

The background of the cover is a black field filled with numerous thin, glowing blue lines. These lines are curved and flow across the page in various directions, creating a sense of movement and complexity, reminiscent of sound waves or a network of connections.

Klaus Peter Richter

**VOM SINN  
DER KLÄNGE**

Eine kritische Musikgeschichte

Königshausen & Neumann

Klaus Peter Richter  
—  
Vom Sinn der Klänge

**Klaus Peter Richter**, Dr. phil., Dipl. Verwaltungsbetriebswirt, lebt in München als Musikwissenschaftler mit Lehrauftrag an der LMU, Musikkritiker und Autor zahlreicher Veröffentlichungen zur musikalischen Aufführungs- und Kulturgeschichte, u. a. *So viel Musik war nie* (München 1997). Er schreibt für die Frankfurter Allgemeine Zeitung, die Süddeutsche Zeitung und die Österreichische Musikzeitschrift.

Klaus Peter Richter

# Vom Sinn der Klänge

Eine kritische Musikgeschichte

Königshausen & Neumann

*Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7687-9

eISBN 978-3-8260-8334-1

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)



# Vom Sinn der Klänge



*Den Musikalischen unter den Verächtern der Metaphysik*





# Inhalt

<b>I</b>	<b>Profaner Prolog oder: Europas strapazierte Musen</b>	19
	<i>Entertainment</i> verschiedener Art	21
	I Das Neue	21
	II Das Alte	23
	<i>Musica</i> , Musik, <i>Music</i> ? oder: Differenzen	25
	Die anderen Differenzen: von <i>Decolonize the Classics</i>	
	bis Microsoft und Markt	26
	Warum Microsoft mit Mozart konkurriert	27
	Alte und neue Daseinsnöte	28
	»Good business is the best Art«	30
	Popmusik-Imperium	33
	Zweimal Athen: Von <i>Schule von Athen</i> (Raffael)	
	zum ›Müll der Straßen von Athen‹ (Kassler documenta 14)	35
	Geist und Gespenster oder: etwas Pop-Soziologie	37
	Hartnäckige Referenzen	41
	Die ›E-Musik‹-Muse der Zeit	42
	Der ratlose Zeitgenosse	44
<b>II</b>	<b>Anfänge: <i>Musica romana</i> – östliches Erbe und westlicher Anfang</b>	49
	Feste, Kult und Stars: <i>Entertainment</i> als Musomanie	50
	Musikalischer Zirkus	52
	Ein neuer Kult, eine neue Musik:	
	Das betende Singen der Gregorianik	56
	Frühe Formen und erste Gattungen	57
	Eine Urdialektik: Sprache und Musik	59
	Sinnordnungen oder: erste Organisationsformen unserer musikalischen <i>Systemebene</i>	62
	Zusammenhänge	65
	Schönheit als ›Glanz der Wahrheit‹ – Erkenntnisratio und Seelenwissen	70
	Kulturräume als politische Räume:	
	»Europa wird katholisch getauft«	71
	Das karolingische Europa	73
	Der lange Echoraum des Chorals	75

<b>III</b>	<b>Das ›finstere‹ Mittelalter oder: der Anfang des <i>componere</i> als abendländische Musikratio</b>	81
	Die Entstehung der Mehrstimmigkeit	82
	Der ›Bau‹ beginnt	84
	Evolutionen in den Werkstätten des Klanges	87
	Archetyp und Sinnbild des ›Domes‹: Kathedrale und Kathedralmusik	89
	Weitere Evolutionen: die Organisation der Zeit	93
	»Zum Raum wird hier die Zeit« (Richard Wagner <i>Parsifal</i> )	
	Gotische Konzepte: Musikalische Architektur und architektonische Musik	96
	Der große Abt	98
	Die Lichtmetaphysik begegnet der heiligen Mathesis oder: das alte Erbe	104
	Die Zahl als das ›Wesen der Dinge‹	110
	Die Harmonie der Sphären: Symbol und Erinnerung	112
	Scholastische Blüte antiker Ratio	115
	Der Eros einer kollektiven Spiritualität	118
	Arkana: Äußeres und Inneres Bauen	120
	Wirkungen	121
	Weiterbauen oder: Detailarbeit. Von der <i>Ars Antiqua</i> zur <i>Ars nova</i>	125
	Kritische, raffinierte und andere Töne	129
<b>IV</b>	<b>Von Paris nach Burgund oder: Reifungen, Raffinement und Eloquenz</b>	135
	Die Terz als Zukunft	138
	Labor der Synthesen: der franko-flämische Kulturraum	142
	Eine erste ›Klassik‹	146
	Essenzen und Erträge	147
	Neue Deutung und alte Bedeutung	150
	Ein neues Genre regt sich mit Macht: die Instrumentalmusik	154
	Die ›perfekten‹ Instrumente: die Karriere des <i>Claviers</i>	156
<b>V</b>	<b>Barocke Umbrüche – Eine neue Dialektik: Operndrama und Concertoglanz oder: Affekt und Abstraktion</b>	159
	Die Sprachkompetenz des Instrumentalen	163
	Ausdrucksfiguren aus der Tiefe: Mimik, Gesten und Gebärden	164

Formalismus gegen Ausdruck	167
Formulieren, Konzertieren, Temperieren, Produzieren: die unerschöpfliche Potenz der Generalbassmusik	171
Temperieren – Neue Lösungen für alte Probleme	175
Tonarten: Erschließung eines singulären Bedeutungsraumes	177
Produzieren	182
Barocke Apotheosen: Bach und Händel	185
Ein Qualitätsurteil aus der Geschichte	186
Bachs universales Œuvre	189
Die unterschätzten Emotionen des ›objektiven‹ Bach	195
Das Spätwerk	200
Hintergründiges und Beziehungsvolles	206
Bach der Intellektuelle	207
Mythen und Mythos	213
Musik an sich	214
Georg Friedrich Händel: »Il caro Sassone«	217
Zwei Potenziale: Vokale Chormacht und erhabenes Melos	220
<b>VI Die Erfindung der Ästhetik oder: die steile Karriere des Kunst-Denkens</b>	225
Ästhetik als Problem der Bewusstseinsphilosophie	229
Die verschiedenen Erkenntnis-»Vermögen« Immanuel Kants	230
Die kognitive Zulassung der Musik als »niedrigste der Künste«	233
Allerhand Widersprüche aus höherer ›Vernunft‹	235
Ein Begräbnis als Evokation: G. F. W. Hegel	238
<b>VII Erhabene Humanität oder: die neue Musiksprache der ›Wiener Klassiker‹</b>	243
Die Impulskräfte einer neuen Ausdruckswelt	245
Das <i>sonare</i> als letzter Sieg über das <i>cantare</i>	250
Das neue abendländische ›Ich‹	253

<b>Drei verschiedene Humanitätstöne – drei höchste Möglichkeiten des Wiener ›klassischen‹ Idioms: Mozart, Beethoven, Schubert</b>	257
<b>I Mozart</b>	257
Joannes Chrysostomos Wolfgangus Theophilus oder auch: Amadé Mozart	258
Die Mittel zu luzider Diaphonie und konzertantem Glanz	261
Das agierende ›Ich‹ – I	266
Das agierende ›Ich‹ – II	269
»Pentiti!«- »No!« oder: Ordnungsstörung durch einen defekten Eros sexus	273
Don-Juan-Chiffren im Geiste von <i>Faust</i>	274
Das Muster der Don-Juan-Pathologien	278
Die Realität des Geschlechts	282
»Wen solche Lehren nicht erfreun, verdient nicht ein Mensch zu sein.«	284
Maurerische Verbindungen und Begegnungen	286
Vom Dom zum Salon	295
Wirkungen und Einsichten	297
<b>II Beethoven</b>	304
Beethoven oder: »Heißt bei Ihnen Componieren nicht handeln?«	304
Auf dem Weg zu musikalischen ›Denkprozessen‹	304
Vom ›Labor‹ der Kammermusik zum Konfliktbewusstsein der Moderne	307
Form als Haltung durch bewältigten Konflikt	311
Konflikt-Balance: Die Adagio-Andachten	312
<b>III Schubert</b>	315
»Die Sonne dünkt mich hier so kalt ... ich bin ein Fremdling überall« – ein anderer Humanitätston: Franz Schubert	315
Themen, Chiffren, Seelenzustände	317
Die Dichtung im Wortlosen	322
Die Harmonik des Bodenlosen	327

Seelendramatik vs. Bühnendramatik	328
Vielleicht Existenzialismus <i>avant la lettre</i>	331
<b>VIII Die Ästhetik zwischen Versuchslabor, logischer Reflexion und religiösem Gefühl</b>	335
Perspektiven aus alten Referenzen	338
Psychophysik	342
Ein Erkenntnisgewinn, besonders für die Musik:	
Die Gestalttheorie	344
Noch ein Erkenntnisgewinn: Empfindung und Gefühl	348
Das Organ für das ›Schöne‹	350
Die Apotheose des Empfindungsvermögens: wo sich Kunst und Religion begegnen	353
Hinter- und Untergründe	357
Die philosophische Reaktion: die Denker schlagen zurück	359
Hohe hermeneutische Künste I: Heidegger zwischen <i>Seyn</i> und ›Seiendem‹	365
Kunst und Kunstwerk: Was ist <i>Wahrheit</i> ?	367
Hören und Horchen auf das <i>Sein</i> – aber nicht auf die Musik	369
›Wahrheit‹ ohne Differenz	371
Der Existenzialist als geheimer Theologe des Nihilismus	374
Hermeneutische Künste II: der Königsweg des richtigen ›Verstehens‹ bei Gadamer	377
»Die Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst«	381
Eine ›Sinnpräsenz‹ mit beschränktem Sinn	384
<b>IX Evolutionen, Revolutionen und Emanationen oder: Die Polyphonie musikalischer Ausdruckswelten als Individuationsprozess</b>	389
Von der Idylle zur Ironie: Der musikalische Literat	
Robert Schumann zwischen Poesie und zweiter Naivität	392
Spiele der Brechungen als Spiele des ›Ichs‹	394
Zwischenspiel: Die Musik von Gestern als neuer Ton im Heute	397
Komponieren zwischen Geschichte und Gegenwart: von Mendelssohn Bartholdy und Spohr bis Brahms und Rheinberger	399
»Neue Bahnen« aus alter Tradition: Johannes Brahms	400
Schöpferisch erinnerte Vergangenheit	402
Eigene Identität und Zeit-Identität	405

