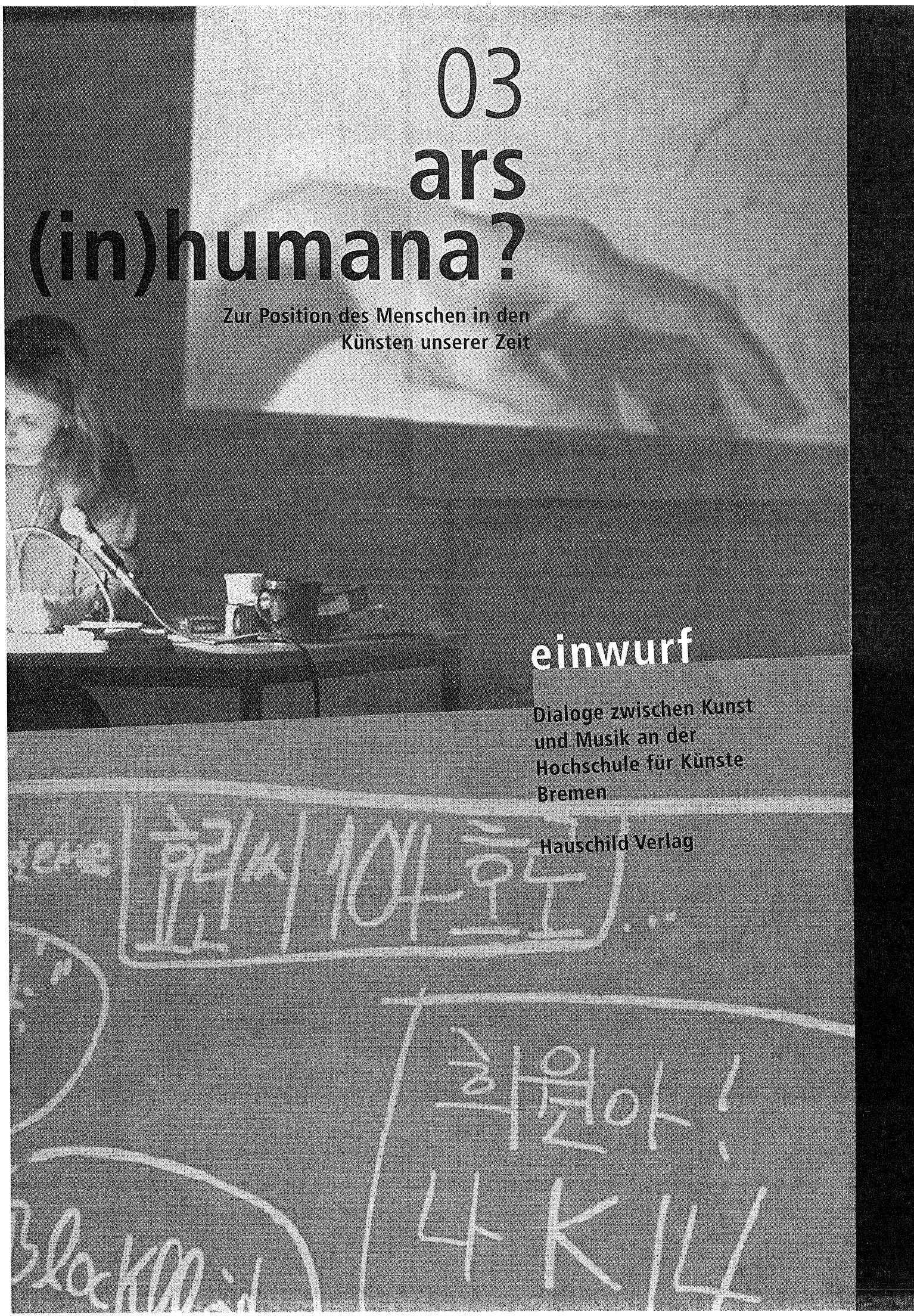


03 ars (in)humana?

Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit

einwurf

Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen

Hauschild Verlag

Impressum

Titelfotos
Jens Lehmkühler

Herausgegeber der Reihe „einwurf":
Peter Rautmann, Rektor der Hochschule für Künste, Bremen

Herausgeber des Bandes 03 „ars (in)humana?"
Claus-Steffen Mahnkopf
und Younghi Pagh-Paan

Gestaltung von einwurf 04
Sabine Veerkamp und Jens Lehmkühler

Fotodokumentation
Jens Lehmkühler

Druck
H. M. Hauschild GmbH, Bremen

Verarbeitung
Nieth Buchbinderei GmbH

Schriften
Scala
Scala-Italic
Frutiger Condensed
Frutiger Condensed Bold
Frutiger Condensed Light

Papier
Gardapat 13, 115 g/qm

Verlag
H. M. Hauschild GmbH, Bremen

©HfK Bremen
und die Autorinnen und Autoren
Bremen 2004

ISBN 3-89757-246-X

Vorwort 009

ars (in)humana?

Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit 011

Ein künstlerisch-wissenschaftlicher Kongreß der Hochschule für Künste Bremen

Claus-Steffen Mahnkopf, Younghi Pagh-Paan
Zum Thema 013

Klaus Huber
Gegen die Verdinglichung des Menschen ...und seiner Musik 015

Mark André
Vom (Meta-)Physischen in der Musik 025

Diemut Schilling
Splinters 031

Claus-Steffen Mahnkopf
Über das Messianische in der Musik 049

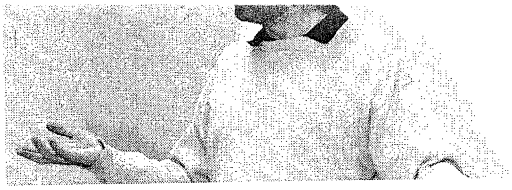
Cornelia Manikowsky
Simultan nacheinander – Über Kohärenz und Inkohärenz 071

Frank Cox
Towards an Intelligent Corporality: The Virtual Body 085

Peter Rautmann, Nicolas Schalz
Ist der Zusammenhang von Kultur und Barbarei unauflöslich?
Variationen über ein dialektisches Thema in Kunst und Musik 113

Günter Seubold
Nicht bei sich selbst zu Hause sein
An-anthropologisches und an-ästhetisches Denken im Ausgang von Adorno 149

Ferdinand Zehentreiter
»Kälte« als Moment künstlerischer Autonomie 167



Claus-Steffen Mahnkopf

Über das Messianische in der Musik

Was das Messianische sei, ist eine ebenso schwerwiegende und nicht eben leicht zu beantwortende Frage wie die, was denn Musik sei. Trotzdem sei beides, die gesellschaftlich-geschichtliche Dimension und das Stammland der Musik, im folgenden zusammengedacht. Nach einer Exposition eines Horizonts dessen, was Messianismus in unserem Zusammenhang heißen soll, seien im Hauptstück die musikalischen Kriterien, auch anhand von Beispielen nicht nur aus der neuen Musik, entfaltet. Als Abschluß folgen Reflexionen über eine andere Musikkultur.

I. Das Messianische. Versuch einer Annäherung

Es ist kein Zufall, daß Derrida, auf den ich mich im wesentlichen stützen möchte, eine Definition des Messianischen in einem Text vorlegt, der der Religion gewidmet ist. Der Untertitel jedoch – »Die beiden Quellen der ›Religion‹ an den Grenzen der bloßen Vernunft« – spielt auf Kant an, den Versuch, die Erbmasse dessen, was sich bewußtseinsgeschichtlich in den großen Religionen an Begriffen und Denkstrukturen herangebildet hat, innerhalb eines enttheologisierten Raums zu rekonstruieren, wobei Derrida typischerweise vorsichtig vorgeht: Während Kant von der »Religion innerhalb den Grenzen der bloßen Vernunft« spricht, benennt Derrida die Nahtstelle: »an der Grenze«. In seinem Text *Glaube und Wissen*, der sich in 52 Abschnitten der Grundbegriffe und -phänomene des Religiösen versichern möchte, kommt er auf das »Messianische, das Messianistische ohne Messianismus« zu sprechen. Von Anfang an wird damit klargestellt, daß die konkrete Ausformung des messianischen Prinzips in den Religionen – die bekanntlich im Christentum ganz anders ausfällt als im Judentum – von einer verallgemeinerten Bedeutung abgetrennt wird. »Genannt ist damit eine Öffnung auf die Zukunft hin, auf das Kommen des anderen als widerfahrende Gerechtigkeit, ohne

