

## Musik als Lebenshilfe *oder* Lebenslüge\*

### I.

Es gibt keinen Zweifel: Musik ist in unserem Kulturkreis Lust- und Freudenspender. Und die Denker, Dichter, Musiker, auch die Popstars sehen es fast alle so. Franz Schubert, am konsequentesten, vertonte die Sehnsucht seines Freundes Franz Schober:

*Du holde Kunst,  
in wieviel grauen Stunden,  
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,  
hast mich in eine beß're Welt entrückt!*

Es lohnt sich, das semantische System dieses Gedichts zu betrachten: Es ist lupenrein antagonistisch.

<i>Auf der einen Seite:</i>	<i>Auf der anderen Seite:</i>
das Grau,	Wärme;
die grauen Stunden;	Liebe;
das Vergängliche;	Entzunden-Sein;
das Leben	
als wilder Kreis,	eine beß're Welt,
der uns umstrickt.	fernhin entrückt.

*Dazwischen:*  
die holde Kunst – und du, mein Herz,  
das sich zu entflammen weiß.

Binäre Oppositionen mithin, Spalte für Spalte. Und Musik, via Herz, als Vehikel zur Verwandlung, zur Verbesserung, als Himmelsleiter.

Ganz ähnlich sah das Richard Wagner in einem Schreiben an Theodor Uhlig vom 12. Januar 1852: Kunst, und nur sie, sei das richtige Leben, das eigentliche. Das wirkliche Leben dagegen verharre im Uneigentlichen, Unerträglichem. Hans Heinrich Eggebrecht (1995, 203f.) generalisierte solches Ansinnen sogar zum romantischen Kunstmodell schlechthin, dem Modell einer heilen Gegenwelt, einer Gegenwelt der Zuflucht, der Ausflucht, einer Gegenwelt als Seins-Ventil. Nicht nur

---

\* Dieser Text geht auf einen Vortrag vor der Deutschen Musiktherapeutischen Vereinigung Ost e.V. (DMVO) zurück, der im April 2000 in Bad Klosterlausnitz gehalten wurde und dessen Diktion nicht völlig getilgt wurde, daher nicht als mangelnde Seriosität missverstanden werden sollte.

in den Höhenlagen des Ästhetischen zudem verhält es sich so. Auch Techno-Anhänger wollen heraus aus dem Alltag, 'rein in die Liebe, die Trance, ins Glück, Supergeile. Und schon Martin Luther hatte eine durchaus erotische Liaison mit der Musik entwickelt. *Musica* habe er *allzeit liebgehabt*, gab er zu wissen – was er sonst nur über sein „Käthen“ verlautbarte. Die Musik helfe – durchaus in der mittelalterlichen Tradition der *effectus musices* – ihm zur Aufmunterung, banne den Teufel, sei des Herzens Balsam, vertreibe Mühsal, Unlust und Traurigkeit (vgl. FUBINI, 1997, 107). Ohne maliziös zu sein, könnte man sagen, hier sei ein Ansatz gewonnen für Kunst als gottgefälliges Entertainment, als erlösende, erlösungsfähige Unterhaltung. Das Zeugnis bleibt übrigens auch insofern wichtig, als Luther von „*musica*“ ganz allgemein spricht, von einer „*all music*“, wie amerikanische Musiktheorie heute formulieren würde: theologisch verankert, aber ohne dezidierte und moralisierende Unterscheidung von Geistlichem und Weltlichem.

In allen zitierten Fällen ist das gleiche Motiv anzutreffen: *Musik befördert eine Passage* (vgl. LIPP, 1992, 14). Sie bewirkt eine Veränderung, eine Positivierung der Befindlichkeit, führt *durch Nacht zum Licht*, aus Leiden zu Freuden – oder, wenn man es sozialdemokratisch nimmt, *zur Sonne, zur Freiheit, zum Lichte empor*.

Gegenbewegungen, Gegenbeispiele sind seltener. Musik zum Fürchten oder zum Erschrecken gibt es nur in Gruselfilmen, solche zum Depressiv-Werden gegebenenfalls in Theodor W. Adornos Vision einer negativen, funktionslosen Musik der Moderne, mit ihrer Sinnleere Einspruch erhebend gegen Kommerzialisierung und Verwertung (1962, 50ff.; vgl. DERS., 1949); Arnold Schönberg, der Adorno zufolge Protagonist dieser sinnlosen Kunst sein sollte, war über die Rollenzuschreibung buchstäblich entgeistert und entsetzt. Die de facto fürchtbarste Musik noch begegnet uns in den Hammerschlägen von Mahlers 6. *Sinfonie* oder in jenem Zwölftonakkord aus der Feder Alban Bergs, der brüllend laut wird bei der Erdolchung von Lulu.

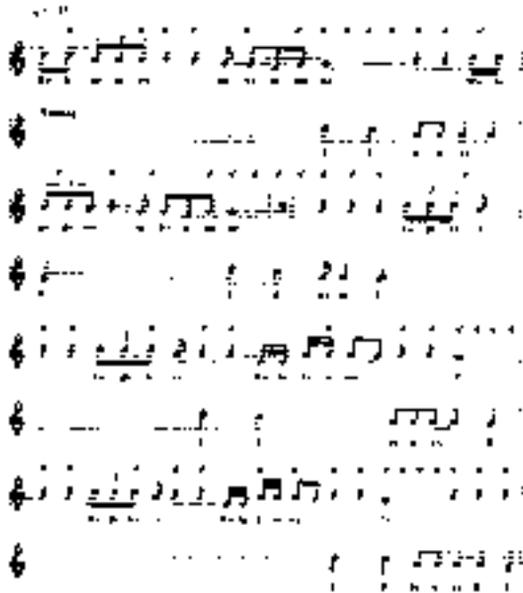
Rezeptionell, so lässt sich behaupten, handelt es sich dennoch auch hier um verkappte Positivierungen, um Positivierungen ex negativo. Der Schrecken legitimiert uns, Schreck-Freiheit im Nachhinein desto nachhaltiger zu genießen; Theater bleibt allemal Theater, Kunst bleibt künstlich. Selbst wenn man in Béla Bartóks Pantomime vom *Wunderbaren Mandarin* der Erhängung eines guten Menschen beiwohnt: bis er – laut Regieanweisung und dies sogar musikalisch – „*grün und blau schimmert*“, schmeckt der Rotwein noch immer beim anschließenden Nachtmahlen. Aus aller Musik, aller Kunst ziehen wir irgendwie ein Genuss-Erleben. Nach der Aufführung von *Salome* oder *Elektra* die „ganze Nacht kein Auge zuzudrücken“, bliebe herrlich altmodisch, köstlich kindlich. „Normal“ (die Norm) wäre es in unserer Kultur ganz sicher nicht.