Die ›Klassizisten‹ als ›Epigonen‹ mit dem »falschen Bewusstsein«	408
Das späte Glück einer alten Muse: das <i>dramma per musica</i>	408
Wirkung mit Ursache: Meyerbeer	411
Die ›leichte Muse‹ als neue Muse	412
Glanzlichter verschiedener Art: Verdi und Puccini	415
Hochämter subjektiven Erzählens und distinguierten Komponierens: von Liszt, Berlioz und Richard Wagner bis Bruckner und Mahler	417
Begnadeter Musikerzähler, passionierter Paraphrast, illustrer Salonlöwe: Liszt	420
Klaviermanie	423
Klavierpoet der Sonderklasse: Frédéric Chopin	424
Faszinosum, Fanal und Finale einer Epoche: Richard Wagner	426
Die musikalische Rhetorik des Wagner-Orchesters	429
Eros: sexus, musikalisch, psychodramatisch	431
Die hohe Musik letaler Verfallenheiten oder: Der schwarze Eros	435
Vom erotischen Anarchismus zum gesellschaftlichen Hermeneutisches Wähnen	439
Wandel der Ausdruckswelten als Metamorphosen der Seelenregionen	444
Befreiungen: Bürgerliches Lustspiel und arkanen Bühnenweihfestspiel	450
Erlösung dem Erlöser	451
Heller Mythos: Der Gral	454
Nachglanz: Reflexe, Imitationen, Komplexionen	459
Ein Nachher als Weiter: ›Spätromantik‹	461
Im »Zweiten Zeitalter der Sinfonie« – zwei Solitäre: Bruckner und Mahler	463
Eine andere ›Bedeutung‹ der Harmonik	467
Die Befremdungen des Mystischen	470
Gustav Mahler – ein fahrender Geselle als metaphysischer Weltenwanderer	474
Der Sucher nach der Differenz	477
»Per aspera ad astra«: Strategien und Stationen einer ›Wanderung‹	481
Das Ethos eines Gottsuchers	490
Zeitgenössische Differenzwelten: Schostakowitsch – und andere	494
Sinfonik zwischen Persiflage und Demontage, Subversion und Affirmation	496
Welthaltigkeit ohne Horizonte	502
Verschiedene ›Modernen‹: von Richard Strauss bis Reger, Debussy und Skrjabin	505
Richard Strauss: Virtuose Musiktheatralik zwischen Tondichtung und Dramatik	506

Von der Antike über Komödie und Burleske zum Salon	510
Die ›Moderne‹ von Richard Strauss	517
Der metaphysisch Befreite	519
Die anderen ›Befreiten‹ – neue Wege, neue Formulierungen, andere Dissoziationen:	522
1. Ein ›germanischer‹ Weg	522
2. Ein »romanischer« Weg	528
3. Ein »russischer« Weg	529

## **X Die Musik des Technozän oder: De-Konstruktionen und Konstruktionen aller Art** 531

Die anderen Wurzeln der ›Moderne‹ oder: die Saat von Lärm, Skandal, Revolution und Maschine	532
Die Musikalisierung des Lärms	535
»Der Faschismus ist die Leiche im Schrank der Moderne« (Walter Benjamin)	537
Allerhand andere Dissoziationskünste	541
Die ›Logischen Projekte‹ in Musik und Sprache oder: eine neue ›Ratio‹	544
Logisches Projekt I: Musik	544
»Einer hat es tun müssen« (Arnold Schönberg)	547
Von der Krise zum Konzept	549
»Was ist Wahrheit?« (Pontius Pilatus) –	
»Dissonanz ist die Wahrheit über die Harmonie« (Th. W. Adorno)	553
Folger und Folgen	555
Logisches Projekt II: Sprache	560
Die Idee der ›logischen‹ Idealsprache	561
Das ästhetische Denken des Technozäns oder: von den ›logischen Projekten‹ zur Anti-Kunst	565
›Unlogische‹ Antithesen: vom Okkultismus bis zum Wahn	566
Vergessene, verdrängte, verschwiegene Patenschaften	567
Musik und Malerei: Schönberg und Kandinsky	571
Importe, Einbrüche und Exotismen	575
Parodien, Travestien, Drolieren oder: von der Anti-Kunst zur negativen Kunstästhetik	581
Die Inspirationen des ›Wahns‹	584
Hochämter der Inversion	586
Reaktionen und Relationen	587
Der Aufstieg des <i>Anti</i> mit einer neomarxistischen Gesellschaftstheorie: Theodor W. Adorno	589



Die Musik des ›Nicht-Versöhnten‹ oder: Epiphanie und Legitimation eines neuen Musikdenkens	594
Zentrale Denkfiguren: Instrumentelle Vernunft und Bestimmte Negation	597
Adornos ›Wahrheit‹: »Desintegration ist die Wahrheit der integralen Kunst«	604
Der Dorn im Ohr: Abwehr und Gegenwehr	605
Verschiedene Arten von ›Entfremdung‹	609
»Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird«	611
Resonanzen und Wirkungen	613
Wege post-tonalen Komponierens – Vom mentalen Labor zum Soundlabor oder: Technologische Hochzeiten	617
Die Geburtshelfer aus den Elektrowerkstätten	618
Die Musikalisierung von Elektron und Sinuston	620
Die Karriere der Studioästhetik	622
Die Verheißung der Parameter	623
<i>Musica ex machina</i> und beste technoide Amalgame – exemplarisch: Karlheinz Stockhausen	628
›Astronische Musik‹ und die Geister von <i>Urantia</i>	631
Deus ex Ego	634
Lockerungsstrategien	635
»Wo stehen wir heute?« – »Jeder wo anders« (Hans Werner Henze, 1970) oder: vom postseriellen Komponieren zum hybriden Synkretismus	638
Fluchten und Flüchtlinge aller Art, von Schostakowitsch, Ligeti, Henze, Cerha, Scelsi, Penderecki, Kurtág und Pärt bis Rihm	639
Vor dem Klang als ›Klang‹: Die Semantisierung der Geräusche	648
Die Dialektik im Konstrukt der Hybride	651
Allerhand Spielarten oder: die ›Tragödien des Hörens‹	653
Zum Raum wird hier die Zeit – post <i>Parsifal</i>	657
Das ›Erweiterte Bewusstsein‹	658
<i>State of the Art</i> verschiedenster Art	660
»Musikalische Rohzustände« und »Faßbare Zusammenhangslosigkeit«: Wolfgang Rihm	661
<i>Hypercomplexity</i> als ultimatives Versprechen von ›Tonsatz‹	667
Eine ›Zweite Moderne‹	669
Komponierte Metakritik oder: Die sich selbst de-konstruierende Konstruktion	672
Die Dekonstruktion der Aufführung	674
Der »Schwindel der Wirklichkeit«: Mathias Spahlinger	675
Mentale Passepartout: musikalische Politologie als radikalste ›Weltanschauungsmusik‹	677

»When the music is over« (Rockband <i>The Doors</i> , 1967) oder: »Man kann sich heute eines gewissen Lächelns nicht mehr erwehren, wenn ein Ton erklingt« (Adorno, 1966) – Modi Finaler Abstraktion: gedachte Musik, Schweigen, ›Nichts‹	681
Andere Modernen: andere musikgeschichtliche Optionen	684
Ideologische Ausgrenzungen	686
Das Dilemma einer angemessenen Musikgeschichtsschreibung	689
Post-Adornitisches Denken: <i>Pensée française</i> , Pragmatismus, Postmoderne oder: eine neue Philosophie auf der Suche nach der Kunst	693
<i>To do</i> – und jeder ist ein Künstler	698
Die philosophischen Meisterdenker der Dekonstruktion	700
Diversität als neue Konstruktion oder: ›Postkanonische‹ Theorie	706
Vom ›Post‹ der Moderne zum ›Post‹ des menschlichen Subjekts:	711
I Die digitale Bewusstseinsindustrie	711
Das digitale Rauschen der Indifferenz als <i>Pneuma</i> der modernen Mediengesellschaft	714
II Die Overtüren zum Maschinenmenschen	719
III Die Abschaffung des schöpferischen Menschen oder: von der Maschinenmusik zum Transhumanismus	721
Bizarre Bilanz: Kunst = Nichtkunst	725

<b>XI Die eigene Ontologie der Musik oder: Untilgbare musikalische Apriori</b>	731
Der lange Nachhall eines Stigmas	734
Denkwege: »Wissenschaft denkt nicht« (Martin Heidegger)	737
Wissenschaftstheorie	739
Meta-Physik	744
Das Dilemma der ›Geisteswissenschaften‹	747
Ästhetik und Ethik oder: Musik und Erkenntnis	752
Musikalische Verstehensleistungen	756
Exkurs: Zur Psychologie des Schöpferischen	762
Erlebniswert und Begriffswert	768
Das Hochamt der <i>Technē</i> I: Kompliziertheit imponiert	769
<i>Technē</i> II: Virtuosität als Vorführung	771
Verschiedene Qualitäten von Kompliziertheit und ›Logik‹	773
<i>Qualia</i> sind <i>Realia</i>	775
Skandal als psychische Notwehr	777
Fasslichkeit und Fasslichkeiten	778
Die Probe aufs Exempel: triviale Empirie versus ästhetische Suprematie	782

»Alles ist nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet«	
(Weisheit Salomonis) oder: Musikalische Ordnungen	786
Ein anderer Blick, andere Referenzen	788
Ordnung, um die jeder weiß vs. ›Freiheit‹, die jeder meint	793
Kosmos und Chaos	796
Not-Wendigkeit	798
<b>XII Epilog: Einsichten, Nachspiele, Ausblicke</b>	803
Endphase? Oder Transit? Oder vielleicht Wandlungsphase zu einem wahren ›Anthropozän‹?	805
Musikalische Rechtfertigungslehre oder: eine Art <i>Theodizee</i>	807
Noch <i>Componere</i> ?	811
<b>Verzeichnis der Abkürzungen</b>	815

## I Profaner Prolog oder: Europas strapazierte Musen

Ungefähr 2500 Jahre vor Pop, Rock und Rap, dem *Streaming* und den Musik-Apps gibt es einen bemerkenswerten Kommentar zur Musik. Damals meinte ein weiser Denker aus China: »Änderst du die Musik, so änderst du den Staat«. Er war übrigens kein Musiker, der seiner Passion frönte. Er war vielmehr ein politisch denkender Philosoph, der heute unter ›Politologe‹ rangieren würde. Denn er machte sich Gedanken um die ›Gesellschaft‹ in ihrer umfassendsten Organisationsform, den Staat: Meister Kung-Tse, im Westen als Konfuzius bekannt.