Erwartungshorizont, ohne prophetisches Vorbild, ohne prophetische Vorausdeutung und Voraussicht. Das Kommen des anderen kann nur dort als besonderes und einzigartiges Ereignis hervortreten, wo keine Vorwegnahme den anderen kommen sieht; nur dort, wo der andere, der Tod und das radikal Böse (uns) jederzeit überraschen können.« ▸01 Mit Anspielung auf Marx, für den die bisherige Geschichte nur eine Vorgeschichte ist, und auf Benjamins Deutung der Marxschen Revolution als Unterbrechung der Geschichte heißt es weiter: »Möglichkeiten, die die Geschichte zu eröffnen und zugleich zu unterbrechen vermögen, zumindest den *gewöhnlichen* Lauf der Geschichte.« Das Messianische in seiner geschichtlichen Bedeutung ist somit der radikale Einschnitt, an dessen Stelle die gesamte Weltsubstanz sozusagen neu bewertet wird. Dies geschieht überraschend, widerfahrend, ohne technische Planung, ja ohne unmittelbare Erwartung, ohne utopistische Prognose, sondern als Einbruch eines Anderen. Dieses Andere einer solchen »absoluten Überraschung«, so führt Derrida zaghaft aus, »mag sich stets in der phänomenalen Form des Friedens und der Gerechtigkeit zu erkennen geben«. ▸02

Damit sind zwei Conditiones sine qua non des messianischen Ereignisses angesprochen: der ungeteilte Friede und die Gerechtigkeit. Auch an dieser Stelle kommt Kant in den Sinn. Der Ewige Friede, basierend auf einem allgemeingültigen, für jeden Menschen verbindlichen Weltbürgerrecht, wird bei Kant innerhalb der praktischen Vernunft verhandelt, was Gerechtigkeit heißt – sie gehörte noch nicht zu den Losungen der Französischen Revolution, sondern wurde erst in den sozialistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts artikuliert –, ist ihm ein theologischer Gedanke wert. Er spricht von einem »philosophischen Chiliasm, der auf den Zustand eines ewigen, auf einem Völkerrecht als Weltrepublik gegründeten, Friedens hofft, eben so wie de(m) theologische(n), der auf des ganzen Menschengeschlechts vollendete moralische Besserung harret«. ▸03 Kant, für den der Mensch wesentlich böse, weil des Bösen prinzipiell fähig ist, kann die vollendete moralische Besserung der Menschheit nur theologisch denken, zu sehr ist diese Idee von den realen anthropologischen Erfahrungen entfernt. Andererseits ist es nicht zu spekulativ, sich auszumalen, daß ein Zustand des ewigen Friedens, in dem die Nationen ihr Militär auf ein Minimum reduziert haben, ohne eine weitgehend regulierte Gleichheit der materiellen Lebensgrundlagen nicht möglich wäre, eine Gleichheit, die wiederum ohne Überwindung moralischer Verderbtheiten kaum zu denken ist. Frieden, der ethische Imperativ, und Gerechtigkeit, die konkrete Basis eines guten und sinnvollen Lebens, bedingen sich wechsel-

seitig, zumindest läßt sich beides auch ohne Theologie zusammendenken. Von beidem sind wir weit entfernt, wir vermögen aber immerhin diesen Zusammenhang dank der Reflexionsbewegung zwischen der Aufklärung und den modernen Sozialwissenschaften zu denken, und eben deswegen ist er auch nicht mehr wegzudenken; Frieden und Gerechtigkeit – die Imperative der Französischen Revolution: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind in ihnen gegenwärtig – sind unveräußerliche ethische Standards geworden, die nur die offene Lüge, die umständliche Ideologie oder die simulative Inszenierung – alle mehr oder weniger kurzlebig – in Abrede stellen kann.

Apropos Ideologie. Messianische Entwürfe, sofern politisch, endeten im letzten Jahrhundert, auf der rechten wie auf der linken Seite, tödlich, genauer: mit Massen-, ja Völkermord, also dem Gegenteil von Frieden und Gerechtigkeit. Angelegt war das im Christentum, dessen Kirche das Missionieren als Erpressung um Kopf und Kragen verstand. Zerstört wird alles, was im vollendeten Zustande störte, auch wenn doch dieser einer sein soll, in dem das vermeintlich Störende nicht stört. Derrida sieht natürlich, daß eine projektive Denkbewegung, die auf einen messianischen Zustand aus ist, nicht auf Wissen, ist jener doch per se kontrafaktisch, sondern auf einer Glaubenserfahrung fußt, einer »Glaubenserkundung oder ... (einem) Glaubensaufruf, der jedem Sprechakt, jeder Anrede eines anderen innewohnt. Einzig die universalisierbare Kultur dieses Glaubens – nicht die Kultur eines anderen Glaubens, nicht die Kultur, die sich vor jedem Glauben als eine universale ausgibt – erlaubt es, einen ›vernünftigen‹ und allgemeinen oder universalen Diskurs über die ›Religion‹ vorzubringen.« ▸**04** Das messianische Prinzip, so führt Derrida weise aus, ist nicht die weltumspannende Formel, die Architektur einer besseren Welt in allen Einzelheiten, sondern das »ganz und gar kärgliche Messianistische, das von allem entkleidet sein muß, der Glauben ohne Dogma, der sich in die Gefahr einer vollkommenen Nacht begibt, der sich umgeben von den Gefahren einer solchen Nacht vorwagt«. ▸**05**

01 Jacques Derrida, Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der »Religion« an den Grenzen der bloßen Vernunft, in: ders./Gianni Vattimo, Die Religion, Frankfurt a. M. 2001, S. 31 f.

02 A. a. O., S. 32.

03 Kant, Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft, B 31.

04 Derrida, Glaube und Wissen (Anm. 1), S. 33.

05 A. a. O.

Durch solche Abstraktion wird bei Derrida das Messianische zu einem Allgemeinen, man ist geneigt zu sagen: einem Vernünftigen: »das Messianische, das sich auf solche abstrakte Weise aussetzt, (muß) sowohl das Beste als auch das Schlimmste erwarten, da das eine niemals ohne die offen vorhandene Möglichkeit des anderen gegeben ist. Erwartung ohne sichernde Selbstreflexion. Es handelt sich dabei um eine ›allgemeine Struktur der Erfahrung‹. Die messianische Dimension hängt von keinem Messianismus ab, sie folgt keiner bestimmten Offenbarung, sie gehört keiner abrahamischen Religion eigentlich an«. ▸06

Derrida enttheologisiert die jüdische Erbmasse, um sie zu retten für eine multikulturelle Welt, zugunsten der Befriedung der interreligiösen Weltkonflikte und um mit den berüchtigten Orthodoxien, deren auch das Judentum voll ist, überhaupt nicht in Berührung kommen zu müssen. Aber er klebt, zumindest in diesem Text, an der Theologie noch so sehr, daß er den Überschlag zu einer politischen Theorie nicht vornehmen kann – die Verallgemeinerung des Messianischen wird lediglich zu einer allgemeinen Erfahrungsmodalität. Dieses Sich-Bescheiden Derridas mag mit einer Paradoxie verbunden sein, der das Messianische nicht zu entkommen scheint. Entweder ist es das unmittelbar Bevorstehende, der Grund für einen revolutionstheoretischen Übermut einerseits oder andererseits das ganz Andere, das unendlich Entfernte, auf das der Unreligiöse passiv wartet und das er infolgedessen vergißt, bzw., für den Religiösen, das nur durch eine Parusie Mögliche, das Unrealistische und deswegen der Ort religiöser Illusionen, nämlich falscher Jenseitsversprechungen.

Frieden und Gerechtigkeit sind aber weder realpolitische Handlungsschemata noch Jenseitsvorstellungen, sondern geradezu handgreifliche Alltagsideen. Der Friede mag negativ als Abwesenheit von Gewalt, Bedrohung und Angst definiert werden, als Freiheit im Sinne von Frei-bei-sich-Sein, Gerechtigkeit hingegen erheischt eine positive Bestimmung, die aber weder in der ungerechten Welt geleistet werden kann noch eigens materialiter vorgenommen zu werden braucht. Denn es reicht, wenn gesagt würde: Gerecht ist ein Zustand von Welt dann, wenn er von allen Menschen als solcher bezeichnet wird. Bei allem Respekt vor den Bemühungen und Errungenschaften der weltweiten Demokratisierung, aber von solch einem Zustand sind wir weit entfernt. Somit ist das Messianische, vielleicht weil es eine allgemeine Struktur von Erfahrung ist, mehr als nur diese: Es ist analog zu Kants konkreten Utopien des Ewigen Friedens und des allgemeinen Weltbürgerrechts als eine

regulative Idee und als konkrete, sozusagen verantwortungsethische Maxime zu denken. Handele und richte Deine Politik aus in Antwort nicht nur auf eine verallgemeinerte Menschheit, sondern auf eine verallgemeinerte Menschheit, wie sie sich im messianischen Zustande darböte.