## II.

Dabei lassen sich durchaus Kulturen finden, in denen Musik auch Leid schafft, ja Leid schaffen *will* – und in denen beispielsweise Weinen keine Erleichterung bedeutet (wie bei *La Bohème*), sondern eine Belastung; kein wohliges Sich-Ausrotzen mit

Stärkungswirkung für das Immunsystem; nichts Schönes im europäischen Sinn, aber etwas menschlich Gutes, *ein unendlich Gutes*.

Das erste Beispiel hierfür stammt von den Kaluli auf Papua-Neuguinea. In Rede steht eine Gattung von mythischen Gesängen bzw. Sing-Tänzen, „*gisalo*“ genannt. Sie werden des Nachts aufgeführt, in den Langhäusern der Männer. Mit Vogelfedern geschmückte Tänzer erheben klagend ihre Stimme, schwingen die Arme, bewegen ihre Flügel – und bringen das versammelte Publikum der „Väter“ buchstäblich zum Weinen, zu rückhaltlosem Weinen (FELD, 1982). Die mythische Grundstruktur, die sich hinter dem Zeremoniell verbirgt, ist diese: Alle Menschen sollen sich helfen, einander beistehen. Wer keine Hilfe bekommt, stirbt, wird zu einem Vogelwesen. Im Ruf des Vogels, einer speziellen Taube (*Ptilinopus pulchellus*) oben auf den Palmwipfeln, erkennt man die Ahnen wieder, kommt man ihnen nahe. Sänger, Tänzer können den Ruf sich zu Eigen machen, ihn verleiblichen. Und jenen Männern, die den Vogellaut vernehmen, wird ein Appell an ihre Solidarität zuteil, erwächst das Bewusstsein, dass da etwas in der Welt unerfüllt, verfehlt sei – dass da etwas fehle. Aus vollem Hals beginnen sie zu weinen. Und es gelingt ihnen kaum, zu einem Ende zu finden (s. Notenbeispiel 1). Dabei ist eindeutig: Die Kaluli-Väter werden durch Weinen nicht beruhigt, sondern zutiefst erschüttert, aufgewühlt, ja aggressiviert. Zuweilen sogar entlädt sich die Spannung in Attacken gegen die Sänger-Tänzer: Mit Fackeln schlägt man nach ihnen, versetzt ihnen Brandmale. Das Resultat der rituellen Veranstaltung bleibt gleichwohl davon unberührt. Mit Sicherheit wird der Vater (um Rilkes poetischen Aufruf zu paraphrasieren) sein Leben ändern:



Nbsp. 1 (nach FELD, 1982, 189)

Er wird Hilfe leisten, Mitgefühl üben; die Kaluli nennen es „*ade*“. Musik greift ein ins Lebendige, weil mit mythischem Sinn ausgestattet, mit Welt-Sinn. Und sie greift ein, sie er-greift durch Leid-Erfahrung – nicht durch unverbindliches Mitempfinden (obwohl die aristotelischen Kategorien von Furcht und Mitleid = Mit-leiden durchaus in eine kulturell archaische Richtung weisen).

Andere Beispiele dafür, dass in Kunst, in Musik Leid als *Kulturform* sich erschließt, geben nahezu weltweit die Schamanen (ELIADE, 1956), die während ihrer Geist(er)-Reisen sich selbst zerstückeln und wieder zusammensetzen, enorme Kraftreserven benötigen, um den Anstrengungen der stundenlangen Zeremonien standzuhalten. Auf dem europäischen Kontinent begegnen vergleichbare Leid-Sucher in den spätmittelalterlichen Flagellanten, die mit Bußübungen der Pest Herr zu werden trachteten. Schließlich weht noch heute der Geist von trostreichem Schmerz und schmerzerfülltem Trost durch die süditalienischen Karfreitagsprozessionen, bei denen sich Menschen, päpstlichen Verboten zum Trotz, leibhaftig ans Kreuz Christi schlagen lassen. Unter Sado-Masochismus abbuchbar ist dergleichen nicht; es bedeutet seelische Vertiefung, Öffnung, Aufschließung hin zum Meta-Physischen, zum Über-Körperlichen.

In europäischer Kunstübung wie in außereuropäischen Ritualen werden grundsätzlich also „Passagen“ zelebriert: Übergänge im Sein, Anders-Sein im Anders-Werden. Das ist lebenserhaltend, lebensrelativierend, lebensstärkend – allein angesichts der Erhöhung damit gegebener Mutationsraten des Verhaltens. Für westliches Kulturverständnis allerdings, und hier sonderlich für das Kulturverständnis von Oberschichten, führen diese Passagen von einem existentiellen Minus zu einem Plus, von einem Negativum zu einem Positivum. In Außereuropa und auch in volkskulturell-europäischen Überlieferungen geschieht das Gleiche, aber zusätzlich das radikal Umgekehrte: verläuft der Weg vom Minus zum Plus *und* vom Plus zu einem Minus, nach beiden Richtungen. Der „hochkulturelle“ Westen, seit Humanismus und Renaissance, erblickt im ANDEREN ein Angenehmes, ein Besseres, ein Paradies, voll von Wohlgeruch, von Wohlschmeckendem, Wohlklingendem. Für Non-Europa ist das ANDERE ein Doppeltes: „*ein Liebes und ein Leides*“ – wobei, paradox genug, mit ebendieser Formulierung ein Gedicht Eduard Mörikes in Erinnerung gerufen wurde.