Das mag für unsere bunt beschallten Ohren reichlich absurd klingen. Vielleicht auch zu exotisch, denn das alte China ist vom neuen so weit entfernt wie wir. Aber es gibt auch eine ähnliche Äußerung aus unserer eigenen, abendländischen Kultur. Der griechische Denker Platon bemerkte: »Wenn du die Musik veränderst, wackeln die Mauern der Polis«. Auch Platon war kein Musiker. Auch er machte diese Bemerkung nicht in einer Kunsttheorie, sondern in seiner *Politeia*, einem Buch über den Staat.

Nun trennen uns auch von Platon schon über 2000 Jahre. Aber es ist noch gar nicht lange her, da galt Musik als ähnlich brisante politische Kontrabande. Wenigstens für bestimmte ideologische Systeme. Im ›Kalten Krieg‹ der feindlichen Weltlager von 1948 bis 1990 waren einige ihrer Sorten für die totalitäre Seite tabu. *Rock and Roll* standen wie Jazz und intellektualistischer ›Formalismus‹ als mentale Gefährdungen einer politischen Staatsideologie auf dem Index. Zwar waren sie auf Dauer ebenso wenig zu verhindern wie Bluejeans und Coca Cola. Aber als kulturelle Attribute einer anderen, feindlichen Gesellschaftsordnung fielen diese wie jene unter die subversiven Kategorien sozialen Sprengstoffs: perfide Agenten einer ›wackelnden Polis‹. Diskussionen wie um den ›politischen‹ Gehalt der Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch reichen bis in die Gegenwart, und auch das momentane Moskauer Regime sieht sich mit Protestmusik konfrontiert. Aber das war genau das Gleiche wie in einem totalitären System von vorher, der Nazi-Ära, wo Jazz, atonale Musik oder die expressionistische Malerei als ›Entartete Kunst‹ staatspolitisch verfehmt waren.

Noch näher sind uns andere politische Inanspruchnahmen von Musik. Dazu gehört die westliche E-Musik-Avantgarde mit ihrem ›politischen Komponieren‹ aus dem Erbe von Marxismus, Klassenkampf und 68er-Bewegung, die als ästhetische Theorie unangefochten von Luigi Nono bis zum jungen Henze und alten Lachenmann präsent ist. Aber dazu gehören auch das legendäre Woodstock oder der aktuelle Hip-Hop als soziale Protestmusik der schwarzen Gettos von L. A. bis zur South Bronx, genauso wie die Rapper als Exorzisten des bürgerlichen Establishments und Barden ätzender Gesellschaftskritik.

Und sind nicht auch Musiker und Musik im neuen islamistischen Fundamentalismus Zielscheibe von Zensur und Repression? Ist nicht auch die alte *Marseillaise* immer noch eine legendäre Fanfare der Identifikation mit Freiheit, Volk und

Vaterland, wie überhaupt die Nationalhymnen, vom Staatsakt bis zu Fußballmeisterschaften? »Die gesellschaftsbildende Kraft ist die höchste Eigenschaft eines Kunstwerks«, meinte einst ein renommierter deutscher Musikintellektueller und Kritiker mit Emphase (Paul Bekker). Und ein anderer Musikintellektueller baute darauf soziologisch sogar eine der einflussreichsten ästhetischen Theorien der Moderne (Theodor W. Adorno). Ausgerechnet die immateriellste Kunst der flüchtigen Klänge, verwehenden Töne und freiesten Phantasiespiele – und solche materiale Wirkungen, wie kann das sein?

Immerhin wird aus dem fernen, alten China weiterhin berichtet, dass es jede neue Dynastie als wichtigste Aufgabe ansah, mit dem allgemeinen Maß- und Gewichtswesen das Kalendersystem und die Musik neu zu regulieren. Man war nämlich der Überzeugung, dass ein gestürztes Herrscherhaus von den »Richtlinien des Himmels« abgewichen sei und dies in der falschen Festsetzung des »Zentraltons der Gelben Glocke« (*Huang Chung*) seinen Ausdruck finde. Werde die Musik nämlich willkürlich und gesetzlos, weil sie sich vom »Sinn« (dem chinesischen *Tao*) löse, so trete sie als Mittel der Verwirrung und Zerstörung auf. Diese Vorstellung ist keineswegs ein seltsamer chinesischer Sonderfall. Denn auch in den anderen alten Hochkulturen, bei den Babyloniern, Chaldäern, Ägyptern und Indern ist alle Musiktheorie stets in ähnliche kosmologische Zusammenhänge von Kalender-, Maß- und Normsystemen eingebunden.

Wenn uns nicht die historische Distanz vor dem Ernstnehmen solcher Gedanken bewahrt, dann bestimmt die Überlegenheit unseres an Wissenschaft und Technik so glänzend emanzipierten Intellekts. Denn natürlich sind diese alten Parabeln für den aufgeklärten Zeitgenossen der Moderne eine Zumutung. Erstens sind sie verdächtig »Essentialistisch«. Und zweitens, ist nicht gerade die Musik zum beispielhaften Medium aller subjektiven Geschmäcker und Stile geworden, zum Ausdruck der persönlichsten Phantasien, Gefühle und Gedanken? Ja gilt nicht »Kunst« schlechthin als schier absolutes Paradigma von individueller »Freiheit« und Selbstbestimmung? Ist nicht das ungebundene schöpferische Machen und Tun der fraglose Inbegriff eines aufgeklärten Menschentums das es als Postulat der »Freiheit von Kunst und Wissenschaft« zum Rechtsgut von Verfassungsrang gebracht hat? Und ist es als solches nicht geradezu zur Scheidemünze zwischen »Demokratie« und Menschenrechten einerseits und ihren Feinden, Zensoren und Unterdrückern andererseits geworden? Hat uns nicht schließlich schon 1790 Meisterdenker Immanuel Kant in seiner dritten Kritik (*Die Kritik der Urteilskraft*) schlüssig bewiesen, dass alle Kunst eine private, subjektive Geschmacksangelegenheit sei, die weder mit der Ratio von Verstand oder Logik zu tun habe, noch mit irgendwelchen »objektiven« Normen und Vorschriften?

## Entertainment verschiedener Art

### I Das Neue

Tatsächlich bestätigt die globale Musikszene unserer Moderne nicht nur Kant, sondern jeden denkbaren Begriff von persönlicher Freiheit und individuellem Geschmack. Fülle und Vielfalt unseres Musiklebens, *live*, in den Medien und den digitalen Netzen sind so überwältigend, dass aus musikalischer Opulenz leicht nervende Penetranz wird. Alle Schallkulissen der Welt konkurrieren um unsere Sinne – angefangen von den altmodischen Konzert- und Eventangeboten, dem Dudelfunk zwischen Stauinfos und Werbeclips, in Kaufhäusern, Cafés und Telefonwarteschleifen bis zu den neuen Sound-Bazaren unzähliger Apps, den *Streaming*-Katalogen und den Speichern der USB-Sticks: Musik als unverzichtbare Software unserer modernen Lebenswelt, von TV-Show bis Gala und Wellness, bei den verkabelten Zeitgenossen aller Altersklassen mit und ohne Smartphone.

Den größten Anteil daran hat die Musik des Pop-Universums: ›Pop‹ wie ›populär‹. Oder wie die Sparte im professionellen Branchenjargon des Musikmarkts heißt: der *U-Musik*, wie ›Unterhaltung‹. Aber ›Sparte‹ ist ein blasser Begriff. Denn hier pulst der Mainstream heutigen Musikkonsums, hier definiert der Zeitgeist ›Musik‹ schlechthin. Hier zwischen Rock, Punk, Hip-Hop, Dancefloor, softem Soul oder schmalzigem Schlager, schrillum Rap und harter Techno-Dröhnung samt den Hybriden aus aller Herren Länder und Genres im *Cross-over* zwischen verpopptem Bach und verschnittener Folklore erlebt sich die knallharte westliche Leistungsgesellschaft auf entspannter auditiver Genussuche. Oder berauscht sich mit harter Sound-Droge und weichem Stimmungselixier von *Mood*. Im Markt der weltweiten ›Musikindustrie‹ belegt die ›Sparte‹ von Rock bis *Heavy Metal*, Folklore und Jazz den Löwenanteil zwischen 70 und 80 Prozent. Dagegen ist die andere ›Sparte‹, die *E-Musik*, sprich ›ernste Musik‹, tatsächlich nur eine Minisparte. Besser: eine Nische. Gemeint ist alles ungefähr von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Verdi bis Richard Strauss und Mahler, vielleicht noch Schönberg, etwas Henze oder Wolfgang Rihm. Meist pauschal als ›Klassik‹ gehandelt, bringt sie es sogar unter dem weltläufigen Begriff der *Western Art Music* nur auf etwa 3 bis 5 Prozent im internationalen Bazar der Schallkünste (2020). Nichts als ein Minderheitenprogramm – Tendenz sinkend: von 3 bis 4 Prozent im US-Tonträgermarkt der 90er Jahre auf 2,4 Prozent (2005) und selbst im ›Musikland Deutschland‹ von 10 Prozent (CD) im Jahr 2010 auf 6 Prozent (CD) 2020 und 7 Prozent bei Downloads, 4 Prozent bei Vinylplatten.

Inzwischen scheint aber bereits der Begriff ›Ernste Musik‹ längst ebenso fragwürdig wie veraltet und die Differenz der beiden Sparten nicht nur überholt, sondern fast chauvinistisch. Denn alle Medien und Märkte behandeln Madonna, Lady Gaga, Elton John, den Rapper Eminem oder was immer die aktuelle Hitliste her-

gibt genauso wie Bach, Beethoven, Mahler oder Verdi. Der globale Kulturbazar hat ›U‹ und ›E‹ längst so gründlich gemischt, wie die Medien ihre ›Formate‹ zwischen Enter- und Infotainment, Fiction und Facts, Talkshow, Sexshow oder Politshow. Ist also irgendeine Unterscheidung der Genres nichts als ein Artefakt, eine verbrauchte Soziologie hörender Klassen und überholter Marketingstrategien? Ist, im Gegenteil, die moderne musikalische Wirklichkeit nicht die Einlösung eines Traums der Aufklärung von der endlichen Befreiung aus üblen Klischees, Klassenschranken und Geschmacksvorschriften – wenigstens im Medium der Kunst? Und sind nicht gerade die Popkünste längst verdienstermaßen und bestens legitimiert in den obersten Rängen unserer Gesellschaft etabliert: die größten Konzerthallen und wichtigsten *Contests*, die besten Sendeplätze der Medien, die edlen Foren der Hochfeuilletons, sogar die Katheder akademischer Forschung und Lehre mit Pop-Theorie und Pop-Akademie – bis hin zum Literaturnobelpreis für einen Popbarden (Bob Dylan, 2016)? Dazu gibt es noch die illustre Bestätigung in den Tempeln von Kirche und Demokratie. Denn in der progressiven Kirchenmusik pulsiert längst der *Sakralpop*, und sogar echter Pop hat es mit dem Segen des amtierenden Papstes in der sakrosankten vatikanischen *Capela Sixtina* zu einem veritablen Rockkonzert gebracht (30.4.2016).