Der messianische Zustand ist weder – wie in der christlichen Tradition – das Himmelsreich auf Erden, oder besser: die Erde im Himmelsreich, mit außer Kraft gesetzten Naturgesetzen und einer wieder auferstandenen, Fleisch gewordenen Menschheit, die zum göttlichen Personal erhoben wird, noch – wie in infantilen Phantasien – das Schlaraffenland, das Idyll einer sanften Natur, das Elysium unbegrenzter Lust mit beliebig vielen Wunschmädchen oder Wunschjungen. Der messianische Zustand ist die Welt, wie sie ist, aber, so die jüdische Sicht, um ein Winziges ver-rückt, will sagen: zurecht-gerückt. Die Dinge sind an ihrem richtigen Platze und fügen sich daher zu einem stimmigen Ganzen, bar jener Widersprüche, die die marxistische Tradition allen antagonistischen Gesellschaften zuschreibt. Diese Welt ist eine gerechte (wobei dieses Wort »gerecht« sowohl die Gerechtigkeit als auch die Richtigkeit umfaßt), aber nicht unbedingt eine perfekte. Hunger, Armut, Leid und Angst können durchaus noch bestehen, würden aber ins Zentrum einer veritablen und eben nicht bloß instrumentalisierten Reformpolitik gerückt. Solche Veritabilität würden die Menschen als gerecht bezeichnen. Die Geschichte könnte beginnen. »Keine Zukunft ohne ein messianisches Gedächtnis und ohne ein messianisches Versprechen, ohne ein Gedächtnis und ein Versprechen, deren Messianizität älter ist als alle Religion, ursprünglicher als jeder Messianismus.« ▸07

II. Ästhetische und musikalische Standorte

1. Geht es um den Komplex Utopie, Hoffnung, Antizipation einer besseren Welt, so ist sogleich an Ernst Bloch zu denken, der nicht nur dem Prinzip Hoffnung sein mehrbändiges Hauptwerk widmete, sondern bereits im *Geist der Utopie*, während des Ersten Weltkriegs geschrieben, ein großes Kapitel einer »Philosophie der Musik« widmete. Bloch, der in allen Formen der Menschheitsentwicklung, und nicht nur in den Künsten, das Noch-Nicht sucht und als Aristoteliker, der an die Entelechie glaubt, auch findet, privilegiert, freilich anders als der Platoniker Schopenhauer, die Musik, nämlich als Gestalt

06 A. a. O.

07 A. a. O., S. 32.

eines utopischen Vorausentwurfs. Musik insgesamt, so könnte man überspitzt formulieren, ist messianischen Wesens. Bloch – ähnlich wie auch Rosenzweig ▸**08** – nimmt die temporale Struktur der Musik – daß, sobald eine Melodie auch nur anhebt, deren ganze Zukunft mitgehört und somit antizipiert werde – zum Grund, in ihr einen ausgezeichneten Modus eines Zukunftsbezugs zu sehen. Die in der Zeit fließende Musik trägt aber nicht nur immer die Züge des Kommenden und Werdenden, sondern die Zeit, die ein Musikstück dauert, ist eine in sich gerundete, erfüllte. Es ist, so Bloch, ihre Harmonie, die diese Zeit nicht nur bindet, sondern als Vorgriff auf eine harmonische Zukunft zu interpretieren erlaubt, eine Zukunft, die mit ihrer eigenen Vergangenheit versöhnt ist, weil die gesamte Dauer synthetisiert ist. Adorno wird später von der »zwanglosen Synthesis des Verstreuten« sprechen, die alle Kunstwerke kennzeichnet, aber für keine andere Kunstgattung als die Zeitkunst par excellence derart konstitutiv ist.

Musik auf diese Weise messianisch zu deuten, ist verführerisch, entgeht aber nicht der Gefahr schlechter Allgemeinheit. Denn nicht alle Musik hat, nur weil sie Musik ist, utopische Züge; ihr bloßes Anderssein gegenüber der gemeinen Welt ist noch kein Zugriff auf Zukunft. Viele Musik ist dummer Leerlauf, Wiederholung des Immergleichen und daher gerade nicht antizipatorisch. Ja, nicht nur die schlechte und falsche Musik, sondern auch der überwiegende Teil der wahren Musik möchte bei sich weilen, in sich ruhen. Man muß daher Bloch dort beim Wort nehmen, wo er konkrete Werke und ihre Komponisten deutet. Eine bevorzugte Stelle nimmt, nicht ohne Grund, Beethoven ein. Grandios ist die Deutung des Trompetensignals aus dem *Fidelio*, sicherlich eines der paradigmatischsten Beispiele für den messianischen Augenblick in der Musik. Bloch schreibt im *Prinzip Hoffnung: »Der große Augenblick ist da*, der Stern der erfüllten Hoffnung im Jetzt und Hier. Leonore nimmt Florestan die Ketten ab: ›O Gott, welch ein Augenblick‹ – genau auf diese, durch Beethoven in Metaphysik gehobenen Worte entsteht ein Gesang, der, ohnehin das Verweilen selbst, würdig wäre, niemals ein Ende seiner Ankunft zu nehmen. Sprunghaft entrückender Tonartenwechsel zu Beginn; eine Oboenmelodie, die Erfüllung ausdrückt; das Sostenuto assai stillstehender, zum Augenblick aufgegangener Zeit. Jeder künftige Bastillensturm ist in Fidelio intendiert, eine beginnende Materie der menschlichen Identität erfüllt im Sostenuto assai den Raum, das Presto des Schlußchors gibt nur den Reflex hinzu, den Jubel um Leonore-Maria militans. Beethovens Musik ist chiliastisch ... Wie nirgends sonst wird ... Musik hier Morgenrot, kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er

08
09
10
11

schon mehr als bloße Hoffnung. Sie leuchtet als reines Menschenwerk, als eines, das in der ganzen von Menschen unabhängigen Umwelt Beethovens noch nicht vorkam. So steht Musik insgesamt an den Grenzen der Menschheit, aber an jenen, wo die Menschheit, mit neuer Sprache und der *Ruf-Aura um getroffene Intensität, erlangte Wir-Welt*, sich erst bildet. Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde.« ▸**09** Was Bloch hier überschwenglich feiert, bedarf des Kommentars, den ich an späterer Stelle liefere.

2. Bei Adorno sind im Zusammenhang mit dem Messianischen zwei Aspekte streng auseinanderzuhalten. Zum einen belebt den gesamten Textkorpus des Philosophen und Soziologen die Perspektive einer befreiten Gesellschaft, die auch als eine befriedete bezeichnet wird. Versöhnung und Erlösung, Freiheit und Frieden sind die Begriffe, die in ganz unterschiedlichen Kontexten und in unterschiedlichen Nuancierungen das Adornosche Werk durchziehen. Der marxistische Soziologe, der den sich kontinuierenden Kapitalismus, die Kulturindustrie und Auschwitz verstehen will, wird, wie die Frankfurter Schule insgesamt, zum Erben des jüdischen Prinzips, das Ganze und damit auch die Zukunft zu denken, ohne das Bilderverbot zu mißachten. Adornos Negative Dialektik ist eine Antwort auf das Scheitern der Weltrevolution im Marxschen Sinne und eine Studie darüber, wie wir ihr zuarbeiten können. ▸**10**

Zum anderen formulierte Adorno eine musikalische Zukunftsvision, ein Projekt einer künftigen Musik, die, wie er sagt, »vollkommen frei« sei. ▸**11** Er kommt mit dieser Idee am Ende seiner Überlegungen zu einer musique informelle, Überlegungen, die er anstellte, um auf die schlechten Technifizierungstendenzen der Nachkriegsavantgarde zugunsten von reflektierter Freiheit zu antworten. Wie von der freien Gesellschaft könne man auch nichts von der »vollkommen freien« Musik wissen, nur eines mochte Adorno andeuten, sie sei von einer bisher unerreichten rhythmischen Flexibilität (von wel-

08 Vgl. Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt a. M. 1988, S. 220 f.

09 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt a. M. 1982, S. 1296 f.

10 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos (in Vorb.).