### III.

Die Botschaft der bisherigen Ausführungen (wenn sie denn eine Botschaft haben sollen) ist nun diese: Nicht in der Sehnsucht nach Genuss, nach Lustgewinn per se liegt das Problem beschlossen, vielmehr in deren Vereinseitigung von der *Sehnsucht* zur *Sehn-sucht* nach dem Lustbringenden, mithin in der Verausschließlichung positiver Passagen. Hierin erblicke ich die Wurzel für eine Lebenslüge. Zwar muss man die Diagnose nicht dogmatisieren. Unübersehbar indes bleibt der starke Trend;

kulturhistorisch formiert er einen, wenn nicht *den* mainstream abendländischer Zivilisationsgeschichte.

Dazu einige Belege: Der erste spielt an auf den sog. „lieto fine“, das gute Ende, das happy end. Für Barockopern ist diese Finalgestaltung schier obligatorisch. Und wenn es Not tut, korrigiert man ihr zuliebe sogar den Geschichtsverlauf oder die Mythologie. Drastische Exempla bieten Glucks Orpheus, der Euridyke ausdrücklich am Leben lässt, auch Monteverdis *Incoronazione di Poppea*, die den Wüterich Nero zu einem ganz guten Helden stilisiert; die Ermordung der Kaiserin wird füglich gar nicht erst gezeigt: es ist die schönste Geschichtsklitterung.

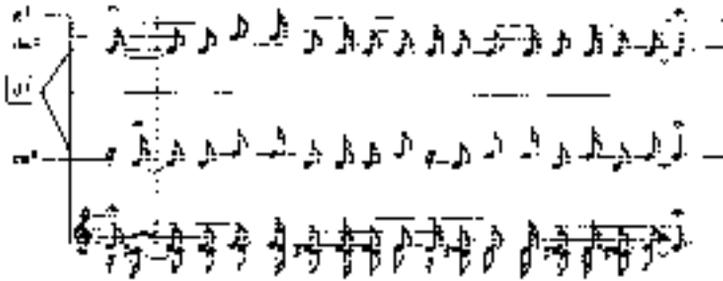
Kaum anders geht es zu bei – dem doch so tragischen – Richard Wagner. Mit Ausnahme (vielleicht) des *Parsifal* – und natürlich auch der früh entstandenen *Feen* und des *Liebesverbots* – sind die Schlüsse seiner Opern allesamt mörderisch. Aber (fast) überall wird der Untergang musikalisch verklärt:

- in *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan* per Liebestod;
- im *Rheingold* durch den Einzug der Götter in Walhall (einer Instandbesetzung gleichsam der Machthabenden);
- in der *Walküre* kraft der tödlichen Abschirmtechniken eines wohlgl-lodernden Feuerzaubers;
- in *Siegfried* als lachende Liebe und lachender Tod;
- und natürlich im Des-Dur-Weltende der *Götterdämmerung*.

Es ist kaum wahrscheinlich, dass die Apokalypse sich je so verschönt. Es liegt aber nahe, dass ein fataler Massenmörder sie dergestalt imaginieren konnte – weil er seine Politik, seine Welt-Kriegsführung verantwortungslos betrieb wie ein Opernsänger, zudem den schützenden Bunker am Ende gar nicht mehr verließ, damit die Außenwirklichkeit seine Wahnphantasien ungestört beließe. Schon als er Frankreich 1940 erobert hatte, fuhr er im Sonderzug zurück unter der Abspiegelung – per Schallplatte – ätherischer *Parsifal*-Klänge. Was wir vor uns haben, sind durchweg Theaterschlüsse (KÖHLER, 1997, Kap. 1): hochgradig lebensfeindlich – und höchst konkordant. Die Naivität des *lieto fine* wird namentlich bei Wagner noch einmal „schicksalhaft“ umgedeutet: Schön ist auch, und vorzüglich, der Tod. Für jemanden, der einmal nahe war bei diesem Übertritt, ist das nicht allein eine Lebens-, sondern eine Todeslüge.

Im gleichen Licht zu betrachten und zu bewerten sind die Phänomene der Konsonanz-Wahrnehmung: genau besehen, die Grundlagen abendländischer Musik schlechterdings. Bekanntlich ist Tonverwandtschaft für uns danach definiert, dass ähnliche, ineinander einschachtelbare Klänge mit vergleichbaren Obertonspektren, gut zusammenpassen, insofern, als sich ihre Teiltöne verstärken, wenig stören – und auf keinen Fall Schwebungen oder Rauigkeiten hervorbringen. Neuere Handbücher der Musikpsychologie (vgl. BRUHN/OERTER/RÖSING, 1993, 478ff.) behandeln sogar unter dem Stichwort „Sonanz“ nur mehr diese eine, spezielle Tonverwandtschaft. Dagegen zu setzen jedoch ist ein zweites Prinzip des Verwandtschaftlichen; mit Carl Stumpf, Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel kann man es als „Distanz-

prinzip“ bezeichnen (vgl. ABRAHAM/HORNBOSTEL, 1926). Am eindringlichsten äußert es sich als Diaphonie, genauer: in der Schwebungsdiaphonie, einer höchst eigentümlichen Form mehrstimmiger Gesangsübung (BRANDL, 1992). Bei ihr handelt es sich um eine Klangbildung, die ausdrücklich nicht als „dissonant“ gefasst sein will (obwohl sie unseren Ohren grauerregend anmutet). Vielmehr artikuliert sie, in Sekundparallelen oder sogar mikrotonalen Abständen, menschliche Nähe, menschliches Wohlbefinden, heroische Gefühle, Gefühle des Erhabenen, kostet sie individuelle Differenzen zwischen den Sängern aus – und ebendeshalb ihr Beieinander-Sein, ihr Zusammen-Wirken. Zur Veranschaulichung diene ein Chorlied aus dem bulgarischen Bistriza; es wird von Mädchen „innerhalb des Frühlingsheischeumzugsbrauches am Lazarusfest“ gesungen und soll „Fruchtbarkeit, Glück, Gesundheit“ bringen, auch die Abwendung „von verschiedenen, namentlich angegebenen Gefahren“ (MESSNER, 1980,56):



