehnen – ihn eher zu verdrängen als zu integrieren – gelingt nie völlig.“ Da liegt die Tragik von Cage: sich der Polarität verweigert zu haben. In einigen frühen Werken wie dem „String quartet in four parts“ oder in den späten „Number-pieces“ ist er ein Vertreter der kontemplativen Maria-Position, aber für den größten Teil seines Werkes bleibt Spiritualität, auch im Sinne des Zen, ein uneingelöster Anspruch. Und doch hat er – gerade wegen seiner Einseitigkeit – viel angestoßen und in Bewegung gesetzt.

VIII.

Anders als John Cage drängte es Karlheinz Stockhausen zur weltumfassenden Position einer Martha, spätestens seit er durch das hier mehrfach zitierte Buch von Satprem auf Sri Aurobindo aufmerksam geworden war. Er hat mehrfach betont, „daß ich nicht die Quelle meiner Musik sondern Gott dankbar bin, wenn mir Musik einfällt und durch mich in diese Welt kommt.“ Wie noch Gustav Mahler bezieht er sich auf die „Großen Kette des Seins“, wenn er schreibt: „Noch sind wir dem Affen näher als dem Engel.“ Trotzdem gibt es in seinem Menschenbild eine merkwürdige Leerstelle in dem Bereich, dem man dem Begriff „Seele“ zuordnet: „Was Sie als Seele ahnen, ist noch Teil des Körpers. (...) Für mich (...) ist das unsterbliche Ich, das vor dem Körper Seiende und immer Seiende, dieser Gottesfunke, nicht identisch mit der sterblichen Seele.“ Dieser eigentümlichen Verlagerung des Akzents von der unsterblichen Seele auf das „unsterbliche Ich“, ganz im Widerspruch zu allen spirituellen Traditionen, denen es durchweg um die Relativierung des Ichs geht, entspricht eine Äußerung über Richard Wagner, die zeigt, daß ihn der Bereich der menschlichen Gefühle nicht interessiert: „Diese Seite des psychologisch bedingten Wesens ist aber nur der sterbliche Mensch. Wichtiger ist, daß da auch noch jemand ganz anderes ist, der ewige Geist, der nur temporär Mensch ist, und der sich den Menschen zwar anzieht wie ein Gewand und auch damit herumspielt, sich aber nicht mit seinem Körper identifiziert.“ So sind auch die Gestalten seiner „Licht“-Opern keine lebendigen Menschen – ausgespart bleibt etwa, wie Michael im „Donnerstag“ auf die Nachricht vom Tod seiner Eltern reagiert hat.

Im Interview mit Maurice Fleuret berichtet Stockhausen über seine Erlebnisse während des Zweiten Weltkrieges. Nicht nur hat er beide Eltern verloren, sondern auch so Fürchterliches erlebt, daß man von einer schweren Traumatisierung ausgehen muß – eine Vermutung, die bestätigt wird durch die Art, wie er die Frage über „all diese Prüfungen und diese Greuel des Krieges, all diese schrecklichen Sachen, die du erzählt hast...“ unterbricht: „Ich weiß gar nicht, ob sie wirklich so schrecklich sind.“

Folgen einer schweren Traumatisierung sind meist innere Erstarrung, Lähmung der Gefühle,

eine Unfähigkeit, Gefühle zu empfinden und zu äußern. So ist es folgerichtig, daß er sich Ende der 40er Jahre der Richtung zeitgenössischer Musik anschloß, die glaubte, das Absolute, den Geist ohne Vermittlung durch das Irdische, Sinnliche erreichen zu können, der Position des Moses aus Schönbergs Oper, des bilderlosen abstrakten Gottes, der Zwölftonmusik. Besonders das Spätwerk von Schönbergs Schüler Anton Webern, das man damals als emotionslose, kristalline Konstruktionen auffaßte, bildete die Brücke zu den ersten seriellen Kompositionen.