11 Theodor W. Adorno, Vers une musique informelle, in: Musikalische Schriften I-III (= Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 496.

chen Tongeschlechtern diese Musik wäre, das deutet er interessanterweise nicht an). Die Überlegungen zur musique informelle aus dem Jahre 1961 lesen sich wie ein Befreiungsschlag gegen unproduktive Tendenzen von einst, und man mag sich fragen, ob daraus, mit oder ohne Adorno, etwas geworden sei. Dazu gibt es mehrere Lesarten. Die eine, etwa die von Borio vertretene, besagt, Adorno habe Gegentendenzen zum Serialismus damals im Auge gehabt. Eine andere mag sich überlegen, wie in den letzten 30, 40 Jahren die Probleme, die Adorno analysierte, bearbeitet, vielleicht gelöst wurden. Und nicht nur eines der Angebote im Pluralismus der neuen Musik möchte dafür die Erbschaft reklamieren. ▸**12** Eine letzte und ungemein schärfere Lesart wäre es, Adornos musique informelle messianisch zu deuten, nämlich als die Musik, von der wir erst wissen können, wenn der messianische Zustand, von dem wir durch eine sei es dicke oder auch dünne Wand entfernt sind, eingetreten ist. Ist es ein Zufall, daß Adorno am Ende seiner Ausführungen die musique informelle, sein höchstpersönliches Vermächtnis, strukturell Kants Ewigem Frieden parallel setzte, der eine Idee und doch eine konkrete, zu realisierende Möglichkeit sei?

Zweierlei ist kritisch anzumerken.
a) Adorno ist viel zu sehr daran interessiert zu zeigen, wie Musik – exemplarisch dargestellt an Beethoven, Wagner und der Wiener Schule – der Gesellschaftsstruktur – kritisch zwar, aber strukturanalog – entspreche, als daß er an ihr utopische, messianische Momente aufzuzeigen geneigt wäre. Ähnlich der Blochschen Philosophie wird jedes Kunstwerk per se, kraft der gelungenen Synthesis der Teile zu einem stimmigen Ganzen, eine Utopie von Erfüllung und von Herrschaftsfreiheit. Aber, was Bloch etwa an *Fidelio* ausführt, vermißt man bei Adorno, der das Bilderverbot, die Ausmalung des messianischen Zustands, verdammt ernst nahm. Die Anmerkungen zu einer musique informelle bleiben prinzipiell, sind Idee.

b) Wichtiger ist, daß Adorno die Kulturkritik, die er als Antwort auf den Kulturbruch, insbesondere Auschwitz, formulierte und deren Heroe nicht ein Komponist, sondern Beckett war, nicht in gleicher Strenge, Härte und semantischer Eindeutigkeit auf die Musik nach 1945 anwandte. Er stritt zwar in der Sache und diagnostizierte ein Altern der neuen Musik, doch verhielt er sich reserviert, als wollte er das ungestüme Treiben der Darmstädter Schule nicht stören, hätte er doch so leicht mit der so offenkundigen Geschichtsverleugnung und Politiklosigkeit ihres Treibens ins Gericht gehen können, hätte er sie doch auf Auschwitz ansprechen können, das Ereignis,

auf das einer der damals großen Komponisten, Nono, unüberhörbar reagierte. Adorno, sofern marxistischer Soziologe und als Freiheitsphilosoph Messianist, und Adorno, der Musikphilosoph und Theoretiker nicht nur des zeitgenössischen Komponierens, verhalten sich eigentümlich schizophren zueinander.

3. Benjamin ist prima facies noch scheuer der Zukunft gegenüber. Noch sieht er in aller Geschichte einen sich aufbäumenden Trümmerhaufen, einen falschen Fortschritt, der in Wahrheit ein Sturm der Verwüstung sei. Nur die Notbremse, als welche er die Marxsche Revolution ironisch bestimmte, vermöchte diese konsequentielle Logik zu durchbrechen, damit wenigstens Gegenwart entstünde, die eben mehr ist als der kurze Durchgangspunkt einer immergleichen und immer gleich destruktiven Vergangenheit in ihre triumphale Verlängerung hinein. In der Tat kann der Benjaminsche Beitrag zum Messianischen, der an keiner Stelle systematisch entfaltet ist, sondern als versprengt zusammengesucht werden muß, in der Theorie der ekstatischen Gegenwart gesehen werden. Benjamin fragt sich, was denn vonnöten sei, damit eine Gegenwart überhaupt eine veritable und eben nicht ein scheinhafter, kurzer Punkt auf einer abstrakten Zeitachse sei. Diese Frage ist nicht nur eine ästhetische, im Sinne von Bohrers Ästhetik der Plötzlichkeit, sondern ebenso politisch und lebenspraktisch. Wann erfahre ich etwas, und wann ist ein Handeln gegeben, das mehr ist als blinde Kausalität?

Das Ziel ist die »Aufsprengung der historischen Kontinuität« ▸**13**, es geht um eine »Dialektik im Stillstand – das ist die Quintessenz der Methode«. ▸**14** Die Prozessualität des Dialektischen soll eingefroren werden zugunsten dessen, was Benjamin das dialektische Bild nennt. Er schreibt dazu fragmentarisch: »Zum dialektischen Bilde. In ihm steckt die Zeit. Sie steckt schon bei Hegel in der Dialektik. Diese Hegelsche Dialektik kennt aber die Zeit nur als eigentlich historische, wenn nicht psychologische, Denkzeit. Das Zeitdifferential, in dem allein das dialektische Bild wirklich ist, ist ihm noch nicht

12 Daß ich mich als Adornoerbe für meine eigene kompositorische Schule stark machte, liegt nahe und kann durchaus gut begründet werden, ist aber dennoch eine petitio principii, die andere zu beurteilen haben. (Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Adornos Kritik der Neueren Musik, in: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf [Hg.], Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt a. M. 1998)

13 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk (= Gesammelte Schriften, Bd. V), Frankfurt a. M. 1982, S. 594.

14 A. a. O., S. 1035.

bekannt... Die reale Zeit geht in das dialektische Bild nicht in natürlicher Größe – geschweige denn psychologisch – sondern in ihrer kleinsten Gestalt ein. – Ganz läßt sich das Zeitmoment im dialektischen Bilde nur mittels der Konfrontation mit einem andern Begriff ermitteln. Dieser Begriff ist das ›Jetzt der Erkennbarkeit‹.« ▸15 Und dieses »Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens«. ▸16 Das ist eine blitzartige Intensität von Zeit, die sich selber suspendiert und eben dadurch erfüllt, nämlich als Sinn. Die Gegenwart wird so zur »›Jetztzeit‹, in welcher Splitter der messianischen eingesprengt sind«. ▸17 Zu diesem Jetzt kommt es, wenn ein Historisches – eine trace, um mit Derrida zu sprechen – mit einem Gegenwärtigen auf eine dekonstruktive ▸18 Weise in eine Konstellation tritt.

Benjamin ist mit seiner Theorie radikaler Gegenwart nur scheinbar vom Messianischen entfernt. Vergessen wir nicht, daß der Angelus Novus, könnte er nur verweilen, täte, was am Beginn des messianischen Zustands am dringlichsten wäre: die Toten wecken, das Zerschlagene zusammenfügen. Benjamin macht Ernst mit den Vorbedingungen für eine messianische Zeit, nämlich damit, den Kontinuitätszusammenhang zu zerschlagen, der eben genau diese Zeit bislang so erfolgreich verhinderte. Hier ist Benjamin jüdischer als Bloch und Adorno: Der Messias kommt nicht in der Zukunft, sondern in der Gegenwart, will sagen: er sitzt bereits in der Ritze eines jeden Hauses, im moralischen Über-Ich eines jeden Einzelnen, auch wenn dieser stets solche dialektischen Bilder und Situationen zu vermeiden sucht, weil er, wie in Kafkas berühmter Erzählung *Vor dem Gesetz*, es vorzieht, zu dösen und verharrend zu sterben.

Das Jetzt der erwachenden Erkennbarkeit ist nach Benjamin das zu Erreichende. Das mag auf politischer Ebene geschehen – das berühmteste Beispiel ist der Jude Jesus, der Jerusalem die Moralpredigt hielt. Aus dem 20. Jahrhundert mag man an Martin Luther Kings Rede in Washington oder, auf ganz andere Weise, an die Jelzins denken, als Gorbatschow auf der Krim festsaß – Augenblicke, in denen Geschichte möglich war. Ein berühmtes und von Benjamin angeführtes Beispiel aus der Literatur ist Baudelaires Gedicht *À une passante*, in dem ein wunderschönes Objekt der Begierde, eine junge Witwe, auf der belebten Straße unvermittelt auftaucht, einen Blick der erotischen Anziehung freigibt und wieder verschwindet. »Un éclair ... puis la nuit ! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? / Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être ! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !«

Benja
hat n
zen.
das u
gerer
große
deutu
so da
ein F
ein P
dukti
sich
so hi
malig
man
die a
hatte
tion
Musi
tuali
oder
verw
auf d
– da
noss
Reze
Geis