Nbsp. 2: Schwebungsdiaphonie aus Bistriza, Bulgarien. Aufnahme von 1973 (Ausschnitt)

Bekannt ist solches Musizieren in der Tat vor allem aus den Balkanländern, wo Serben es ebenso praktizieren wie Albaner, Bulgaren nicht anders als Griechen des Epiros. Auch Sardinien kennt einschlägige, allerdings stärker mit Terz-Sekundklängen aufgeladene Stimmschichtungen. Und genau genommen finden wir diaphone Strukturen sogar auf der ganzen Welt: bei den australischen Aborigines, bei verschiedenen Stämmen Neuguineas, in der Kultur der `Aré `aré auf den Salomonen-Inseln. Dort sogar wird engschrittige Panflöten-Polyphonie sozial metaphoriert: als „twinning“, als geschwisterliches Zusammenwirken (ZEMP, 1979). Und dort auch scheint sich distantes Empfinden mit sonantischen Rahmenklängen zu vereinbaren: mit Oktaven, Quinten, Einklängen – neben den Sekund-„Reibungen“ (KADEN, 1994).

Distanz- und Konsonanzprinzip verweisen also offenbar auf eine anthropologische Doppeldisposition: auf eine Tonverwandtschaft des Nah- bzw. des Engräumlichen (die auch nur von in direkter Nachbarschaft Musizierenden körperlich als Nähe erlebt wird; vgl. BRANDL, 1992) – und auf eine Tonverwandtschaft des Stereophonisch-Fernräumlichen (ibid.), die in den oktavischen Strukturen der Obertonreihe ihre Basis hat. Möglicherweise waren noch der Kultur des europäischen Mittelalters *beide* Tonverwandtschaften selbstverständlich. Und gegebenenfalls wurde das Dis-

tantische in ihr nur weggezüchtet: zugunsten einer vom obergesellschaftlichen Kanon – und der musiktheoretischen Reflexion – bevorzugten pythagoreisch-konsonantischen Musikauffassung. Konsonanzwahrnehmung mithin als Methode der sozialen Abgrenzung?

Das Zipser Weihnachtsbrauchtum jedenfalls – die Zips ist eine deutsche Sprachinsel in den rumänischen Karpaten,<sup>1</sup> die während des 17. Jahrhunderts von schwäbischen Bauern besiedelt wurde; sie dürfte kaum von den Traditionen südosteuropäischer Diaphonie beeinflusst sein –, das Zipser Weihnachtsbrauchtum mit seinem uralten Herodes-Spiel hat sich bis zum heutigen Tage ein „unsauberes“ Zusammen-Singen, ein distantisches Unisono bewahren können. Es bezeugt nicht notwendig die mangelnde Musikalität seiner Protagonisten, sondern ein uns längst entwöhntes Konzept tonal-geschwisterlicher Abschattierung, wenn man so will, eine klanglich praktizierte „Nächsten-Liebe“.

Auch hier muss neuerlich hervorgehoben werden: Nicht das Konsonantische an sich schafft Übelstände. Defizitär wirkt seine Monopolisierung, gepaart mit rigorosen Herrschaftsansprüchen. Sie „halbiert“ buchstäblich das in der Musik Lebensmögliche. Halbheiten aber für das Ganze zu nehmen, gerät ernstlich zur Lebenslüge.

Überaus bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang denn auch das Harmoniekonzept des Abendlandes: mit Bezug nicht auf Akkordharmonik, sondern auf allgemeine Bestimmungen von Zusammengehörigkeit und Zusammensein. Konsultiert man moderne Wörterbücher, stößt man auf überraschend einheitliche Definitionen. „Harmonie“ meint „Einklang“, „Gleichklang“, „Übereinstimmung“, Konfliktfreiheit, Spannungsfreiheit, Friedlichkeit. Sie ist, ohne Abstriche, ein Konsens-Begriff. Noch in der griechischen Antike jedoch, in vorklassischer, vorsokratischer Zeit lagen die Dinge völlig anders, um nicht zu sagen: geradezu invers. Bei Homer z. B. in der *Odysee* oder bei Hesiod in der *Theogonie* agiert „harmonia“ als mythische Person – und als Frau, als ein (im durchaus positiven Sinne) zwiespältiges Wesen. Ihr Vater ist Ares, ihre Mutter Aphrodite. In der Tochter (= Harmonie) vereinen sich spannungsvoll Krieg und Liebe. Herakleitos, der das Phänomen philosophisch auszutasten suchte, preist im Harmonischen folgerichtig „das widereinander Strebende, zusammengehend“ – und jenes, das aus dem Auseinandergehenden „die schönste Fügung“ entstehen lasse (DIELS/KRANZ, 1956). Die Struktur, die er beschreibt, ist die der gegenstrebigen Wechselwirkung, der kompensatorischen Rückkopplung; sie besitzt ausgleichende, korrigierende, stabilisierende Funktionen:



Abb. 1

<sup>1</sup> Sie sollte nicht mit der gleichnamigen Sprachinsel in der Slowakei verwechselt werden.

Gedacht und gehandelt wird bei ihr in Komplementaritäten: im Verhältnis von Plus und Minus, Weiblichem und Männlichem, Yin und Yang. Und dieser Logik entspricht exakt, was Claude Lévi-Strauß (1968) „*pensée sauvage*“ genannt hat, „*wildes Denken*“.