Nicht weniger Weihrauch weht ihm auch im mächtigsten Parlament der Welt, einer Landmarke westlicher Demokratie, entgegen. Dort erhob sich der amerikanische Kongress in Washington am 26. Juni 2010 zu einer feierlichen Gedenkminute für den *King of Pop*, Michael Jackson, der tags zuvor gestorben war. Und nicht nur der Kongress trauerte. Auch sämtliche Feuilletons und Kulturfunktionäre lamentierten und räsonierten im Unisono mit der schockierten globalen Popgemeinde. »Der größte Musiker des Jahrhunderts«, befand ein prominenter europäischer Konzertmanager, »vergleichbar mit Mozart«. Im globalen Trauerflor habitueller *Orbituaries* und erschütterter Feuilletons fehlten weder die Prädikate ›Ausnahmekünstler‹ noch ›Musiklegende‹ oder ›Meilenstein der Musikgeschichte‹.

Kaum weniger Weihe gab es auch für andere verblichene Pop-Ikonen dieser Jahre wie David Bowie (2015), Prince Rogers Nelson, George Michael (beide 2016) und Chuck Berry (2017).

Für die französische Rock-Ikone Johnny Hallyday (1943–2017), das ›Idol der Generationen‹, ordnete der amtierende französische Staatspräsident Macron einen Trauerzug vom Pariser Triumphbogen über die Champs-Élysées zur Kirche La Madeleine an, wo er am Trauergottesdienst teilnahm. Fast eine Million Menschen säumten den Weg des Zuges. Der britische Popsänger Elton John erhält (2018) den *Crystal Award* des Weltwirtschaftsforums in Davos, den ein Jahr zuvor die ›klassische‹ Violinistin Anne-Sophie Mutter bekommen hatte. Chuck Berry, eine Gründerfigur des Rock'n Roll, dessen Song *Roll Over Beethoven – and tell Tschaiwowky the News* eine deftige Absage an alle ›Klassik‹ ist, brachte es, trotz seines letzten Gefängnisaufenthalts wegen Steuerhinterziehung, zu einer Einladung ins Weiße Haus durch einen amerikanischen Präsidenten (Bill Clinton, 1993). Auch bei Prince fühlte sich ein amerikanischer Präsident zur Erschütterungsbekundung aufgerufen

(Barack Obama), kongenial flankiert durch die feine Intellektuellenikone *The New Yorker*. Sie färbte dazu ihr Titelblatt ganz in Lila als Memory an *Purple Rain*. Die Kulturbilanz des Jahres verzeichnete 2016 als ›Totenjahr‹ der Helden des Pop mit bewegender journalistischer Totenklage: »Die Riesen, die sterben: Bowie, Prince, Michael, Leonard Cohen, Glenn Frey (Eagles), Black, Keith Emerson, Greg Lake, Merle Haggard und Leon Russell«.

Zu den freiwilligen Fans kommen die unfreiwilligen *Follower*: die zahllosen Väter, Mütter und Opas. Denn Jacko, Bowie, Prince et. al. lieferten nicht nur die Ohrwürmer des Zeitgeistes, sondern sie gehörten auch zu den emotionalen Seelenkumpen ihrer Kids, die täglichen akustischen Gefährten in progressiven Kinderzimmern, auf turbulenten Schulhöfen und den Smartphone-Apps. Oft auch der einzige Erfolg frustrierter Musikpädagogen. Denn dort findet heute die gängige musikalische Sozialisation der Schule mit Pop und Jacko statt, selten am Klavier oder gar bei Beethovens *Für Elise*.

Mehr Legitimation, mehr Renommee ist kaum möglich. Hier wird die Valuta der ›Entertainmentgesellschaft‹ gehandelt. Sie bestimmt sogar den ästhetischen Wechselkurs der anderen Metiers. Hören nicht reife Opern-Fans genauso Michael Jackson, Udo Lindenberg oder Prince, Madonna, Lady Gaga und Justin Bieber? Gelten nicht die Beatles und die Rolling Stones längst als ebenso wichtig wie die ›Wiener Klassiker‹, singen nicht sogar Operndiven und Wagner-Tenöre begeistert Rocksongs, zählen nicht die großen Balladenbarden von Frank Sinatra bis Bob Dylan oder Leonard Cohen und Kate Bush mit ihrer *Song poetry* zum ›klassischen‹ Musikbestand aller Generationen? Interessierten sich nicht sogar Hochavantgardisten wie Pierre Boulez für den Jazzrock von Frank Zappa, genauso wie U2-Fans für den piffigen Popstar Mozart im Musical *Amadeus*? Ist und war also die ›Unterhaltung‹, der naive sinnliche Hörspaß, das pure Ohrenvergnügen einer deftigen Schallkulisse nicht schon immer Rechtfertigung, Essenz und Zweck jeder Musik, im poppigen Heute so gut wie im (scheinbar) distinguierten Gestern der Musikgeschichte?

Und tatsächlich – wer sich dort umsieht, wird reichlich fündig.

## II Das Alte

Da wären beispielsweise die Karnevalsopern des 17. Jahrhunderts in Italien. Bei denen amüsierte sich die venezianische Schickeria in den mehr als ein Dutzend Operntheatern der Lagunenstadt. Oder die ›Tafelmusik‹ an den Fürstenhöfen, die zwischen den Gängen gebratener und gesottener Fressalien für ›Unterhaltung‹ sorgte, genauso wie die fidelen Bierfiedler in den Schänken und auf den Jahrmärkten oder die *Banda* bei den sizilianischen Tanzorgien mit Saltarello und Tarantella. Und da wären auch die unzähligen schmissigen Concerti von Corelli bis Vivaldi, die Serenaden und ›Nachtmusiken‹ von Mozart oder die Couplets und Ländler bei den



zünftigen *Schubertiaden* im Wiener Heurigenmilieu. Und hat nicht sogar Johann Sebastian Bach, ›Fünfter Evangelist‹ protestantischer Lesart, größter Thomaskantor und universales Genie der abendländischen Musikgeschichte, skrupellos weltliche Kantaten in geistliche verwandelt, sogar in die letzte Variation seiner *Goldbergvariationen* ungeniert ›Gassenhauer‹, also Schlager seiner Zeit, hineinkomponiert? War das nicht genau dasselbe, was schon lange zuvor die Komponisten in Mittelalter und Renaissance machten, wenn sie profane Chansons zu heiligen Messen umschrieben oder weltliche Lieder dafür als Vorlagen wählten? Oder wenn in ihren Motetten auf Französisch, Italienisch und Lateinisch die liederlichsten Texte ertönten, von der politischen Schmäh satire bis zu deftigen Obszönitäten? Tatsächlich – es scheint, als verfele bereits in der Historie jede Kategorienlehre verschiedener musikalischer Welten und ›Werte‹ zur Fiktion.

Allerdings: es scheint nur so. Denn zwar waren Genres und Texte verschieden, nicht aber die *Musik*. Wenn Orlando di Lasso in einem französischen Chanson heikle Episoden klösterlicher Libido zwischen Mönch und Nonne musikalisiert: »Statt brav zu psalmodieren laßt ihr das Bett vibrieren ...« oder wenn Bach die irdische Liebe aus der Kantate Nr. 213 zu einer himmlischen im *Weihnachtsoratorium* verwandelt und wenn er sogar *Kraut und Rüben* und *Ruck heh, ruck heh* in sein ›Goldberg‹-Gipfelwerk abendländischer Musik hineinnimmt, dann änderte das die Qualität des musikalischen Kontexts so wenig wie ohne solche Zutaten. Denn sie sprengten weder Stil noch Faktur der Komposition, ebenso wenig wie die ›Unterhaltungsmusik‹ von Telemann, Vivaldi, Haydn, Mozart oder Schubert das gängige Verständnis von musikalischer ›Unterhaltung‹. Zum einen unterschied sich eben die Machart des musikalischen Satzes im profanen ›Schlager‹ kaum von der in ›ernster‹ Messe, Motette, Kantate und Arie oder Konzert: zwar ein *Funktionswechsel* – aber kein *ästhetischer*. Deshalb fiel es Bach nicht schwer, Kantaten umzuwidmen und sogar *Concerto* darüber zu schreiben, ebenso wenig wie Schubert, aus einer improvisierten Tanzeinlage eine Klavierkostbarkeit zu machen oder wie Johann Heinrich Schmelzer, aus einem Volkslied eine Triosonate.

Zum anderen verstand man unter ›Unterhaltung‹ offenbar etwas völlig anderes als heute. Man konnte sich an Cavallis oder Caldaras antiken Intrigengeschichten in einem Auditorium voll Geschwätz, Prosecco und koketten Logenflirts genauso delektieren wie an Pergolesis spaßiger *La serva patrona* oder wie die Wiener High Society an den Serenaden und Divertimenti Mozarts oder der Ironie seines *Dorfmusikantensextetts*.

Auch die vielen Tanzformen des gemeinen Volks gehörten keineswegs zu einer inferioreren ästhetischen Liga. Im Gegenteil: sie inspirierten die großartigsten Musikgattungen des Abendlandes wie die unendliche Fülle der Lauten-, Klavier- und Orchestersuiten. Die ›Straße‹ inspirierte Passacaglia und Passamezzo, der Bauern tanzt die Polka oder die ›Deutschen Tänze‹. Bis in unsere Zeit beliefern die Requisiten des deftigen Metiers die E-Musik von Bartók, Strawinsky, Offenbach, Mahler, Hindemith, Gershwin oder Bernstein. Und die ›Tafelmusiken‹ aristokratischer

Bankette waren integraler Teil barocker Festkultur. Was wir heute als Solitäre von Telemann, Delalande, Josef Hermann Schein oder Valentin Rathgeber wie ›autonome‹ Musik zelebrieren, war nichts anderes als stilgerechtes Zubehör guten Geschmacks. Nicht viel anders, wie sich jede Menge barocker Duodezfürsten, Herzöge, Grafen und Barone, sogar preußische Könige und Habsburger Kaiser, bei selbstexekutierter Kammermusik bestens ›unterhielten‹. Kurz gesagt: Man amüsierte sich auf einem anderen Niveau.