III. M
Was
Defi
ein
mes
im S
ande
kann
Mod

15 A. a. C
16 A. a. C
17 Walter
Frankf
18 Vgl.: »
Sachv
tion« r
die »D

Benjamins Vorstellung von einer aktualisierenden Jetztzeit hat natürlich für die Zeitkunst Musik revolutionäre Konsequenzen. Geht man davon aus, daß das musikalische Repertoire, das uns umgibt, aus der Geschichte stammt und auch die jüngeren Werke, selbst das soeben aus der Taufe gehobene, zu großen Teilen geschichtlich bestimmte sind, dann wird die Bedeutung der Benjaminschen Überlegung deutlich: Musik muß so dargeboten werden, daß sie emphatische Gegenwart wird, ein Hic et Nunc, sich an den Augenblick verschenkend. Das ist ein Plädoyer für das Musizieren und damit gegen alle Reproduktion von gespeicherten Klangquellen, ein Musizieren, das sich nicht nur darum bemüht, musikalisch zu sein, wie man so hilflos zu sagen pflegt, sondern sich dem Risiko eines einmaligen interpretativen Versuchs hingibt, das spielt, als spiele man zum allerersten Mal und eben deswegen für die Ewigkeit, die auf die ekstatische Gegenwärtigkeit folgt. Glenn Gould hatte, obwohl er sich paradoxerweise der Schallplattenproduktion verschrieb, stets diese Ekstase, die Aktualisierung der Musik für die lebendige Zeitgenossenschaft im Sinn, eine Aktualisierung, die mit neumodischen Verfremdungseffekten oder der Projektion abstrakter ästhetischer Konzepte nicht zu verwechseln ist, sondern eine Reinterpretation des Notentextes auf der Grundlage des gegebenen Problembewußtseins und – das darf hinzugefügt werden – der Psychologie der Zeitgenossen ist. Goulds Ohren, mit denen wir hören sollen, sind die Rezeptoren der Kultur und der Kunst seiner Zeit, also des Geistes, der mehr ist als der Zeitgeist.

III. Musikalische Konsequenzen

Was bedeuten diese Überlegungen für die Musik? Eine erste Definition sei gewagt. Messianisch ist eine Musik – oder ein Ausschnitt aus einer Musik –, wenn sie die Ankunft der messianischen Zeit darzustellen vermag, messianische Zeit im Sinne von Benjamin herzustellen versteht bzw. auf einen anderen Zustand von Musik verweist, der, weil bislang unbekannt, einer möglichen Zukunft vorbehalten ist. Diese drei Modi seien im folgenden diskutiert.

15 A. a. O., S. 1038.

16 A. a. O., S. 608.

17 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte (= Gesammelte Schriften, Bd. I), Frankfurt a. M. 1980, S. 704.

18 Vgl.: »Für den materialistischen Historiker ist es wichtig, die Konstruktion eines historischen Sachverhalts aufs strengste von dem zu unterscheiden, was man gewöhnlich seine ›Rekonstruktion‹ nennt. Die ›Rekonstruktion‹ in der Einfühlung ist einschichtig. Die ›Konstruktion‹ setzt die ›Destruktion‹ voraus.« (Benjamin, Das Passagen-Werk [Anm. 13], S. 587)

1. Ankunft der messianischen Zeit. Die Darstellung der Kriterien des messianischen Zustands – Frieden und Gerechtigkeit, Freiheit und Solidarität, moralische Vollkommenheit – wäre, rein innermusikalisch betrachtet, ein derart hoch gestecktes Ziel, daß mir beim besten Willen keine Beispiele einfallen, wo dies gelungen sein soll. Bloch indes, in jenem obigen längeren Zitat zu *Fidelio*, behauptet genau das. Freilich wählte er eine Verbindung mit Text, Handlung und eindeutigen musikalischen Semantemen (das Trompetensignal ist die Rettung selber). Eine andere, ebenso prominente Stelle bei Beethoven ist der Schlußsatz der Neunten Symphonie, dort, wo gesungen wird, daß alle Menschen Brüder würden. Man mache sich den grandiosen Ernst dieser Schillerschen Zeilen ebenso klar wie den des »Töte erst sein Weib!« aus der Kerkerszene von Beethovens einziger Oper. In beiden Fällen geht es um die Errettung des Menschen aus seiner Unfreiheit bzw. um die Aufhebung des individualistischen Trennungsprinzips zwischen den Menschen. Es ist die unübertroffene Größe, daß Beethoven sich an solche Themen überhaupt wagte und dabei eine Musik fand, die überzeugt und nicht leeres Pathos wird. Freilich – hier ist Adorno gegen Bloch korrektiv ins Spiel zu bringen – ist Skepsis geboten gegenüber der Gelungenheit einer Inszenierung solcher messianischen Vorstellungen. Denn was ungeteilte Brüderlichkeit und Errettung, diese zumindest im kollektiven Maßstab, bedeuten, davon können wir sensu strictu nichts wissen. Beethoven will es trotzdem wissen und ertrotzt dafür einen Ausdruck, dem etwas Trotziges, Erzwungenes, krampfhaft im festen Griff Gehaltenes eigen ist. Es ist kein Zufall, daß er formal in beiden Fällen scheitert: Der Schlußsatz der Neunten lebt von Einzelpartien, als Ganzes ist er mißraten, die Gesamtanlage, ähnlich der *Missa Solemnis*, hat etwas Geplantes, bei dem Absicht und Umsetzung auseinanderklaffen. Es ist ein objektives Scheitern, kein kompositorisches Unvermögen, das Beethoven vorzurechnen auch niemand die Autorität besäße. Auch Mahlers epiphanische Werke – die Zweite, Dritte und Achte Symphonie – zehren von Kraftakten, denen man anhört, daß sie einem unendlichen Ungenügen an der Welt geschuldet sind. Es sind grandiose Momente der eigenen Überforderung, des An-den-Rand-Gehens in Hinblick auf das, was gesagt werden muß, obwohl dafür die Sprache noch fehlt, was aber gesagt werden muß, weil sonst sich niemals eine Sprache bildete. Das Allegro ma non troppo des Finales des *Fidelio* kreist in obsessiver Manie um das »Wer ein holdes Weib errungen«, für das Beethoven keine bessere Formlösung fand als die schiere Affirmation, als stets aufs neue die »namenlose Freude« zu repetieren, als ränge die Musik in Ermangelung einer wahren neuen um eine bessere Formulierung, als müsse

sie festhalten, daß die Freude auch wirklich sei, die jederzeit wieder annulliert werden kann. Diese verzweifelte Anstrengung Beethovens setzte einen Maßstab auch dafür, daß zuweilen Musik nur scheitern kann und eben deswegen wahr wird. ▸19

2. Herstellung messianischer Zeit. Hierbei handelt es sich um Augenblicke in Musik, in denen musikalisch eine überraschende, sozusagen unvermittelte Andersartigkeit in Erscheinung tritt. Ich möchte hierfür vier Typen mit Beispielen anführen.

a) Ausbruch aus der Logik eines Prozesses. Der erste Satz der Fünften Symphonie gilt zu Recht als eines der logischsten und konsequentesten Beispiele für eine sich entwickelnde Musik. Eben weil der Prozeß keine Ausnahme duldet, kann Beethoven auf einer Dominantfermate in der Reprise eine kleine Oboenmelodie einfügen, die an der korrespondierenden Stelle der Exposition fehlt und ohnehin keine Entsprechung im gesamten Satz kennt. Diese Melodie, vorgetragen von der vox humana unter den Holzblasinstrumenten, ist nichts als eine ornamentale Tropierung eines Haupttons und ist trotzdem von einer unvergleichlich ausdrucksvollen Wirkung: Das Unscheinbare darf wie ein Geschenk den unerbittlichen, auf Totalität zielenden und eben deswegen auch usurpatorischen Prozeß sistieren und in Frage stellen. Freilich bleibt sie ein Ephemeres, ein Kurzes, ein musikalischer Augenblick.

b) Einbruch des Anderen. Ein weitaus schwierigeres Problem ist es, dem Formverlauf und somit dem gesamten Stück eine Wendung zum Gegenteil, sozusagen eine Drehung um 180 Grad zu verleihen. Auch das hat Beethoven vorexerziert. Die *Große Fuge* ist ein einsätziger Streichquartettsatz mit innerer Viersätzigkeit, die Sonatenzyklus und Sonatenhauptsatz in eins setzt, so daß der vierte Satz zugleich Reprise und Finalrondo ist. Eine solche double-function-form ist prinzipiell zu bewältigen, man denke nur an die h-moll-Sonate von Liszt oder das Erste Streichquartett von Schönberg. Beethoven wünscht aber – offenkundig aus inhaltsästhetischen Gründen –, daß das Werk, in dem es zwei große und für die damalige Zeit unvorstellbar querständige Fugenschlachten gibt, versöhnlich, gelöst, heiter und beschwingt endet, mit einer Qualität, die aber

19 Nono hatte im Prometeo eine ähnlich brisante Stelle zu vertonen, dort, wo Cacciari den Text »questa debole messianische Kraft« vorsieht. Nonos ›Lösung‹ ist denkbar einfach wie zweifelhaft: Er vertont diese Stelle nicht wirklich, sondern läßt die ohnehin bescheidene Musik einfach weiterlaufen, unbeschadet dessen, was da gesungen wird.