Wenige Generationen nach Herakleitos freilich, an der Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr., mit der Entstehung des athenischen Staatswesens, geben Parmenides, Empedokles, Archytas dem Harmonie-Begriff eine neue Fassung: Nunmehr markiert er Ähnlichkeit, Verwandtschaft, wenn nicht Gleichheit – oder aber eine Mischung, eine Mixtur des Unterschiedlichen (vgl. KIRK/RAVEN/SCHOFIELD, 1994):

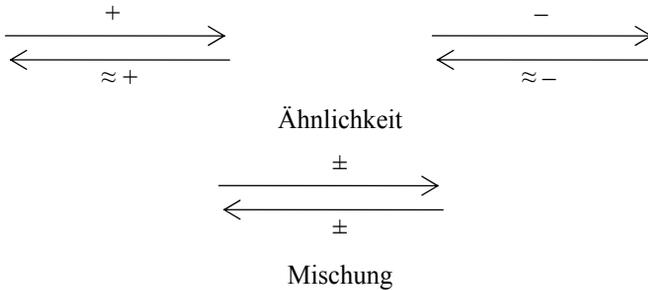


Abb. 2

Pythagoras schließlich und seine Schüler entwickeln die Vorstellung vom Einklang und von der Oktave als dem Höchstharmischen, damit das Fundament der europäischen Konsonanz-Philosophie (LIPPMAN, 1975). In summa: Die Entspannungs- und Unifikationsstrebigkeit des Harmonie-Denkens korreliert direkt mit dem Dominant-Werden konsonantischen Tonbewusstseins. Oder anders gesagt: Konsonanz erscheint als musikalischer Spezialfall einer weitaus übergreifenderen Harmonie, einer übergreifenden Weltordnung, die sich des Gegeneinanders im Miteinander entledigt hat.

#### IV.

Natürlich ist damit die Frage nach sozialen Hintergründen der besprochenen Vereinseitigungen aufgeworfen. Ich will und kann hier lediglich ein Angebot machen und eine Denk-, eine Deutungsrichtung skizzieren. Meine These: „Unsere“ Harmonie, „unser“ konsonantisches Tonempfinden hat zu tun mit speziellen sozialen Ordnungsmustern – und mit dem Übergang von sozial Kleinen zu sozial Großen Systemen: d. h. von Systemen mit nur wenigen Mitgliedern, dafür umso intensiveren Beziehungen, zu solchen mit zahlreichen „Elementen“, deren Beziehungen nicht mehr vollständig, von Mann zu Mann und von Frau zu Frau realisierbar sind. Für Kleine Systeme charakteristisch ist Komplementarität bzw. Reziprozität im

Verhalten der Akteure, deren wechselseitige, kompensatorische Regelung sowie die Existenz ebenso von gleichsinnigen wie von ungleichsinnigen Rückkopplungen:

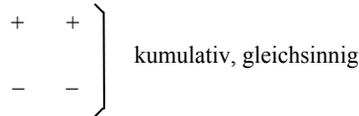


Abb. 3

Impulskombinationen von Plus-Minus oder Minus-Plus garantieren dabei, wie geläufig, Balancen und Stabilitäten; Plus-Plus, als kumulatives feedback, steht für Wachstumsprozesse, für „Erfolg“, „Glück“, „Größer-Werden“; Minus-Minus für wiederum kumulativen Abbau, Absterben, für den „Tod“ (vgl. LORENZ, 1988, Kap. 1 und 1989). Kleine Systeme sind eingerichtet auf „alle Fälle“ des Lebens; und sie haben Erfahrungen mit allen diesen Fällen.

Großen Systemen hingegen stellen sich Plus-Minus- oder Minus-Plus-Beziehungen als eher konfliktreiche Binnengliederungen dar, vergleichbar den diskursiven Ausbremsungen moderner Basisdemokratien. Bevorzugt realisiert werden daher Konsens-Relationen (++) , bei Gefahr sogar von deren chaotischem Überschwingen (wie es sich gegenwärtig an der Börse beobachten lässt) – oder aber Konfrontationsmuster (--) : negative Eskalationen, Feindschaft, Bruderzwist. Vielfach schließlich wird auf Rückkopplungen ganz und gar verzichtet, folgt man dem Prinzip einseitiger Steuerung, das Stabilitäten freilich nur im günstigsten Falle gewährt: dann, wenn durch Zufall die richtigen Stellgrößen gewählt, die richtigen Entscheidungen getroffen werden:

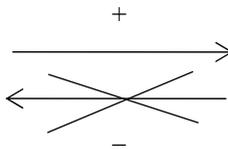


Abb. 4

Die griechische Antike war also *noch* in der Lage, soziale Spannungen auszuhalten und auszuhalten, im kultisch-kulturellen Widerstreit von Apollon und Dionysos, im Rasen der Mänaden, in orgiastischen Umzügen der Satyrn und Silene: d. h.

im gegenstrebig Harmonischen. Zugleich wurden ihr, mit Urbanisierung und Staatenbildung, die Chancen von Einigkeit und Einigsein gegenwärtig: In der Führung Athens herrschte am Beginn des 5. Jh.s v. Chr. „ein Wille“, wurde militärisch das Prinzip der Phalanx, der lückenlosen Kampf- und Kämpferlinie kultiviert (KOGLIN, 2002, 137ff.); nur sie, und gerade sie, erlaubte es, die Perser – oktavisch-einklängig gleichsam – aus dem Land zu werfen.

Zweifellos knüpft abendländische Geschichte, nicht zuletzt hinsichtlich ihres mentalen Selbstbewusstseins, an diese einschneidenden Erfolgserlebnisse an. Im Unterschied allerdings zur altgriechischen Sozialorganisation, in der langhin politische Zentralität und Dezentralisierung einander die Waage hielten – neben den wehrfähigen Stadtbewohnern wurden kriegstüchtige Bauern gebraucht, die vielfach so autonom auf ihren Gütern lebten, dass sie nicht einmal zu Dörfern sich zusammenschlossen (HANSON, 1995) –, im Unterschied also zu solcher Koexistenz von Groß- und Kleinformen ist die historische Entwicklung des Westens insgesamt auf Systemexpansion und auf Große Unifikationen hin angelegt. Schon bei Alexander, der die antiken Poleis der Bedeutungslosigkeit überantwortete, ging es um Maximal-Herrschaft, um *Welt*-Herrschaft. Rom laborierte an seiner ineffizienten politischen Größe über die Jahrhunderte herum – und half sich schlussendlich aus mit dem Prinzipat, mit Kaiserkulten, verschiedenen Diktaturen (MEIER, 1986). Karl der Große sicherte den Zusammenhalt seines Reiches ab – angesichts kaum ausgebauter Verkehrswege die einzig zielführende Methode – durch rigorose Vereinheitlichung der Liturgie (KADEN, 1998); vom Erbe dieser ideologiemächtigen „Erziehung zum Chorgesang“ (Helga Schütz) zehrte noch Ludwig XIV., allerdings in Opern- und Ballett-Präsentationen (RECKOW, 1992). *Égalité* steht auf den Fahnen der französischen Revolution und wurde, zumindest von den Jakobinern in ihren großen Festen auch kultisch-totalitaristisch vorgeführt: als Gleichschaltung wiederum gigantischer Chöre (COY, 1978). An Hitler und Stalin mit ihrem Terror der kulturellen Uniformierung muss nicht mehr erinnert werden.