### ***Musica, Musik, Music?* oder: Differenzen**

Hier scheint sich einiges so drastisch verändert zu haben, dass man leicht den schicken Begriff des Paradigmenwechsels bemühen könnte. Denn hier haben sich nicht nur Geschmäcker, Formen und Macharten verändert, sondern hier hat sich die Vorstellung von ›Musik‹, der abendländische *Musikbegriff* also, offenbar so gründlich gewandelt, dass man leicht in die Nähe der schwierigsten aller Fragen gerät: Was ist Musik? Gibt es überhaupt ein verbindliches Paradigma von ›Musik‹?

Fatal erinnert das an ein Problem des philosophischen Kirchenvaters Augustinus. Er geriet bekanntlich vor der Frage, was die »Zeit« sei, in ein gleiches Dilemma (*Quid sit tempus?*), obwohl er, wie jedermann, im Alltag genau wusste, was ›Zeit‹ ist (›wenn mich niemand danach fragt, weiß ich es ...‹).

Ganz ähnlich ergeht es uns mit der Musik: *quid sit musica?* Im Konzert wie im Disko-Club, an den alltäglichen digitalen Musikdatenreservoirs, am CD-Player oder Keyboard glaubt es jeder sicher zu wissen. Aber dann kommt sogar ein Star Musiker wie Leonard Bernstein in Verlegenheit: *Music the unanswered Question* heißen seine bekannten Norton-Vorlesungen an der Harvard Universität. Den Titel hatte er sich von Charles Ives geborgt, der die Frage, kompositorisch, schon 1908 mit seinem Stück *The Unanswered Question* gestellt hatte. Auch ein berühmter Komponist der deutschen Avantgarde schüttelt in einer edlen TV-Sitzung den Kopf und antwortet auf die Frage, was Musik sei, schlicht: »Ich weiß es nicht« (Wolfgang Rihm). Nicht einmal die zuständige Fachwissenschaft weiß es so richtig: *Was ist Musik*, fragt die Musikwissenschaft noch 1985 in einem Sammelband und umkreist das Rätsel bemüht, genau wie in ihren großen Lexika, mit vielen klugen Reflexionen und Paraphrasierungen.

Vielleicht empfiehlt es sich deshalb, damit zunächst genauso pragmatisch zu verfahren wie ein Augustinus mit der ›Zeit‹. Das hieße, sich zweckmäßigerweise vor dem schwierigen erkenntnistheoretischen Rätsel des ›Paradigmas‹ zunächst an die Evidenz einer gesicherten Erfahrung zu halten: an eine musikalische Realität, wie sie durch fast 2000 Jahre im Abendland als Empirie des musikalischen Tuns und Formulierens definiert wurde. Denn von dort haben wir als *Erfahrungswissen* Begriff, Verständnis und Zeugnis von ›Musik‹. Erst von hier aus entstehen Anschauung und Referenz für Wesen und Wandel. Auch für jenen, der sich offenbar in unserer Zeit abspielt – und den jeder mit eigenen Ohren hören kann. Denn die

lebendige Präsenz von 2000 Jahren Musikgeschichte mit ihrer quasi operanten Definition von ›Musik‹ als jedem zugänglicher Quelle, medial oder im Konzertleben, macht es möglich und erlaubt jedem sein eigenes Urteil. Zumindest jedem halbwegs Hör- und Unterscheidungsfähigen. Kaum vorstellbar, dass jemand die Unterschiede zwischen italienischer Lautenmusik des 16. Jahrhunderts und *Heavy Metal* des 21., Rock'n Roll, Rap oder Hip-Hop und der Musik der Bach-Zeit oder der ›Wiener Klassik‹ überhören könnte. Schwer möglich, dass jemand ernsthaft die ohrenfällige Differenz zwischen Rolling-Stones-Songs und Schubert-Liedern oder den Arien von Händel, Wagner und Verdi ernsthaft wegdiskutieren wollte, ebenso wie die zwischen der ›ersten‹ Wiener Schule von Haydn bis Beethoven und der ›zweiten‹ von Schönberg, Berg und Webern. Wen hier sein Unterscheidungsvermögen verlassen sollte, der ist bestenfalls nur ›unmusikalisch‹, schlechterdings ein Intellektueller, der die Kant'sche Lizenz des beliebigen subjektiven Geschmackurteils entgegen einer ausdifferenzierten Hermeneutik der Musikgeschichte und die erprobte Erfahrung des Empfindungsvermögens strapaziert. Die Frage nach der *Differenz*, den ›Unterschieden‹, und ihrer tieferen Begründung aber könnte sich als erster heuristischer Schlüssel zu jeder Reflexion über den *Musikbegriff* erweisen.

### **Die anderen Differenzen: von *Decolonize the Classics* bis Microsoft und Markt**

Aber es bleibt nicht bei *dieser* Differenz. Denn inzwischen gibt es allerhand neue, die für nachhaltigen Bedeutungswandel sorgen. Am massivsten: der des allgemeinen Kulturbegriffs in den schnellen Weltverwandlungen der ›Moderne‹. Er mutiert aus alter Symbiose mit Hoch, Schön, Gut und Wahr in eine ›post-‹ oder ›spätmoderne‹ Relativitätstheorie der Ambivalenzen, die von Wissenschaft und Technik, den Strategien einer globalen Medienwirtschaft und den Mechanismen einer spät-kapitalistischen, utilitaristischen Konsum- und Marktwirtschaft bestimmt wird.

Den schärfsten Akzent setzen aktuell die ›postkolonialen‹ und soziologischen Debatten zwischen Abrechnung und *Diversity*. Mit ihnen gerät der ganze abendländische Kulturbegriff als ein *reduktiver* Kanon diskriminatorischer Ausgrenzung unter radikalen Legitimierungsdruck. Und mit ihm alle ›Klassik‹. Als Teil einer übel beleumundeten, eurozentristischen, rassistischen Manifestation von *dead white men* fällt sie unter angemäßen Hegemonieverdacht und wird leicht Opfer, in der Aufarbeitung aller Gräuel- und Untaten imperialistischer Geschichte. Und womöglich ganz zu Recht.

Warum Platon, Aristoteles, Cicero, Shakespeare oder Bach und Beethoven, wenn es auch die Kulturkanons von Mesopotamien, China, Indien oder Ägypten gibt, *Black music*, ›alternative‹, ›weibliche‹ und ›queere‹? Warum nur die Dignität von Akropolis, Raffaels Madonnen und Michelangelos *David* oder Sonaten der ›Wiener Klassiker‹ samt ihres trivialen C-Dur und ihrem a-Moll und nicht die Würde

der Benin-Bronzen, aparte Pentatonik, den Reiz arabischer *Maquamats*, indischer *Ragas* oder des javanischen *Slendro*? Warum Sinfonieorchester, Steinway-Flügel, Stradivari-Geigen und Böhm-Flöten und nicht balinesische Gamelan- oder westafrikanische Djembe-Ensembles, Javanische Gongs, Floßzithern aus Dahomey oder die ehrwürdige arabische *Oud*?

Wer würde zögern, aus unserem ultra-aufgeklärten, modernen Horizont der Weltkulturen diesen (anthropologischen) Anspruch nicht als recht und billig zu empfinden? Ihm gar Anmaßung vorwerfen oder ihn als Zeugnis menschlicher Ausdrucks- und Geisteswelten von triftiger Bedeutung infrage stellen? Aber was macht dann schließlich die ›Bedeutung‹ unserer abendländischen Musik aus, inmitten der ›Dekolonisierung des Denkens‹ mittels ›Pluraler Ontologien‹ in den Konvergenzen eines boomenden Multikulturalismus?

### **Warum Microsoft mit Mozart konkurriert**

Die womöglich nachhaltigste Wandlung des Kulturbegriffs aber verdankt sich einem Dynamo, der hinter den mentalen Mutationen steckt: die moderne (Natur-) Wissenschaft und Technik. Ihre enormen Leistungen mit beständiger Evolution, Invention und Innovation verwandeln nicht nur unsere Lebenswelten, sondern auch unsere kollektive Bewusstseinslage, unser Denken, unser Weltbild. Ihr Ethos definiert neue Werte aus einer massiv veränderten Wirklichkeitserfahrung: als intentionale, vom Menschen betriebene Weltveränderung wird es inzwischen zum neuen Erdzeitalter des *Anthropozäns* ausgerufen. Verstanden als ein distinkter Zivilisationsbegriff betrifft dies schließlich auch Kunst und Künstler, Musik und Musiker – das ›ästhetische Bewusstsein‹ schlechthin.

Gewiss, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Chopin oder Bruckner, nicht minder Verdi oder Tschaikowsky und Richard Strauss kommen dort zwar immer noch vor, werden ja auch als traditionelles ›Bildungsgut‹ mit Respekt behandelt. Aber eigentlich haben sie damit so wenig zu tun wie Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller oder Mörike, genau so wenig wie Raffael, Michelangelo oder gar ein kauziger Spitzweg oder launiger Jean Paul. Denn ihren Leumund haben sie von gestern. Ihre seltsame ›Unsterblichkeit‹ beziehen sie eher von einem ›Jenseits‹ unserer aktuellen Lebenswelt. Dort aber bestimmen die Physiker, Ingenieure und Techniker, die Kybernetiker, Informatiker, die Robot-, KI- und Softwareentwickler, die Gen- und Hirnforscher zusammen mit vielleicht noch den Finanztycoons und Wirtschaftsmagnaten als Phänotypen der Moderne unsere Welt. Und das völlig zu Recht.