im bis dahin exponierten Material nicht enthalten ist. Er könnte nun einfach diesen anderen Charakter an das Ende des Werks setzen; das wäre aber unvermittelt und wirkte aufgesetzt, davon abgesehen, daß das keine Reprise, sondern eine Neuexposition wäre. Die formale Frage war mithin: Wie kann ich ein Neues und qualitativ Differentes als Reprise setzen? Ich kann an dieser Stelle nicht ausführen, was Beethoven genau macht ▸**20**, es sei aber behauptet, daß ihm diese Quadratur des Kreises gelingt: der vierte Teil der *Großen Fuge* klingt ein wenig wie die Geschichte, die bei Marx auf die Vorgeschichte folgt.

c) Setzung eines Anderen. Eine dritte Möglichkeit ist die Vorführung einer Alternative, die sich gegenüber einem Konventionellen als bessere Alternative darstellt. Was abstrakt klingt, sei wiederum an Beethoven veranschaulicht. Dieser variiert nicht nur, wie gefordert, den Diabelli-Walzer mannigfach und unterzieht ihn dabei einer strengen, teilweise vernichtenden Prüfung, sondern zeigt am Ende, daß nicht wie in den *Goldbergvariationen* zum Ausgangspunkt bestätigend und abrundend zurückgekehrt werden kann, vielmehr eine komplette Neufassung der Vorlage in Form eines Minuettos dargeboten werden muß, dem Alfred Brendel eine Grazie zuschreibt, die, wie es das Kleistsche Marionettentheater ins Bild setzt, nur nach dem Durchgang durch die Unendlichkeit möglich ist. ▸**21** Beethoven komponiert ›seinen‹ Walzer, zeigt die bessere Lösung, sprich: den Ausdruck der besseren Welt: der Welt in ihrer Anmut, Unversehrtheit und Friedfertigkeit. Etwas vom messianischen Zustand allseitigen Friedens wird in diesem Minuetto spürbar.

d) Darstellung eines friedlichen Zustands. Die Charfreitagszaubermusik aus Wagners *Parsifal*, eine Darstellung der »entsündigten« Natur, ist von einer Schönheit, welche die anthropologische Dimensionen bei weitem übersteigt und in ihrem Jenseits von menschlichen Sehnsüchten und Träumen, mithin in ihrer »gereinigten Naturhaftigkeit« einen Zustand darzustellen versteht, der als ein Vorgriff auf ein imaginäres Idyll erlebt wird. Wagner erreicht das vor allem durch eine impressivistische Harmonik (aus der sich die impressionistische entwickeln sollte), die versucht, akkordliche oder intervallische Reize und Spannungen zugunsten von intensivierten Zuständen zu neutralisieren. Im Gegensatz zur Zaubergartenszene des zweiten Akts sind sämtliche menschliche Affekte ausgestrichen, die die klagenden und sich verzehrenden Blumenmädchen in eine ähnlich harmonische Sprache einflechten. Nun sind die Blumen »mild und zart«, die Erlösung getan, alle Kreatur frei und dankend. Es ist die Größe Wagners, auch

dergleichen in einer ansonsten ganz und gar unmessianischen Musiksprache geleistet zu haben: Der Charfreitagszauber steht singulär in dessen Werk.

Ein anderes Beispiel ist der Schlußsatz der nun rekonstruierten Zehnten Symphonie von Mahler, der, zunächst ein Trümmerfeld aus Trommelschlag als Allegorie der Endgültigkeit, Exequium als Panorama von Lugubrität, doppeltem Demutsgesang, Neuntonakkord (einer Dominante mit hohem Terzturm) und der Durchführung der Sätze davor, zumal in der von allem Zeremoniellen gereinigten Reprise einen Frieden sowie eine Grazie von messianischem Gewicht erreicht: Demut aus Dankbarkeit. Gleich naturhafter Impressivität, singen die beiden kantablen Linien, erst in der Flöte, dann in der Geige, selig unbekümmert vom Zwang der Vorhalte, sich aufzulösen; und doch handelt es sich nicht um Emanzipation von Dissonanzen, die jene nicht sind, sondern um oktavierte Terzschichtung, da die Sekunde als None, die Quarte als Undezime und die Sexte als Tredezime aufgefaßt werden. Die Töne sind sich selber und darum bereits emanzipierte im etymologischen Sinne des Wortes, als losgelassene. Selbstsein ist das Signum des letzten Satzes, den Mahler gestaltete; der Achttakter Takt 323-330 gehört zum Friedfertigsten der gesamten Musikgeschichte. ▸22

3. Der dritte Modus – die Antizipation eines anderen Musikbegriffs – bedarf spekulativer Gedankengänge.

IV. Prinzipielle Überlegungen

Messianische Musik, wenn wir diese ›andere‹ einmal so nennen wollen, besitzt eine spezifische Form von Transzendenz. Diese Transzendenz ist aber nicht die allgemein ästhetische, der Verweisungscharakter der Kunstwerke auf einen Gehalt, der nicht mit der narrativen Struktur des Werks identisch ist; diese Transzendenz ist auch nicht einfach ein Synonym für Tiefe oder für Geist. Transzendenz im messianischen Sinne bezieht sich auf das Anderssein der Musik selber, und dieses Anderssein muß ein wahres sein.

20 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Beethovens Große Fuge. Multiperspektivität im Spätwerk, in: Musik & Ästhetik 8 (1998).

21 Alfred Brendel, Kompendium musikalischer Komik, in: Booklet zur CD Beethoven. Diabelli-Variationen, Philips 426232-2 (1990), S. 8.

22 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, Mahlers Gnosis, in: Musik-Konzepte 91 (= Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte), München 1996.

Damit sind mehrere und gewichtige Voraussetzungen angesprochen. Musik muß, damit sie über sich, im geschichtsphilosophischen Sinne, verweisen kann, ein reflexives und dabei kritisches Verhältnis zu sich selber einnehmen. Dies ist historisch erst seit Beethoven der Fall. Zuvor war Musik im ordo mundi substantiell verwurzelt. Erst der Ausbruch der musikalischen Moderne, ausgelöst durch die bürgerlichen Revolutionen und deren erstes Scheitern, brachte jene Feste prinzipiell ins Wanken und eröffnete der Musik einen Raum zur Selbstreflexion, zur Befähigung, sich selber wie in einem Spiegelkabinett zu betrachten. Sodann muß dieser selbstkritische Zug, der über die Selbstaffirmation des eigenen musikalischen Standpunkts hinausweist, intendiert sein. In der allermeisten Musik geschieht das aber gerade nicht. Das meines Erachtens schlagendste Beispiel ist die Musik Wagners, trotz des Charfreitagszaubers. Transzendenz besitzt diese ja im Übermaße, man denke nur an die Erlösungsphantasien und Sehnsuchtsträume im *Tristan*. Die Musik bleibt aber dabei in jedem Augenblick bei sich, sie dient dieser semantischen Transzendenz, wird aber nicht selber transzendiert. Das ist vor allem dort zu spüren, wo die Stoffe eine radikale Selbsttranszendierung geradezu zu fordern scheinen, so am Schluß der *Götterdämmerung*, einer Musik, die bei aller Lust an der Destruktion sich selber nicht antastet. Aber auch die Intention reicht nicht hin. Offenbar sind besondere, höchst sensible Sonderbedingungen vonnöten.

Für das Messianische in der Musik gibt es keine Kompositionstechnik, wie für all jene psychologischen Fakten, welche die Musik seit dem monodischen Prinzip tausendfach darstellte, zumindest bewährte Ausdrucksmittel oder wenigstens Standards existieren. Ist das Messianische das Höchste, was von der Musik erwartet werden darf, dann nimmt es nicht wunder, daß nur wenige, durch eine besondere Kultur geprägte Persönlichkeiten seiner fähig sind. Das Messianische ist das Zufallende, das begünstigende Prinzip, das in seltenen Augenblicken gelingt, indem es sich einstellt. Dieses Sich-Einstellen ist keinesfalls unabhängig von der ästhetischen Position, die ein Komponist einnimmt. Es ist schon ein Unterschied, ob Beethoven oder Mahler daran arbeiten oder ein Wagner oder ein Strauss es proklamieren – dieser mit *Also sprach Zarathustra*, jener mit dem theoretisch ja höchst ermutigenden Programm einer Zukunftsmusik. (Vielleicht liegt es bei beiden daran, daß hier die Zukunftsmusik handgreiflich, ökonomisch gemeint war: als diejenige, welche in Bälde schon als die erfolgreiche sich durchsetzen werde, auch wenn die Gesellschaft die alte geblieben sein wird.) Auch Avanciertheit alleine reicht nicht

hin. Meist verfestigt sie sich zur eigenen Klassizität und schließt sich, wenn auch bei aller Größe, ab. Ferneyhough ist meines Erachtens ein solches Beispiel.