Bedeutsamer allerdings wäre der Hinweis, dass es sich bei den skizzierten Vorgängen wesentlich um Normalisierungsprozesse handelt, um die Herstellung sog. Gauß'scher Normalverteilungen, „Glockenkurven“ im Sozialen. Sie sorgen dafür, dass die überwältigende Mehrheit einer Population sich im Streuungsbereich eines Mittelwertes, der „Goldenen Mitte“ befindet, unter einem Dach und unter einem Hut. Für ältere Zeiten ist dies die *conditio sine qua non* umfassender Gewaltausübung; in unseren Tagen garantieren Gauß'sche Verteilungen „normale“ Konsumtion, d. h. Massenkonsumtion, mithin Maximalabsatz und Maximalprofite. *Égalité*, normalité, die wir als hohe „humanistische“ Werte achten, erscheinen so als innere Strukturbedingungen kapitalistischer Wirtschaftsführung.

Der „Sündenfall“, obwohl sozialpsychologisch nachvollziehbar, ereignet sich dort, wo solche Egalisierungs- und Normalisierungswut auf Lebensformen ausstrahlt, die ihr widerstehen könnten: auf kleine soziale Kreise, Inseln des Privaten, auf Subkulturen – und natürlich auf die Kunst, die, ach, so autonome Kunst.

Besonders sinnfällig lässt sich die Infektion sozialer Kleinformen durch Mentalitäten des systemischen Größenwahns am Beziehungsgeflecht von Lebenspartnern darstellen, das grundsätzlich als eine Matrix elementarer Anziehungs- und Abstößungskräfte, als Interrelation von Plus- und Minus-Aktivitäten zu modellieren ist:

		Partner 2	
		+	-
Partner 1	+	++	+ -
	-	- +	--

Abb. 5

Gewiss erschließt sich damit lediglich der Grundriss einer Paarbeziehung. Das Schema indes deutet bereits an, wie lebenswichtig für eine solche Beziehung die Ausschöpfung aller vier Felder ist: des Plus-Plus-Bereichs, als der Domäne glückhafter Übereinstimmung, der Plus-Minus- bzw. Minus-Plus-Konstellation als der Situation des einschränkenden, hilfreich-kritischen „Ja, aber“; schließlich der Minus-Minus-Begegnung als krisenhafter Zuspitzung – die nach Paul Watzlawick (WATZLAWICK/BEAVIN/JACKSON, 1971) gleichwohl die Entstehung einer neuen Matrix, einer neuen Beziehungsdefinition begründen kann.

Meine Vermutung lautet nun: dass Partnerschaften in unserer Kultur, und namentlich in der Kultur der Gegenwart, eingegangen werden über ein Plus-Plus-Versprechen. Nicht reflektiert und nur unzureichend eingeübt werden Plus-Minus- oder Minus-Plus-Übergänge: weil sie gesamtgesellschaftlich zu wenig akzeptiert sind; Konsens gilt uns als das höchste aller gesellschaftlichen Güter. Zugleich resultieren aus der Sucht nach dem Einstimmigen und Übereinstimmenden gravierende Missverständnisse und kommunikative Umdeutungen. Im Plus-Minus-Dialog erscheint die Minus-Erwidern nicht als Relativierung, die Nutzen stiftet, sondern als Startsignal zu einer Minus-Minus-Eskalation. Und skeptische Eröffnungen eines Gesprächs, Minus-Angebote (die durchaus für eine gegensinnige Antwort offen bleiben), werden vom jeweils anderen aprioristisch als Angriff und Bedrohung registriert. Kritik, so unerlässlich auch immer, degeneriert zur kumulativen Negation; sie ist keine Kritik mehr, sondern Streit, Vernichtung, Mobbing, Krieg. Zusätzlich befördert werden die kommunikativen Dilemmata durch grassierende soziale Vereinzelung – ich nenne sie bewusst *nicht* „Individualisierung“ –, durch mangelnde Interaktions- und Kooperationsbereitschaften, durch die Auslieferung an Medien- statt an Real-Realitäten, nicht zuletzt durch eine immer zynischer und verlogener sich

gebende Politik. Jedenfalls resultiert aus dieser Fülle der Defizite eine begreifliche, wenn auch verheerende soziale Trendwendung: die Neigung, Interaktionsmatrizen nur mehr extremistisch zu deuten und auszuleben (Abb. 5, eingerandete Felder), nur mehr als Gegenüberstellung von Freundlichem (++) und Feindlichem (--).

Und die Kunst, die Musik? Sie, die die Beengungen des Lebens, die Sozialschmerzen zu heilen hätte, überhöht diese und verschönt sie vollends: zum tragischen Ideal. Das signifikanteste Exempel statuiert neuerlich Richard Wagner, in seiner „Handlung“ (wie der Titel ausschreibt) von *Tristan und Isolde*. Mit der Optik des obigen Modells könnte man das Stück als Drama der Hauptdiagonalisierung fassen. Im 1. Akt verkehren die zentralen Akteure allein über kommunikative Verwerfungen und Entwertungen (--) ; was immer der eine an- und aussagt, schmettert der andere ab, als Belanglosestes vom Belanglosen. Im 2. Akt dann wird die negative Eskalation umgepolt: zum endlos Liebevollen, unendlich Lustvollen (++) . Das lässt sich auch hören: Wagner komponiert, im Trommelfeuer der Sequenzierungen, eine hemmungslos kumulative, eine schreiend positivierte Musik:



Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 2. Akt, Ende der 1. Szene



*Tristan und Isolde*, 2. Akt, 2. Szene

Nbsp. 3

Der 3. Akt schließlich lässt Plus-Plus und Minus-Minus austauschbar, gleichgültig werden: Der Tod mutiert zur Liebe, die Liebe zum Tod, zum Liebes-Tod; Kumulation bleibt als Kumulation, wie immer es gehen mag, erhalten; das eskalierend gelebte Leben ist äquivalent dem nicht-gelebten Leben. Für Wagner bezeugt sich dies selbst im Biografischen: Seine Ehe mit der Liszt-Tochter – „wir lieben uns zu heftig“, gesteht er klarsichtig und doch unbelehrbar (Tagebucheintragung Cosimas vom 3. Dezember 1874) – strotzt vor Idyllik und Auspolsterungen mit Plus-

Plusischem. Höchst selten weist die Gattin ihn, den notorischen Seitenspringer, in die Schranken. Ein einziges Mal (wenn ich es recht sehe), und zwar im Februar 1883, scheint sie ernstlich ungehalten: die Amerikanerin Carrie Pringle, ein sehr oberweites Blumenmädchen (das 1882 beim Meister in Bayreuth anlässlich der *Parsifal*-Uraufführung reüssiert hatte), möge doch wenigstens dem winterlichen Domizil im venezianischen Palazzo Vendramin fernbleiben. Der Protest hätte als kompensatorische Minus-Plus-Aktion hingehen können. Wagner erlebt ihn jedoch als Verrat und Gefolgschaftsverweigerung – und erwidert ihn seinesteils mit herben Abweisungen. Er erscheint nicht bei Tisch, was außer der Ordnung ist; und er greift zur Feder, um seine Erregung an einem Traktat *Über das Weibliche im Menschlichen* abzuarbeiten. Bei dem Satz: „*Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter extatischen (sic) Zuckungen vor sich. Liebe – Tragik*“, ereilt ihn der Herzinfarkt; kurz darauf stirbt er – wie berichtet wird – „*in Cosimas Armen*“ (GREGOR-DELLIN/MACK, 1982, Bd. 4, 1305).

Es ist, bei der Lektüre von Marcel Reich-Ranickis *Autobiographie*, eine erschreckende Wahrnehmung, dass solche Unfähigkeit zum Plus-Minus-Dialog sich als serienfähig ausweisen lässt: für Theodor W. Adorno, der nach Radio-Interviews zwanghaft die Frage stellte „*War ich gut?*“ (457); für Thomas Mann, der von negativen Rezensionen nichts sehen und hören wollte und sie sich planvoll verbergen ließ: durch seinen Verleger, seine Sekretäre sowie dienstwillige Familienangehörige (448); schließlich für Hugo von Hofmannsthal, der laut Arnold Zweigs Zeugnis auf die Frage, was er sich von den Literaturkritikern erhoffe, nur die dreimalig-beschwörende Antwort wusste: „*G'lobt soll mer wern, g'lobt soll mer wern, g'lobt soll mer wern*“ (ebd.). Offenbar gehört es zur Konstitution des neuzeitlichen Künstlers, ein Plus-Plus-Mann zu sein, oder gar ein Plus-Plus-Plus. Gigantische Ausnahmen, demütige Menschen par excellence, bestätigen natürlich die Regel: Bruckner, Mozart (bei dem sein *Weiberl* gelegentlich mitkomponierte), wohl auch John Cage und Olivier Messiaen. Aber wo der Künstler zum Monument erstarrt (Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil seiner Zeitgenossen; vgl. KADEN, 1984, Tafel 6), wo er als gottgleich-unsterblich ausgelobt wird (Beethoven) oder als Messias selber sich begreift (Schönberg, Stockhausen), ist schrankenlose Positivierung die Fundamentlage der Idolatrie. Und erst recht wird sie dies im Star-Kult der Fun-Industrie, die als Kumulation der Kumulation, als Verpoppung der Verpoppung, mit buchstäblich sexueller Energie aufgeladen, sich zu erkennen gibt.

Noch weitere Tendenzen zu Gleichmacherei und eskalierender Aufschaukelung könnte man in moderner Kunst – wie in moderner Massengesellschaft generell – namhaft machen: die Einebnung etwa des Unterschieds von Dissonanz und Konsonanz, die Anton Webern (1960) als „*Emanzipation der Dissonanz*“ würdigte. De facto verhält es sich hier wie mit der Emanzipation der Frauen; sofern diese auf Gleichschaltung mit dem Männlichen zielt, bringt sie Unterschieds- und Identitätsverlust mit sich, nicht Differenzierung, nicht Bereicherung. Ganz grundsätzlich sogar lebt Neue Musik von Egalisierungen; und für Dodekaphonie und Serialismus

sind sie wesensprägend. Namentlich Letzterer setzt „alle möglichen“ musikalischen Parameter – Tonhöhen, Klangfarben, rhythmische Werte etc. – quantitativ (!) in die gleichen Rechte ein; statistisch gesehen, werden sie mithin gleich verteilt. Gleichverteilung aber entspricht dem maximal Entropischen; sie kann, cum grano salis, ein mathematischer Ausdruck des Chaos sein. Wenn Hörer derlei hören, irren sie sich nicht, sondern liegen bedenklich richtig ...

Last not least sei das Phänomen der *World Music* erwähnt, die zwar verschiedene Klangbilder zu präsentieren weiß, Musik per se jedoch zum Auditions-Objekt degradiert, vom Sinn gleichsam herabwürdigt zum Sound. Kulturelle Divergenzen werden so zu akustischen Unterschieden eingeebnet; Toleranz wird geübt am Ohrenfälligen (und Ohr-Gefälligen), nicht an den Lebensformen; diese bleiben, wie man üblicherweise formuliert, außen vor und unbedacht. Schon vergessen ist, dass Ekstase nicht gleich Ekstase bedeutet und Trance nicht gleich Trance, entsprechend ihren kulturellen *Zielfunktionen* (vgl. ROUGET, 1985), auch: dass der Begriff der „*Altered States of Consciousness*“ (ASC) eine bloße Worthülse bleibt, solange man nicht aufzeigt, wohin die Alterationen führen (vgl. BOURGUIGNON, 1977).