Denn sie sind die intellektuellen Köpfe, die diese Moderne aufgebaut haben und in Gang halten. Und damit die Garanten unserer zeitgenössischen Existenz. Die Genieleistungen dieser Welt liegen nicht mehr in Kontrapunkt und Fuge, feinen Sonetten und ausgefeilten Sonaten, in arkadischen Landschaften und goldumflor-

ten Madonnenbildern, sondern in der Erfindung von neuen Technologien und der Verbesserung der alten, in der weiteren Entschleierung der kleinsten Bausteine der Materie und der allerfernsten Weiten des Kosmos, den Versprechungen von intergalaktischen Weltraumfahrten und DNA-Chiffrierung, Siliziumchip, Nanotechnik, *Data-Mining* und Organtransplantation, in der Diskussion von Relativitäts-, Quanten- und Stringtheorie oder dem endlichen Nachweis der ›Dunklen Materie‹ und der Suche nach der *Susy*, der ersehnten »Supersymmetrie« in der Physik. Das schöpferische Potenzial und die intellektuellen Herausforderungen unserer Zeit liegen in *Big Science*, *Silicon Valley* oder Genfer *Supercollider* und schnelleren Computern, dem nächsten, besseren Algorithmus entweder dort oder im *Aladdin*-Computer des größten Finanzdienstleisters, *BlackRock*. Das definiert einen völlig anderen Wertekanon als Bach, Mozart, Beethoven, Dante, Michelangelo oder Goethe.

## Alte und neue Daseinsnöte

Man braucht ihn auch gar nicht. Man braucht die Beherrschung der Erderwärmung und des Klimawandels, die Ernährung einer bald auf sieben Milliarden anwachsenden Menschheit, die Energiegewinnung aus Wasserstoff, die Beherrschung der DNA, schnelleres Internet und Datentransfers, vielleicht noch das Verständnis der ›Schwarzen Löcher‹ und endlich den Quantencomputer. Das ist keineswegs platter Rationalismus. Das ist sinnvoller Pragmatismus und Gebot drängender *Notwendigkeit*. Denn nicht einmal die alten Nöte sind bewältigt.

811 Millionen Menschen hungern (UN-Bericht 2020), Tendenz zunehmend, fast ein Viertel der Weltbevölkerung hat keine ausreichende Wasserversorgung. Jeden Tag sterben mehr als 15 000 Kinder unter fünf Jahren, 72 Millionen Kinder können keine Schule besuchen. Die Aids-Seuche forderte täglich 1863 Menschenleben (2020) und in jeder Minute infiziert sich ein Kind damit: 12 Millionen Kinder waren 2006 allein in Afrika bereits Aids-Waisen.

Auch die ›Naturbeherrschung‹, obwohl optimistisches Dauer-Versprechen unserer Moderne, lässt zu wünschen übrig. Die Katastrophen sind nicht weniger geworden, und jede von ihnen zeigt, wie dünn der Firnis unserer High-Tech-Weltbeherrschung ist. Die letzte, 2020, brachte die Jahrhundertkrise eines Virus, der den ganzen Globus als ungreifbarer Tsunami erfasst und gelähmt hat. Aber er ist nur eine Spielart fataler Fanale der Jahre vorher: vom realen Tsunami vor Sumatra 2004 und Zyklonen wie »Nargis« in Myanmar 2008 bis zu Erbeben wie in Haiti 2010 oder in Nepal 2015 und den Überschwemmungen in Pakistan, China und Nigeria bis zur japanischen Nuklear-Katastrophe von 2011. Nicht zu reden von den üblichen Tornados in der Karibik und den USA oder den Vulkanausbrüchen und Erdbeben.

Aber nicht nur die uralte Göttin Shiva tanzt uns unvermindert auf der glänzenden Hightech-Nase herum. Auch die alten politischen Konflikte sind unbewältigt:

Kain und Abel metzeln sich unbeirrbar weiter – nur mit immer perfiderer perfekter Technologie. Die Bürgerkriege zu Beginn des 21. Jahrhunderts von Sri Lanka bis Kongo, Darfur, Somalia oder Tschetschenien und Syrien, die Feldzüge im Irak oder in Afghanistan, die Konflikte in Osteuropa bis zum Ukraine-Überfall, im Nahen Osten und Afrika beweisen es. Dazu kommen die neue Fronten ›asymmetrischer Kriege‹ mit Terrorismus und Fundamentalismus, der Kollision von kulturellen Wertsystemen und die neuen Malaisen dysfunktionaler Wirtschaftssysteme mit globalen Finanzkrisen.

Inzwischen erweist sich auch der moderne Traum von Demokratisierung, Liberalisierung und Emanzipation einer digital-sozial vernetzten Internet-Weltcommunity eher als Albtraum aus einer infamen Pandorabüchse. Sie öffnet von florierenden Hassstürmen, Betrug, Datenklau, Hacking und Mobbing ihr ganzes Sortiment an Verderbtheiten bis zum superlativen *Big Brother* totaler Überwachung und den destruktiven Szenarien von Cyber-Attacken und desaströsen elektronischer Kriege. *Ecce homo*: Das gehört zur *conditio humana* des 21. Jahrhunderts.

Welchen Wert könnten hier die edlen Musen-Tröstungen einer ›Klassik‹ von gestern haben, alter frommer Bach, heiterer Mozart, bewegender Beethoven und poetischer Schubert? Oder bemühte Klavier- und Gitarreetüden, angestaubte Opernlibretti oder selbst die Glasperlenspiele elektronischer Sphärenklänge aus feinen Labors der Avantgarden?

Nüchtern betrachtet, so scheint es, als bliebe in dieser Realität für die Künste nicht viel. Schon gar nicht als prägende Mächte einer ›Kultur‹.

Außer, dass sie noch zu jener Unterhaltung und Zerstreuung taugen, mit der sich die westliche Gesellschaft als ›Spaßgesellschaft‹ vom zerebralen Über-Ich der multimedialen ›Wissensgesellschaft‹ und dem Stress einer funktionalen ›Leistungsgesellschaft‹ entlasten möchte. Da sitzen die edlen Musen von gestern dann in den Sozialen Medien und Apps zwischen Playstation, Werbespots, Porno und Wellness mit Joints, Koks und *Sound-Dröhnung*, *Soul-Romantik*, Herz-Schmerz-Schmalz oder *Country-Folk* und *Mood* im selben Boot, einen gelegentlichen Abend mit Goldrand bei einer Opern-Premiere, einer Gala mit berühmten Klassikstars oder Mozarts unverwütllichem ›Türkischen Marsch‹ im Klavierunterricht für die kleine Tochter mit im Pauschalpaket ›Kultur‹. Vor den Genieleistungen der modernen Wissenschaft, dem rasanten Innovationstempo ihrer Technologien und dem ethischen Imperativ zu unserer Daseinsverbesserung verblasst die Kunst von gestern zum nostalgischen Echoraum, zum schönen aber marginalen *memento mori*. »Die Fortschritte der modernen Wissenschaft sind so erstaunlich, daß ich mir ein bisschen komisch vorkomme, wenn ich sehe, wie meine Kollegen an der Universität über genetische Codes diskutieren, während die Kunsthistoriker über Duchamps Pißbecken reden. Wenn man sich den Unterschied des intellektuellen Niveaus vorstellt, das ist doch wirklich unfaßbar« (Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich, schon 1966).

Prestige, Dekoration und geldwerte ›Aura‹ bis zum (steuersparenden) Investitionsobjekt: ja – gerne. Aber was haben die ›Schönen Künste‹ noch im Zentrum eines

realistischen Weltbildes verloren? Auch wenn sie dort, zugegebenermaßen, früher und im Abendland noch bis zur Schwelle der Moderne fraglos zum unantastbaren Kulturkanon gehörten? Was haben sie noch in einem zeitgemäßen Bildungskanon verloren, mit dem die Kinder der Wissens- und Informationsgesellschaft billigerweise erwarten dürfen, für das Atom-, Digital-, Krypto- Robot-, KI- und Genomzeitalter fit gemacht zu werden?

### »Good business is the best Art«

Diese nüchterne Sentenz von Andy Warhol kommt aus dem Pop-Imperium der bildenden Künste: vielleicht etwas banal, aber treffend. Denn sie bezeichnet einen anderen Wandlungsprozess der Moderne: vom mentalen Wert zum Geldwert als *utilaristischer Paradigmenwechsel*. Kein anderer Bereich als der Kunst- und Musikmarkt liefert für diesen Bedeutungswandel eindrucksvollere Belege.

Zwar ist die Allianz von Kunst und Geld weder neu noch illegitim. Bereits die Kitharöden des spätrömischen Imperiums wurden genau wie die berühmten Sänger und Kastraten der Renaissancefürstenthöfe mit vergleichbaren Summen gehandelt wie heutige Fußball- und Medienstars. Auch im holländischen Kunsthandel des 17. Jahrhunderts, dem ›Goldenen Zeitalter der Niederlande‹ mit seiner gigantischen Bilderproduktion wurden riesige Summen umgesetzt. Wenig anderes kennt man aus dem Geschäftsmodell der opulenten italienischen Opernproduktion des 19. Jahrhunderts. Dort wurde nicht ästhetisch kalkuliert, sondern merkantil taktiert: Die pekuniäre Bilanz der Saison, der *Stagione teatrale* sprach das Urteil über Werke, Komponisten und Sängerstars. Mit der Massenproduktion im anbrechenden Industriezeitalter schließlich spielten die Verwertungsstrategien bei den ersten ›Medien‹ von Rundfunk und Schallplatte eine immer wichtigere Rolle. Herbert von Karajan, als geniales Gesamtkunstwerk von Dirigent, Regisseur, Festspielimpresario, Platten-, CD- und Musikvideo-Produzent avancierte zum Prototyp des modernen Starkults. Mit Privatjet, Pilotenlizenz und Kommerzzentrale in Monaco entwarf er im internationalen musikalischen *Jetset* die Schnittmuster des heutigen E-Musikmarkts.

Neu ist aber der rasante Wandel des *Kunstbegriffs* selbst, wenn er von der *ästhetischen* ›Bedeutung‹ zur *merkantilen* übergeht, von der Substanz zum Objekt der Verwertung, wie er sich im Prozess der modernen Marktstrategien vollzieht. Dass dahinter weder Ästhetik noch Geist stecken, sondern Basar und Banking, zeigt sich beispielhaft im Kunstmarkt.

Bereits in den 1950er Jahren erließ die amerikanische Regierung ein Gesetz das jedem Steuervergünstigung ermöglichte, der einem amerikanischen Museum ein Kunstwerk schenkte. Die Vergünstigung war sofort wirksam. Der Eigentümer aber brauchte das Kunstwerk erst nach seinem Tode dem Museum zu überlassen. In England schuf man die Möglichkeit, Erbschaftssteuern mit Kunstwerken zu bezahlen. Das war ein erster Schub, der die Preise in sämtlichen Auktionssälen in die

Höhe trieb und ›Kunst‹ zur interessanten ›Investition‹ machte. Man musste nicht mehr umständlich in Industrieaktien, bolivianisches Zinn oder ceylonische Teeplantagen investieren, sondern konnte stattdessen in Picasso, Braque oder Beckmann anlegen.