Wie stark sich Stockhausen danach gesehnt haben muß, die Kontrolle über Tonhöhen, Tondauern, Lautstärkegrade usw. zugunsten eines intuitiven Zugang aufgeben zu können, zeigte sich, als er nach der Begegnung mit der Philosophie Sri Aurobindos Versuche mit „intuitiver Musik“ unternahm, in der die Interpreten nur einige wenige verbale Anweisungen erhielten wie: „Jeder Spieler soll nacheinander Schwingungen im Rhythmus seines Körpers – Herzens – Atmens – Denkens – seiner Intuition – seiner Erleuchtung – des Universums spielen.“ Er selbst muß die Ergebnisse als sehr unzulänglich empfunden haben und sah seine Aufgabe darin, durchkomponierte und intuitive Musik zusammenzubringen. Aber „ich sehe noch keine *gute* Lösung. So realisiere ich also diese beiden parallel. Intuitive Musik, in der fast *nichts* den Musikern gegeben ist, und durchkomponierte Musik, in der fast *alles* gegeben ist.“ Später allerdings behauptete er, es können „ganz freie Passagen, wie ich sie erst in der freien Spielwiese von AUS DEN SIEBEN TAGEN-Aufführungen erfahren habe, heute von mir konstruiert werden.“ Konstruiert?

Hier zeigt sich der Punkt, wo die Leerstelle in Stockhausens Menschenbild einer Leerstelle im kompositorischen Handwerk entspricht. Wenn der Bereich der Seele und der Gefühle entwertet wird und im Menschenbild fehlt, dann kennt die Musik nicht jenen Fluß, die energetische Ebene, die nicht nur Voraussetzung von Ausdruck ist, sondern auch Gestalten sich runden und erinnerbar und größere formale Abschnitte als Einheit erlebbar werden läßt. Sich diesem Fluß zu überlassen würde die Lösungen hervorbringen, nach denen Stockhausen sein Leben lang gesucht hat: in hellwachem, spontanen Reagieren der Musik folgen zu können, wohin sie den Komponisten führt. Das wäre jene künstlerische Haltung der Hingabe, die ins Komponieren zu übertragen Stockhausen nicht fähig war. Statt dessen bleibt ihm nur der äußerlich-verfügende Zugriff im Versuch, sich jenem Organischen, dem sich zu überlassen er nicht wagte, durch Berechnungen anzunähern. Hier rächt sich die fehlende Klärung des emotionalen Bereichs und der Traumatisierung.

Eine ungeheilte Traumatisierung kann spirituelles Wachstum verhindern. Deshalb bleibt es bei meist uneingelösten Ansprüchen, z.B. wenn Stockhausen meint, die „Formel“, die jeweilige kompositionstechnische Grundlage seiner Werke seit „Mantra“, sei ein „Schwingungsfeld einer supramentalen Manifestation“, so ist das bloße Behauptung. Keine seiner „Formeln“ enthält Elemente von jener Prägnanz, von jenem Leuchten, das Satprem an Mallarmés Versen so bewunderte, noch ist sie als ganze von jenem inneren Beziehungsreichtum, die die einzelnen Elemente über sich hinauswachsen läßt.

Wenn Stockhausen sagt: „Meine Körperseele ist dieses elektrische Netz, dieses Schwingungsnetz, das elektromagnetische Feld ...“, ist es eigentlich nicht erstaunlich, in welchem Maße sein Denken immer wieder auf die materielle Ebene zurückfällt. Auf die Frage: „Ist denn das Spirituelle mit den äußeren Sinnen wahrzunehmen?“ antwortet er: „Wenn nicht, so benutze ich zum Beispiel die *Mikrophonie*, einen Prozeß der Verstärkung...“ - und damit bleibt aber die Wahrnehmung akustisch-materiell; ein Transparentwerden des Irdischen für Göttliches wäre das Gewinnen einer höheren Ebene von Wahrnehmung. Über „Trans“ – immerhin ein erstaunliches Werk, wo Berechnungen kaum noch eine Rolle spielen – schreibt Stockhausen: „(...) vor dem Hauptorchester sitzen die Streicher, und die spielen nun einen Klangvorhang und verdecken optisch das Hauptorchester. Es ist ein metaphysisches Werk insofern, als man die ganze Zeit spürt: Das Wichtige ist 'dahinter', aber man kann es nicht sehen.“ Als ob Metaphysik in der Musik so einfach zu haben wäre, indem man die Musiker unsichtbar macht! Auch die Verwandlungsprozesse, die er selbst am eigenen Werk analysiert, sind im Grunde rein mechanisch, keine Verwandlungen im Charakter und im emotionalen Gehalt – das würde die Musik wirklich reich machen, wird aber von jener Leerstelle verhindert.