## VI.

Soll ich Lösungen benennen? Wer helfen und heilen will, muss die Wege wesentlich selber suchen. Eine Hoffnung westlicher Kultur – ohne Bitterkeit kann es gesagt werden – sind für mich die Krankheit und die Kranken, präziser: jene Erkrankten, die leiden an der Normalisierung, an der Hedonisierung des Seins, an der Inakzeptanz von Leid – und die füglich ein kostbares Gut besitzen: Un-Normalität, Non-Normalität. Wenn es gelänge, dort, wo existentielle Not so offenkundig wird, dass es anders nicht mehr geht, die Lust *und* das Leid zusammenzubringen, Gegenstrebigkeit im Denken und Handeln zuzulassen, Sinn-Erfülltheit, Fülle des Sinns auch im Sinnlichen, dort könnte daraus wirkliches Leben, lebendiges Leben wachsen. Und vielleicht entsteht gerade in Therapiesituationen eine der wenigen Chancen zu Komplementarität, zum Plus-Minus-Dialog, zum Dialog, der nicht nur umarmt.

Vielleicht aber kann es für Therapeuten wie Kranke zugleich eine Ermutigung sein, dass auch Nicht-Erkrankte die Kraft finden, sich außerhalb der Norm zu stellen: die Zweifler im Leben, die Unangepassten, die ewig Suchenden, die lebenslangen Punks. Und dass es jene Erniedrigten und Beleidigten gibt, denen Dostojewskis Liebe galt: in den Wüsten, den Steppen, den Sahel-Zonen der Zivilisation, in den Wüsten und Steppen der Globalisierung. Sie vor allem brauchen Zuwendung, sie vor allem dürfen wir nicht vergessen, als die Schwestern und Brüder in der Not und im Leid. Auf ihnen ruht – fern aller biblischen Phraseologie – immer noch eine Verheißung: die Verheißung, Musik könne *im* Leben sein, mehr sein als schöner Schein, mehr sein als Virtualität, mehr sein als Lüge.

## LITERATUR

- ABRAHAM, O.; HORNOSTEL, E. M. v. (1926): *Zur Psychologie der Tondistanz*, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 98 (1926), 233–249.
- ADORNO, TH. W. (1949): *Philosophie der Neuen Musik*. Tübingen.
- ADORNO, TH. W. (1962): *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M.
- BOURGUIGNON, E. (1977): *Altered states of consciousness, myths and rituals*, in: DU TOIT, B. M. (Hg.): *Drugs, rituals and altered states of consciousness*. Rotterdam, 7–23.
- BRANDL, R. (1992): *Die „Schwebungsdiaphonie“ im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik*, in: Schumacher, R. (Hg.): *Von der Vielfalt musikalischer Kultur*. Anif bei Salzburg, 43–79.
- BRUHN, H. / OERTER, R. / RÖSING, H. (Hg.) (1993): *Musikpsychologie*. Reinbek.
- COY, A. (1978): *Die Musik der Französischen Revolution*. München–Salzburg.
- DIELS, H.; KRANZ, W. (Hg.) (1956): *Die Fragmente der Vorsokratiker* 1. Berlin.
- EGGBRECHT, H. H. (1995): *Musik verstehen*. München, Zürich.
- ELIADE, M. (1956): *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Zürich–Stuttgart.
- FELD, S. (1982): *Sound and Sentiment*. Philadelphia.
- FUBINI, E. (1997): *Geschichte der Musikästhetik*. Stuttgart–Weimar.
- GREGOR-DELLIN, M.; MACK, D. (Hg.) (1982): *Cosima Wagner, Die Tagebücher*. München–Zürich.
- HANSON, V. (1995): *The Other Greeks: The Family Farm and the Agrarian Roots of Western Civilization*. New York.
- KADEN, CH. (1984): *Musiksoziologie*. Berlin.
- KADEN, CH. (1994): *Schönheit, entspannt*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (1994), 5–11.
- KADEN, CH. (1998): *Kontext als Text – eine Paradoxie?* in: *Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, Freiburg im Breisgau 1993. Kassel, 190–193.
- KIRK, G. / RAVEN, J. / SCHOFIELD, M. (1994): *Die vorsokratischen Philosophen*. Stuttgart–Weimar.
- KÖHLER, J. (1997): *Wagners Hitler*. München.
- KOGLIN, D. (2002): *Gelebtes Spiel – gespieltes Leben. Improvisation und Tradition in der Musik des griechischen Kaval*. Kassel.
- LÉVI-STRAUB, C. (1968): *Das wilde Denken*. Frankfurt.
- LIPP, W. (1992): *Gesellschaft und Musik*, in: DERS. (Hg.): *Gesellschaft und Musik*. Berlin, 9–19.
- LIPPMAN, E. (1975): *Musical Thought in Ancient Greece*. New York.
- LORENZ, K. (1988): *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit*. München–Zürich.
- LORENZ, K. (1989): *Der Abbau des Menschlichen*. München–Zürich.
- MEIER, C. (1986): *Caesar*. München.
- MESSNER, F. (1980): *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrice*. Tutzing.
- RECKOW, F. (Hg.) (1992): *Die Inszenierung des Absolutismus*. Erlangen.
- REICH-RANICKI M. (1999): *Mein Leben*. Stuttgart.
- ROUGET, G. (1985): *Music and Trance*. Chicago.
- WAGNER, R. (1967ff.): *Sämtliche Briefe*, hg. v. G. Strobel / W. Wolf. Leipzig.
- WATZLAWICK, P. / BEAVIN, J. H.; / JACKSON, D. D. (1971): *Menschliche Kommunikation*. Bern–Stuttgart–Wien.

- WEBERN, A. (1960): *Der Weg zur neuen Musik*, in: DERS.: *Wege zur neuen Musik*, hg. v. W. Reich. Wien.
- ZEMP, H. (1979): *Aspects of `Aré `aré Musical Theory*, in: *Ethnomusicology* 23 (1979), 5–48.