Der Kairos des richtigen Materials mit der richtigen Technik und der richtigen ästhetischen Konzeption zur richtigen Zeit reicht nicht hin; das mag zwar einen Zeitnerv treffen und somit im veritablen Sinne Erfolg haben. Damit sich aber radikale Gegenwart im Benjaminschen Sinne einstelle, ist, und zwar auf der Grundlage des Progressivismus des Materialfortschritts, eine aufsprengende Bewegung nötig, die sich der geschichtlichen Vermittelteit der Musik, ihres historisches Erbes, annimmt, um eine Perspektive zu eröffnen, welche derart einschlägt, daß der Begriff von Musik insgesamt ins Wanken gerät.

Verläßt man die Benjaminsche Lupe, die in der »kleinsten Gestalt« die »Splitter der messianischen Zeit« sucht, und betrachtet die Geschichte der modernen Musik aus der Vogelperspektive, dann fällt auf, daß messianische Ansprüche stets mit einem grundlegend neuen musikalischen Design verbunden ist, vor allem, was Harmonik und Klanglichkeit betrifft. Die Beispiele sprechen eine eindeutige Sprache. Schönbergs emanzipative Atonalität sollte die ›natürliche‹ Weltmusiksprache werden; auch Ives, und früher als Schönberg, erhoffte sich das Gleiche von seinen Versuchen mit Vierteltönen. Daß die Menschen spontan atonal oder vierteltönig sängen und pfiffen, ist bislang ausgeblieben. Cage versprach sich eine absolute Freiheit der Klänge durch systematische Eliminierung alles Intentionalen; doch absolute Freiheit ist einer unfreien Gesellschaft schwer anzusinnen. Feldman suchte mit seinem besonderen Zeitkonzept eine Musik jenseits der menschlichen Affekte, will sagen: jener Affekte, die die Welt, wie sie ist, auszeichnet. Freilich wird auch die Welt, die einmal anders ist, Affekte kennen. Lachenmann versuchte sich mit den frühen Geräuschkompositionen – paradigmatisch: *Gran Torso* – an einer kategorial anderen Musik. Luigi Nonos Spätwerk kann in seiner revolutionären Therapie des Hörens als ein erklärtes Projekt verstanden werden, mit den messianischen Ansprüchen Ernst zu machen. Und auch Klaus Hubers Übergang zur Dritteltönigkeit ist der Versuch, eine Umkehr, eine Metanoia musikalisch zu realisieren.

Es fällt auf, daß alle Ansätze, die auf die atonalen Revolutionen der Vorkriegszeit bereits zurückblicken konnten, sich durch ein verändertes Verhältnis zur Zeit auszeichnen. Kurz gesagt, Cage, Feldman, Lachenmann, Nono und Klaus Huber nehmen

sich Zeit, ihre Werke sind tendentiell zu lang, zumindest länger, als es die Psychologie der Menschen, wie sie sind, nahelegte. Cage zerdehnt die Zeit, indem es in ihr keine syntaktische Strukturierung mehr gibt; Feldmans Werke sind von vornherein auf Überlänge auch dort angelegt, wo er sich das noch nicht radikal traute; Lachenmanns Material, die andere Seite des reinen Tons, läßt sich mit der Zeitorganisation kaum vermitteln, so daß die reale Dauer eines Werks zu einer Enklave inmitten rationalisierter Zeit wird; Nonos Musik der späten Zeit hat eine doppelte Länge, da zur Eigenzeit der Klänge die des Nachdenkens über sie hinzutritt; und auch Klaus Huber nimmt sich für die musikalischen Prozesse und die Gedanken, die diese tragen, ausgiebig Zeit. ▸23 Dieses Sich-Zeit-Nehmen ist kein Zufall, auch nicht einfach zu deuten als künstlerische Chuzpe gegenüber der Zeit-ist-Geld-Mentalität, die die kapitalistischen Länder dazu brachte, zwar politisch frei, aber lebensweltlich ohne freie Zeit zu sein. Sondern es hat einen eminent musikalischen Grund. Offenbar ist die Dehnung der Zeit für jene Antithesis zur Gesellschaft, die Adorno sich von aller Kunst erhofft, unabdingbar. (Das soll nicht heißen, daß miniaturistische Ansätze wie bei Webern oder Kurtág nicht einen utopischen Überschuß hätten; im Gegenteil bedeutet die Konzentration auf das Wesentliche eine produktive Zumutung für jeden Hörer. Allein, das zeitlich Kurze vermag, zumindest in der heutigen Lage des Weltlaufs, keinen kategorial andersartigen Zeithorizont zu stiften.)

Was bedeutet diese Zeitdehnung? Offenbar sind die überlangen Werke keine emphatischen Adagios, die, wie der Schlußsatz der Dritten Symphonie Gustav Mahlers, einen metaphysischen Raum ausspannen, um darin gleichsam die Welt als ganze nachzuerzählen. Obwohl die Feldmanschen Largos sich verdächtig einer narzißtischen Präsenz annähern, geht es solchen messianisch gesonnenen Werken nicht um den wohligen Schönklang, in den der Hörer sich fallen lassen kann, weil affektstimulierende Rhythmen und ein den Herzschlag beschleunigendes Tempo vermieden sind. Das zeitliche Surplus ist vielmehr vonnöten, um einen Darstellungs- und Erlebnisraum zu öffnen, der sich von der überbietungsdynamischen Ökonomie der Gegenwart, die jeder Hörer von heute, auch der empfindsame, verinnerlichen mußte, distanziert und damit dem Rezipienten Zeit gewährt, die ihm sonst nicht vergönnt würde, und es ihm ermöglicht, die Dingen in neuem Lichte zu betrachten. Die Musik von Cage, Feldman, Lachenmann, Nono und Klaus Huber setzt damit ein anderes, von der Konvention deutlich entferntes Musikideal – neue Musik im ehrenwerten Sinne (ohne freilich Fermente der Konvention –

das Musikantische bei Lachenmann, das Harmonische bei Feldman, die expressive Geste bei Nono, das Morphologische bei Huber – zu verleugnen). Ihre Musik sind experimentelle Entwürfe einer anderen, die freilich nicht wiederum zu Mustern einer möglichen Klassizität werden, denn dafür sind sie zu individuell und eigensinnig. Sie sind messianische Projekte, weil sie dem Bedürfnis nach einer radikalen Veränderung nachgeben, ohne es zu verdrängen. Sie sind aber keine konkreten Antizipationen einer messianischen Zeit oder eines messianischen Zustands. Denn sie wissen um das, was Derrida, die Gefahr falschen Dogmatismus vor Augen, anmahnte: das »ganz und gar kärgliche Messianistische«.

V. Prolegomenon für eine andere Musik-Kultur

Andere Musik-Kultur heißt nicht, als Gewaltakt ein System zu installieren, das, von oben diktiert wie im Falle der Otto-Mühl-Kommune oder in Kambodscha unter Pol Pot, gegen alle Grundsätze der Vernunft, gegen alle Invarianten der Sache selbst und um eines vermeintlich höheren und besseren Ideals willen alles auf den Kopf stellt. Mit solchen stalinistischen und faschistischen Vorstellungen ist zumeist die umfassende Vernichtung der Vergangenheit im Sinne ihres totalen Vergessenmachens verbunden. Andere Kultur im messianischen Kontext meint dagegen etwas Kleines: die Kultur noch einmal, doch diesmal richtig eingerichtet.

Am Beginn des 21. Jahrhunderts können wir feststellen, daß – theoretisch – die Bedingungen für Musik noch nie so günstig waren. Sowohl die europäische Musik in ihren tausend Jahren ist erschlossen (ohne daß wir auf das Glück von Entdeckungen zu verzichten brauchen), wie die Weltkulturen zugänglich sind. Die Revolutionen der neuen Musik des 20. Jahrhunderts sind historisch durchgesetzt. Musik ist in Schrift und auf Tonträgern allerorten verfügbar. Die Massenmedien vermögen jedwede Musik zu distribuieren. Die Wissenschaft und Philosophie haben ein aufgeklärtes Verhältnis zur Musik erlangt. Die Standards des Musizierens, die Qualität der Musiker haben gegenüber früheren Zeiten zugenommen. Der steigende Massenwohlstand befreite die Musik aus den Sphären elitärer Schichten. Und: durch die globalen Kommunikationsmedien ist die Musik in der Tat die einzige Weltsprache, die von jedermann – so scheint es – verstanden wird. Notabene: als Popmusik ist sie europäische.