Hätte Stockhausen das Buch von Satprem genau gelesen, so wüßte er um Aurobindos Lehre,

die Fähigkeit zum Aufstieg in höhere Bewußtseinsebenen sei proportional zur Bereitschaft zum Abstieg in die tieferen, die unbewußten Ebenen der Emotionen, der seelischen Verletzungen und Traumatisierungen. Stockhausen hat sich dem Abstieg verweigert, und so mußte der Aufstieg mißlingen: Sein „unsterbliches Ich“ trohnt unverbunden über der materiellen Welt, wobei offen bleiben muß, welche Erfahrungen hinter seiner Idee vom „unsterblichen Ich“ stehen oder ob es ein mentales Konstrukt ist.

Ebenfalls offen bleibt die Frage, ob nicht unter anderen kompositionstechnischen und menschlichen Voraussetzungen die genialen Ideen zu verwirklichen wären, die Stockhausen unter dem Einfluß von Sri Aurobindo entwickelt hat, nämlich

die Idee einer „metastilistischen Komposition“. „Es gibt in Zukunft für jeden Komponisten die gesamte Geschichte der Musik, alle Stile, die es je gegeben hat, als Material (...).“ Stockhausen geht soweit zu sagen: „Die Tonalität im Sinne der funktionellen Harmonik und Melodik wird immer als ein Spezialfall gültig bleiben wie die klassische Mechanik. (...) Was nicht weiterhilft, sind exklusive Systeme, die alles unmöglich machen wollen, was nicht ihren augenblicklichen Zwecken dient.“ Damit ist die Tür aufgestoßen für

die Idee einer Stil- und Ausdrucksvielfalt mit dem Ziel einer noch zu bestimmenden Ganzheit als Attraktor der Entwicklung. Er spricht von der „Entdeckung des tieferen Selbst, in dem alles schlummert, was es je auf der Welt gegeben hat und das es bis in unbegrenzte Zeit noch geben wird. Wenn dieser Urgrund angerührt ist, schläft die Sehnsucht nicht mehr, die ganze Welt lebendig machen und erleben zu wollen.“ Diese Ganzheit könnte sich kompositionstechnisch umsetzen lassen durch

die Idee einer mehrschichtigen Musik: „(...) so möchte ich also in ein und demselben Werk immer mehr zu einer *Synthese der Aspekte* kommen, die früher auf verschiedene Werke verteilt werden mußten.“ Auch die Einbeziehung anderer Kulturen gehört dazu, denn „wenn ein Europäer von einer bestimmten indischen Musik ergriffen wird, so entdeckt er in sich selbst den Inder. (...) Im exotischen Reiz lauert immer auch der Biß der Schlange, der einen das schützende Paradies der Selbstsicherheit verlieren läßt“, und damit, so wäre zu ergänzen, die Bewußtseinsevolution und das spirituelle Wachsen herausfordert.

Poetischer und schöner kann man eigentlich die anstehenden Aufgaben der Musik nicht beschreiben. Bei allen Vorbehalten – Stockhausen ist ein genialer Visionär, dessen Ideen es verdienen, weiterverfolgt zu werden.

IX.

Stockhausen verbindet seine Visionen mit einem Fortschrittspathos, das die Folgerung nahelegt, eine spirituelle Haltung sei eine Sache der Zukunft, der man sich nach und nach annähern könne. Auch wenn diesem Fortschrittsbegriff, im Gegensatz zum „Fortschritt des Materials“, eine inhaltliche Vorstellung zugrunde liegt, ist das allenfalls die halbe Wahrheit.

Eine durch Musik vermittelte Berührung mit einer höheren Dimension kann sich immer und überall ereignen, dazu muß die Musik keineswegs in Sujet oder Kompositionstechnik explizit auf Spiritualität verweisen. Eine spirituelle Dimension kann implizit sein und ist es oft, wenn die Musik einen gewissen Grad an Vollkommenheit erreicht hat – denn die Kriterien von Qualität verweisen letztlich auch auf eine transzendente Dimension, das hat George Steiner richtig gespürt. Ob es sich um gregorianische Gesänge handelt, um eine Kantate von Bach oder um ein Streichquartett von Beethoven, überall besteht die Möglichkeit, sich von transzendenten Dimensionen berühren zu lassen, insbesondere dann, wenn die Musiker frei von bewußtem Wollen und von persönlichem Ehrgeiz Diener der Musik werden. Vielleicht könnte man dies, daß Spiritualität in der Musik immer und überall möglich ist, egal, aus welcher Zeit sie stammt, als den „vertikalen Attraktor“ bezeichnen.