Einen neuen Schub erhielt das Metier mit dem vielen freien internationalen *money* der 2000er Jahre. Eine feine Schickeria von Oligarchen und neureichen Millionären, die sich zwischen Londoner Stadthaus, Karibik- oder Riviera-Villen neben ihren Ferraris und Yachten samt dem privaten *Learjet* auch mit Pollock, Warhol, Koons und Hirst versorgte, gab dem Kunstmarkt einen ultimativen Push. Der *Hype* begann schon 1982 mit einer langjährigen Hausse des Dow-Jones-Index. Das freie Millionärs-Money suchte nicht nur einen neuen Spielplatz im internationalen Lifestyle-Zirkus, sondern wollte auch profitabel untergebracht werden. Findige Investmentberater und Banker wiesen den Weg ökonomisch, Galerien, Auktionshäuser und *Art Counselors* planierten ihn organisatorisch, Kunstkritik und Feuilletons legitimierten ihn intellektuell, Museen institutionell. So wurden mit den *Times-Sotheby Art Indexes* in einer genialen Symbiose von Kunst- und Geldhandel Kunstwerke als glänzendes Renditeobjekt entdeckt. Wer wollte, konnte weiter naiv ästhetisch fabulieren, wer aber wusste, würde strategisch investieren.

Sogar Peggy Guggenheim, darin als höhere Kapitalistentochter weit mehr verwickelt denn als feinsinnige Kunstelevin, empörte sich in ihren Memoiren über einen Kunstmarkt, der sich bereits in den 1970er Jahren zu einem »riesigen Geschäftsunternehmen« mit »schwindelerregenden Preisen« verwandelt habe. Eine nie dagewesene Liquidität freien Kapitals, darunter nicht nur *venture capital*, sondern auch tiefschwarzes, fand ihre lohnenden Objekte: *Art market = Stock market* hieß es. Meistens noch lukrativer: denn die *Indexes* bewiesen schlagend, dass die jährlichen Profitraten im Kunstmarkt zwischen 25 und 200 Prozent lagen.

Neu bei diesem neuen Kunstbegriff war auch, dass die etablierte Kunst die jeweils aktuelle mitzog. Denn sie musste erst über den Markt ›ästhetisch‹ legitimiert werden. Wie gut das gelang, zeigten Preise, die Raffael herausfordern und Rubens in den Schatten stellen: 1973 waren Jackson Pollocks *Blaue Pfähle* noch für zwei Millionen Dollar zu haben und 1984 ein Mark Rothko für 1,6 Millionen Dollar – aber 2006 wechselte Pollock's *No. 5*, 1948 für 140 Millionen Dollar den Besitzer und 2007 ein Rothko für 65 Millionen Dollar.

Dass die Rally vorübergehend pausierte und Damien Hirst 2009 in seiner Londoner Auktion ›nur‹ 110 Millionen für seine gesamte Produktion erzielte, hatte wieder nichts mit ästhetischer ›Bedeutung‹ zu tun, sondern mit *Investment Banking*. Denn am selben Tag brach das New Yorker Geldhaus Lehman Brothers zusammen, hinterließ über 200 Milliarden Dollar Schulden und zündete den Auftakt zu einer spektakulären globalen Finanzkrise.

Aber inzwischen funktioniert es wieder besser. Unter den zehn teuersten Kunstwerken der internationalen Auktionen waren 2021 fünf Zeitgenossen: Basquiat (81 Millionen Dollar), Rothko (77,5 Millionen), Bepko (60,25 Millionen), Pollock (53 Millionen) und Twombly (51 Millionen). Andy Warhols Siebdruck *Shot Sage*



*Blue Marilyn* von 1964 wurde 2022 bei Christie's in New York mit 170 Millionen Dollar (mit Gebühren: 195 Millionen) zum teuersten je bei einer Auktion verkauften Kunstwerk des 20. Jahrhunderts.

Auch der subversive Straßenkünstler Banksy erreicht die Hochpreisliga: Banksy mit *Girl with Balloon* erzielt nach planvoller Schredder-Amputation jetzt 16 Millionen Pfund bei Sotheby's (2021). Mit *Everydays: The First 5000 Days* von Mike Winkelmann alias Beeple etabliert sich schließlich ein neues Genre, die *Kryptokunst* als NFT (*Non-fungible Token*) für 69,35 Millionen Dollar im gleichen ästhetischen *Gout*. Das ist der spektakuläre Auftakt für einen neuen, heißen Markt, in dem sich digitale *Virtuality* und *good Business* treffen. Sogar eine eigene NFT-Börse gibt es bereits: *Open sea*. Treffend bezeichnet sich der schrille NFT-Künstler Takashi Murakami als *Marketing-Künstler*.

Damit liefert er ein Schlüsselwort zum ästhetischen Transferprozess der Moderne. Denn im Glamour der Hochpreiskulisse vollzieht sich eine rasante Umkalibrierung der Bedeutungswelten, die sich im Kunstwerk treffen. Denn dort liegt immer schon die Schnittstelle zweier völlig verschiedener Wertsysteme. Jeder weiß, dass unter dem profanen Geldwert ein anderer steckt: die *Aura* der Kunst, die Dignität transrationaler Erhabenheit, der Mythos eines Ungreifbaren aber Wirkungsmächtigen, der Nimbus des Künstlers, der von Dingen ›spricht‹, die Banker, Oligarchen, Manager und Ingenieure höchstens ahnen. Dem Kunstwerk hätte man sich zu nähern »wie einem Fürsten« verlangt der Philosoph Arthur Schopenhauer. Selbst seine banalen Schwundstufen als Snob-Fetisch und Lifestyle-Requisit oder als flaves *Entertainment* in diffuser Schallkulisse medialen Alltags zehren noch vom Arkanum des anderen Wertes.

Auch gemalte Konservendosen von Warhol, abgefüllte *Merda d'artista* von Piero Manzoni und Jeff Koons Formaldehyd-Haifisch kalkulieren, genau wie Jackson-Akrobatik, Madonna-Gestöhn oder Rapper-Gedröhn, wenn nicht mit dem Alibi der *Aura* und ihrer akkumulierten Potenz aus tausendjähriger Tradition, so bestimmt mit dem magischen Charisma eines genialen ›Künstlertums‹. Das ist der immaterielle Wert, also der emotiv-wahrgenommene, letztlich der seelisch-geistige Bedeutungsgehalt eines Kunstwerks. Das andere ist ein materieller, sein Marktwert: Preis, Prestige, Protz und Profit. Nur: dass letzterer immer vom Rang des ersteren abhängig war. Wenigstens so lange, bis sich der andere in der modernen Finanzwirtschaft immer weiter verselbstständigte und über den Marktwert seine eigene ›Aura‹ generierte. Und damit den immateriellen Teil zur Geisel nahm. *Priceless* ist deshalb der schöne englische Begriff für den unbezahlbaren, ursprünglichen Wert, von dem der andere so blendend profitiert. Deshalb bemühen aktuelle Definitionen des Kunstsystems am liebsten den plutokratischen Positivismus: »Woran erkennt man Kunst? Am Preis« (Jeremy Deller, Turner-Preisträger 2004) oder: »Der Markt hat immer recht« (Chef eines großen Berliner Auktionshauses). Das ist das Credo der freien, aber kapitalistischen Marktwirtschaft. Dort definiert sich der neue Kunstbegriff als eine Art von *symbolischem Kapitalismus*: ein mentaler

Tauschhandel der ›Bedeutungen‹. Das aber ist nicht nur ein Wertewandel, sondern ein Verlust von *Differenzbewusstsein*. Hinter der merkantilen ›Aura‹ verliert sich die ›Aura‹ der Substanz: ob Raffael, Michelangelo, Rembrandt oder Cézanne – so gut wie Duchamp, Warhol, Lichtenstein, Koons oder Hirst.

## Popmusik-Imperium

In der ›Musikwirtschaft‹ funktioniert es nicht anders. Dort generieren die Verkaufszahlen, das Ranking in den Charts, die Klicks auf YouTube oder in Facebook und die Follower den Marktwert. Er erschafft Bedeutung über den ›Aufmerksamkeitswert‹. Er bestimmt ästhetischen Rang und gesellschaftliches Prestige. Dort rangieren die Granden der musikalischen Pop-Art längst in der sozialen und pekuniären Oberliga. Seit Sänger Cliff Richard von Queen Elizabeths II.'s Gnaden als erster Popstar zum Ritter geschlagen wurde, gibt es keine jährliche Zivilliste mehr ohne Orden oder den *Sir* für Popstars. Die Beatles zählen dazu, Eric Clapton, Mick Jagger, Bob Geldof oder Elton John. Ein Rock-Gitarrist wie der Brite Midge Ure ist nicht nur *Sir* des OBE, sondern kann sich auch mit drei Ehrendoktoraten schmücken. Der Pop-Troubadour Bob Dylan hat seinen Doktor h. c. schon lange, nämlich von der Elite-Uni Princeton und bringt es schließlich bis zum Literatur-Nobelpreisträger. *Jacko* schließlich war nicht nur ungekrönter *King of Pop*, sondern gekürter ›Künstler des Jahrhunderts‹ (2002). Außerdem hatte er zu Lebzeiten 22 der *American Music Awards* erhalten, vier weitere sogar nach seinem Tod. Dazu bereits 1984 acht *Grammy Awards*, jene Oscars der Musikwelt, die von der *National Academy of Recording Arts and Sciences* in Los Angeles verliehen werden.

Diese *Academy* illustriert exemplarisch den geläufigen Musikbegriff als symbiotischen Verbund aller Schallerzeugnisse samt ihrer Erzeuger. Sie vergibt nämlich ihre Preise in 109 Kategorien und reiht ihre Lorbeerkrantzträger dort in einer bunten Reihe von Popstars wie Santana (acht Grammys 2000), Amy Winehouse (fünf, 2008) oder dem Rapper Lil Wayne (2009), Lady Gaga (2011) umstandslos neben Sir Georg Solti, Riccardo Muti, Kent Nagano, Jordi Savall und Kaija Saariaho. Sie bekränzt Rock, Funk, Rap, Country und Jazz und genauso Produzenten, Sounddesigner und Songwriter. Das Sahnehäubchen gesellschaftlicher Kulturrelevanz in der angelsächsischen Welt ist schließlich die Prämierung des ›Einflussreichsten Künstlers des Jahres‹ durch das *Time Magazine*. Auch hier liegt der Pop ganz vorn: 2010 war es die schrille Popgröße Stefani Joanne Angelina Germanotta, vulgo: Lady Gaga.