23 Ein gewisser Hang zu langen Stücken ist auch dem Spektralismus eigen; er scheint mir aber eher der Verliebtheit in den Klang als einem ›messianischen Projekt‹ einer anderen Musik geschuldet.

Allein, den günstigen, ja komfortablen materiellen Bedingungen steht die wirkliche Erfahrung entgegen. Der Geist ist nicht auf der gleichen Stufe. Zunächst fällt auf, daß – obwohl wir in einer modernen, ja polymorph perversen postmodernen und multikulturellen, global deterritorialisierten Welt leben und obwohl das Bewußtsein von der Technik der fortgeschrittenen Informationstechnologie wie ästhetisch von der Bildenden Kunst der Moderne, den Filmen und Büchern der Gegenwart geprägt ist – die allermeisten Musiker und mit der Musik als Distributoren (Manager, Kritiker etc.) Befaßten eine unsägliche Konservativität an den Tag legen, wenn es um Neuerungen oder Wagnisse geht, sei es auf dem Gebiet der neuen Musik, der Aufführungspraxis, der Programmgestaltung, der Art und Weise, wie über Musik gesprochen wird, sei es im eigenen Selbstverständnis, das sich verhält, als lebe man noch in jenen Zeiten, da Brahms oder Rachmaninow komponierten. Diese Konservativität führt – zumindest auf den finanzintensiven Bühnen wie Oper und Konzert, aber auch an Hochschulen – nicht nur zu einer Schieflage zuungunsten realer Gegenwart, um mit George Steiner zu sprechen, sondern auch zu immer einseitigeren Programmen, die über die etablierten Klassiker und ihre angeblich klassischen Werke kaum hinauskommen, so daß bereits eine Vierte oder Achte Symphonie von Beethoven zum Problemfall wird. Solcher Geist vermag nicht das zu assimilieren, was in der Tat errungen wurde: die Vielfalt von Musik verschiedener Zeiten, Kulturen und Genres, die moderne ästhetische Reflexion und den kommunikativen Ort innerhalb der heutigen Gesellschaft. Dieser Widerspruch macht das System, wie es ist, nicht nur zu einem falschen, er treibt es auch in eine gefährliche Spirale der Regression.

Diese Tendenzen werden seit 15 Jahren verstärkt durch den sogenannten Zeitgeist, der freilich, das sollten wir durchschauen, keine bloße Mode ist, sondern der rücksichtslose und eben deswegen so klar sichtbare Durchschlag der politischen Ökonomie des globalkapitalistischen Neoliberalismus, der alles, was Musik ausmacht, einzig und allein unter die Prinzipien des Pekuniären stellt. Die tendentiell totale Monetarisierung der Musik zerstört aber nicht nur die künstlerische Kreativität, sondern verdirbt auch die Freude an und mit der Musik. Die neoliberalistische Musikkultur, die sich im Verbund von Medienkonzernen und geschwächten demokratischen Institutionen ausbreitet, betrifft mithin die Produktion genauso wie die Reproduktion, also sowohl diejenigen Erfolgskomponisten, die in dieser Zeit aufgebaut wurden und deren Musik so brillant wie inhaltsleer klingt, als auch das Rattle-Phänomen, daß nämlich der Dirigent nicht mehr wie zu Karajans Zeiten als Stell-

vertreter des verstorbenen Komponisten auf Erden, sondern als Pop-Star wirkt, dessen Grimassen am Bildschirm die Musik selbst auszudrücken vorgeben.

Die Verzerrungen der Musik in ihrem Eigenrecht betreffen aber nicht nur die sogenannte E-Musik. Auch in ihren legitimen populären und unterhaltenden Formen werden die Konsumenten betrogen, weil eine gigantische Inszenierungsmaschine ihnen nicht mehr die Möglichkeit einräumt, sich vorzustellen, daß Musik anders daherkommen könne. Die Entwicklung der populären Musik in ihrem Mainstream verläuft bifurkativ: auf der einen Seite eine immer seichtere und kitschigere Musikantenstadlhaftigkeit, die ihre Liebhaber zu verklemmtestem Spießertum verdammt, auf der anderen Seite eine immer stärkere Multimedialisierung in Form von Videoclips und artifizieller Klangproduktion, die die Restbestände von musikalischen Ideen und Einfällen einstampfen zu einem mechanisch repetierten Pseudo-Rhythmus, der kaum mehr als die brutale Abfolge gleicher Hammerschläge ist. Es ist dieses körperliche Folterinstrument, das die Fans solcher Musik depersonalisiert und zu sadomasochistischen Anhängseln einer Körper-Industrie macht. Popmusik solcher Art wird zu einer faschistischen Bedrohung der demokratischen Gesellschaft: Vom Megastar zum Führer, Duce und großen Vorsitzenden, von den Körperzuckungen der Popfans zum Hitlergruß oder zu militärisch korrekten Haltungen, vom überfüllten Stadion zu einem Parteitagsgelände, von der Rave-Party zur Psycho-Chemo-Folterkammer des Geheimdienstes sind es nur kleine Schritte, die jederzeit gegangen werden können, aber vielleicht gerade nicht gegangen werden müssen, weil die manipulative Wirkung auch ohne offene Repression funktioniert. Musik, das wußte Platon genauso wie Napoleon, ist eminent politisch.

Dem allen möge eine messianische Perspektive entgegenstehen. Nach jüdischer Auffassung ist die Welt im messianischen Zustand eine erfüllte, ihre Elemente sind die gleichen wie in der Vorgeschichte, nur jetzt wahre, das heißt richtig positionierte und sachgemäß durchgeführte. Benjamin schrieb in

24 Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. I.3, Frankfurt a. M. 1980, S. 1239 (Notizen zu »Über den Begriff der Geschichte«).

25 Klaus Huber, Oase der Mittelmäßigkeit. Nachdenken über den Schweizer in mir, in: ders., Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche, hg. v. Max Nyffeler (= Edition MusikTexte, Bd. 6), Köln 1999, S. 144.

seiner genialen Fähigkeit zu prägnanten Definitionen einmal: »Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Erst in ihr gibt es eine Universalgeschichte. Aber nicht als geschriebene, sondern als die festlich begangene. Dieses Fest ist gereinigt von aller Feier. Es kennt keine Festgesänge. Seine Sprache ist integrale Prosa, die die Fesseln der Schrift gesprengt hat und von allen Menschen verstanden wird (wie die Sprache der Vögel von Sonntagskindern).« ▸24 Versucht man das mit der Musik zusammenzudenken, dann ergibt sich folgendes Bild: In der messianischen Welt ist die Musik von allseitiger und integraler Aktualität, sie lebt ganz und umfassend in der Gegenwart, deren Ausdruck sie ist. Jetzt kommen die historischen Musik-Zeiten zusammen und fügen sich zu einem bislang in Einzelteilen zersprengtes Gesamtbild. Die Darstellungsform ist festlich, die Festgesänge für Stars, Genies und Kultfiguren sind nicht mehr nötig, die Sache selbst steht im Mittelpunkt, ihr Produzent oder Reproduzent tritt mit Bescheidenheit in den Hintergrund. Diese Musik wird von allen Menschen verstanden, weil Stil- und Bildungsgrenzen ein wirkliches Hören der Musik aller Art nicht mehr verhindern.

Wir verstehen, warum dies Utopie, Nicht-Ort ist. Die sozialen, aber auch geistigen Voraussetzungen fehlen. Damit alle Musik für alle verständlich sei, muß sie frei zugänglich sein. Jeder Mensch, in Europa, in Japan wie in den Slums von São Paolo, hat ein Menschenrecht auf freien Zugang zu allen großen Schöpfungsleistungen der Menschheit und damit zur großen Musik. Kein Klassenprivileg darf das stören. Zugleich muß Musik auch geistig und hermeneutisch erreichbar sein. Musikalische Bildung, prinzipiell unabschließbar, setzt die Abschaffung jener Form von Exklusion voraus. Aber auch, daß die Beschäftigung mit Musik, das Ohr, nicht durch als Musik getarnter Lärm zugemüllt werde.

Der messianische Zustand von Musik kann Musik selber nicht herbeiführen. Das vermag nur ein Nachfolgemodell dessen, was einst Weltrevolution genannt wurde. Klaus Huber nannte das die Notschlachtung der heiligen Kuh Kapitalismus. ▸25 Was aber die Musik leisten kann und soll – und die edelsten ihrer Vertreter sind aufgerufen –, ist, in der konkreten Arbeit, sei es als Komponist oder Interpret, sei es als Hermeneutiker oder Distributor, alles zu tun, damit auch die Musik vorbereitet ist, den Benjaminschen Messias in der Ritze des eigenen Hauses willkommen zu heißen.