Nun kann es aber gleichwohl sein, daß zusätzlich eine Art „horizontaler Attraktor“ wirksam

ist und die Entwicklung der Menschen und der Musik lenkt als Motor der Bewußtseinsevolution. „Alles Endliche strebt danach, etwas Unendliches auszudrücken, das es als seine eigentliche Wahrheit empfindet“, schreibt Aurobindo, und das läßt sich beziehen „vertikal“ auf das Hier und Jetzt einer möglichen spirituellen Erfahrung, und „horizontal“ auf das Ziel möglicher weiterer Entwicklungen in Richtung auf eine Perspektivenvielfalt, auf eine bewußte Gestaltung spiritueller Thematik, oder wie immer man sich eine Zukunft denken mag. Das entwertet absolut nicht die vorausgehende Musik, letztlich bleibt es eine Frage der Qualität, denn ein vollkommenes Werk von Mozart ist Gott näher als ein mittelmäßiges zeitgenössisches mit einem auf Spiritualität verweisenden Titel.

All diesen Überlegungen liegt der Begriff einer „evolutionären Spiritualität“ zugrunde, die die Evolution Gottes – oder seines Bildes, unter dem er den Menschen erscheint, wie immer man mag – zu erfahren und zu denken versucht. Davon erzählt die abendländische Musik. Zugleich könnte hier eine Antwort auf die Frage von George Steiner liegen: „Ich möchte die Frage stellen, ob eine Hermeneutik und eine entsprechende Wertung – die Begegnung mit Bedeutung im verbalen Zeichen, im Gemälde, im Musikstück und die Einschätzung der Qualität solcher Bedeutung hinsichtlich der Form – einsehbar gemacht, den existenziellen Fakten gegenüber verantwortlich gemacht werden können, wenn sie nicht implizit oder ihrem Wesen nach ein Postulat von Transzendenz enthalten.“ Das Postulat könnte gestützt sein von Erfahrungen, denn spirituelle Erfahrungen sind überall und immer möglich, gestorben sind allenfalls überholte und veraltete Gottesbilder.

Literatur:

- Assmann, Jan: Moses der Ägypter, München-Wien 1998, Hanser Verlag
Dülmen, Richard von (Hg.): Entdeckung des Ich (darin Beiträge von Karl-Heinz Ohlig und Peter Dinzelsbacher), Köln-Weimar-Wien 2001, Böhlau-Verlag
Eckehart, Meister: Vom Wunder der Seele, Predigten und Traktate, Stuttgart 1951, Reclam-Verlag
Gebser, Jean: Ursprung und Gegenwart, München 1973, Deutscher Taschenbuch Verlag
Goleman, Daniel: Gespräch mit dem Dalai Lama, München-Wien 2003, Hanser Verlag
Izutsu, Toshihiko: Philosophie des Zen-Buddhismus, Reinbek 1979, Rowohlt Taschenbuch Verlag
Kirchhoff, Jochen: Klang und Verwandlung, München 1989, Kösel Verlag
Kreuz, Johannes vom: Aufstieg auf den Berg Karmel, Freiburg i.Br. 1999, Herder-Verlag
Jäger, Willigis: Die Welle ist das Meer – Mystische Spiritualität, Freiburg i.Br. 2000, Herder-Verlag
Pico della Mirandola, Giovanni: Von der Würde des Menschen, Hamburg 1990, Felix Meiner Verlag
Revill, David: Tosende Stille, Eine John-Cage-Biographie, München 1995, List-Verlag
Satprem: Sri Aurobindo oder Das Abenteuer des Bewußtseins, Gladenbach 1991, Verlag Hinder + Deelmann
Schultz, Wolfgang-Andreas: Avantgarde und Trauma, in: Lettre International Nr.71, Berlin 2005
Shay, Jonathan: Achill in Vietnam, Hamburg 1998, Hamburger Edition
Steiner, George: Von realer Gegenwart, München 1990, Hanser-Verlag
Stockhausen, Karlheinz: Texte zur Musik, Band 4,5 und 6, Köln, DuMont-Verlag
Suzuki, Daisetz Taitaro: Der westliche und der östliche Weg, Frankfurt-Berlin-Wien 1977
Victoria, Brian: Zen, Nationalismus und Krieg, Berlin 1999, Theseus-Verlag
Wilber, Ken: Integrale Psychologie, Freiamt 2001, Arbor-Verlag
Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst, Köln 1996, DuMont-Verlag