Inzwischen gehört die kommerzielle Zukunft im Digitalzeitalter den Streamingdiensten: Spotify, Deezer, Tidal, Pandora oder Apple Music beherrschen den Markt (2018 in Deutschland mit Anteilen von 47,5 Prozent, vor der CD mit 35,2 Prozent). Die Dynamik des Marktes ruft inzwischen auch die globalen Online-Händler Amazon (mit Amazon Unlimited Music) und Google (mit Google

Play Music und YouTube Music) auf den Plan. Für die 5-Prozent-Nische der »Klassik« interessieren sich nur einige bescheidene Neugründungen (wie IDAGIO, Henry und Grammfy).

Dass hier längst nicht mehr die Kunst, sondern der Markt feiert, weiß jeder. Als ihre Majestät, die englische Queen, 1965 die Beatles mit dem MBE auszeichnete, honorierte sie damit den »besten Exportartikel Großbritanniens«. Als Teil der *Creative Industries* des damaligen *Cool Britannia* erreichte er seit den 1990er Jahren zweistellige Wachstumsraten und machte 2010 rund zehn Prozent am Bruttosozialprodukt des Vereinigten Königreiches aus. Nichts anderes machen die *American Music Awards*, die *Video Music Awards* oder der deutsche *Echo-Preis*, deren Messlatte der kommerzielle Erfolg ist. Genau wie im internationalen Kunstmarkt seit den 1970er Jahren die galoppierende Preisskala zum Maßstab für die »Bedeutung« von Kunst wurde, so zählen im U-Musikgenre die Umsätze. Bereits für die Hitliste der alten Radio- und Videosender sorgte schon seit den Zeiten von Elvis Presley eine korruptierte aber routinierte *Pay for Play*-Praxis der professionellen Discjockeys: spielst du meinen Song, bekommst du mein Geld.

Ein Blick auf die hyperperfektionierten Abläufe der industriellen Produktions-, Promotions- und Verwertungskette der Popbranche zeigt, wie vom ersten Ton an für Markt, Medien und Money strategisch optimiert wird. Dazu gehörte lange auch der Musikjournalismus der bunten Pop-Magazine als systemimmanenter Mitspieler. Denn hinter den begeisterten Wort- und Reflexionsetüden hängt deren anzeigenabhängige Existenz vom Wohlwollen der Labels und Band-Manager ab. Wie gut die kommerzialisierte Pop-Ästhetik funktioniert, zeigt sich schließlich in den Wirtschaftsimperien aus Sound und Imageprodukten, die sich die Popgrößen erschaffen haben.

Ganz vorne liegen die millionenschweren Umsätze der *Cash Queens* aus den 2000er Jahre wie Madonna, Shakira, Britney Spears, Beyoncé oder Lady Gaga. Beyoncé hatte 2009 die Liste der Großverdiener mit 87 Millionen Dollar angeführt, die 25-jährige Lady Gaga überholte sie 2010 mit 90 Millionen Dollar (Forbes-Liste). Aber auch ihre männlichen Pendanten wie die Rolling Stones, der Hip-Hop-Tycoon Jay-Z oder Elton John kassieren in der gleichen Liga. Der erst 17 Jahre alte Justin Bieber kam 2010 auf 53 Millionen Dollar. Der irischen Rockband *U2* um den Sänger Bono schreibt man für ihre Tour *360 Grad* von 2009 bis 2011 das höchste Einspielergebnis der Musikgeschichte zu: 700 Millionen US-Dollar.

Sogar die toten Barden glänzen posthum noch lange mit Millionenumsätzen. Michael Jacksons Nachlassverwalter haben 2009 noch etwa 275 Millionen Dollar Erlöst, bei Elvis Presley waren es 60 Millionen und bei John Lennon 17 Millionen (Forbes-Liste 2010).

Als neuer Geschäftszweig hat sich die Rechteverwertung von lebenden und toten Popikonen entwickelt. Sie versprach in der Krise des untergehenden Tonträgermarkts Ende der 1990er Jahre mehr Profit als die Produktion neuer Tonträger. Deshalb stellte Bertelsmann die Kreativ-Produktion von Musik mit seinem Label Ariola ein und machte stattdessen den Handel mit Rechten zur Pfründe: die

*BMG Right Management GmbH* akquiriert ständig neue Labels, Verlage und Musikrechtskataloge. Bezeichnenderweise wurde die Firma als ein Duo von Bertelsmann AG und des Private-Equity-Finanzinvestors KKR gegründet. Es rentiert sich: Schon 2016 machte man damit 300 Millionen Euro Umsatz im Jahr. Auch der japanische Elektronikkonzern Sony erkannte die Vorteile dieses Geschäftsmodells und kaufte 2018 die Mehrheit am Musikrechteverlag EMI Music Publishing für 2,3 Milliarden US Dollar. Er hält die Rechte für mehr als zwei Millionen Musikstücke. Inzwischen handelt man mit allem: den Autoren-, Aufführungs- und ›Synch‹-Rechten, den Tantiemen-Anteilen von Produzenten, Labels oder Künstlern. Und beim Musikadministrator Merck Mercuriadis klingelt in seinem Songrechte-Fonds *Hipgnosis* jedesmal die Kasse, wenn jemand einen seiner über 15 000 Songs spielt, an denen er die Rechte hat. Institutionelle Großinvestoren wie KKR, Blackstone, Apollo Global Management und Pimco haben die Kataloge als lukrativen Markt entdeckt – ›Musik‹ ist genau wie ›Kunst‹ im internationalen Kunstbusiness zum gefragten Investmentobjekt geworden.

Andy Warhol hat früh die geniale Zentralikone dazu erschaffen: den Siebdruck *200 One Dollar Bills* (1962). Das fällt zwar optisch unter Kleingeld. Aber als Metapher visualisiert sie das ungenierte Credo der Branche perfekt: »Good Business is the best Art.«

### **Zweimal Athen: Von Schule von Athen (Raffael) zum ›Müll der Straßen von Athen‹ (Kassler documenta 14)**

Hinter der Verschränkung der Werte in den beiden Genres von Pop-Art fällt auch ein Licht auf einen fatalen Wandel der ästhetischen Sujets und Themen.

Denn *Pop* wie populär möbliert optisch längst unsere Alltagswelten. Hängen nicht überall in Wohnzimmern, Büros, in Lobbys und Boutiquen die Drucke von Warhol, Jasper John, Lichtenstein, Rauschenberg oder Ramos an den Wänden? Hat sich nicht eine ganze Weltgemeinde schon vor 50 Jahren wohlig eingerichtet in der ›paradiesischen Urszene der Pop-Art‹, in Richard Hamiltons Postercollage von 1956 – dem Stilleben des amerikanischen Wohnzimmers mit TV, Tonbandtruhe, Staubsauger, Pin-up-Girl und Lollipop? Und hat diese Pop-Art nicht nur längst museale Kanonisierung und kunstwissenschaftliche Zertifizierung erlangt, sondern auch die allerwichtigste Beglaubigung des westlichen Kapitalismus: den *Markt* als Transferstation zum Geldwert?

Die atemberaubende Rallye schwindelerregender Preise zeigt ihren Aufstieg, von Roy Lichtenstein *In the car* 2005 mit 14,5 Millionen Dollar und Andy Warhol's türkisfarbene *Liz* mit 21 Millionen bis in die 100-Millionen-Liga: *Untitled* des afroamerikanischen Künstlers Jean-Michel Basquiat mit 110,5 Millionen Dollar und der letzte Warhol mit seiner blauen Marilyn Monroe für 170 Millionen Dollar (2022). Damit rangiert der Meister der gemalten Suppendosen, Dollarscheine, Sei-

fenschwamm-Kisten und Gangster-Steckbriefe in der gleichen Liga wie Rembrandt, Vincent von Gogh und Picasso.

Umgekehrt proportional zu den Preisen entwickelte sich das ästhetische Niveau. Denn in die Feier profaner Alltagsutensilien haben sich längst auch Travestie, Pornographie, Koprophilie, Comics und Graffiti und sogar die reine ›Leere‹ eingemischt. Pikant, aber offenbar restlos zeitgeistiger Amnesie anheimgefallen, ist die Tatsache, dass für eine prominente Gründerfigur dieser Entwicklung, Marcel Duchamp, sein Urinal von 1917 mit dem Titel *Fontain* noch purer Sarkasmus war. Denn er verstand es als ironisches Exempel auf seine eigene Frage: »Kann man ein Objekt schaffen das keine Kunst ist?« Und fand die prompte Antwort darauf: »Die Leute schlucken alles«. Seine *Ready-mades* waren gar nicht als Kunstwerke gedacht, sondern als dadaistische Provokation. Genau wie sein Schnurbart für Leonardos *Mona Lisa*. Auch der arkane Status des *Schwarzen Quadrats auf weißem Grund* von Kasimir Malewitsch, dem viel bemühten ›Nullpunkt‹ der modernen Kunstgeschichte, verliert an hermeneutischer Aura. Denn an seinem unteren Rand will man inzwischen eine Beschriftung entdeckt haben: *Negerschlägerei in der Nacht*. Auch damit wäre man eher in der Liga surrealer Ironie und dadaistischer Groteske.

Duchamps Beispiel alimentiert seither alle Nachfahren bestens. Meret Oppenheims *Pelztasse* ging noch für schnöde 200 Schweizer Franken an das MoMa in New York. Aber Joseph Beuys stieß schon in die Millionen-Liga vor: von einer Million Mark (*Bett* bei Lempertz, 2001) bis 16 Millionen (*Beuys-Block* an das Hessische Landesmuseum, 1986). Damien Hirst schlug seinen ausgestopften Haifisch in Formaldehyd für 12 Millionen Dollar los (*Frieze Art Fair* London, 2008) und sein *Golden Calf* für 13 Millionen Euro.

Der moderne Königsweg der künstlerischen Bewusstseinerweiterung über Urinal und Suppendose bleibt in seinem originären Ambiente, wenn er sich inzwischen bis zu Fäkalien und Porno verbreitert hat. Dort koitiert Jeff Koons popfarbig mit seiner Ex-Gattin, der Pornoqueen Ilona Staller. *Merda d'artista* des Italieners Piero Manzoni, bereits in den 60er Jahren abgefüllt in Dosen, erzielte 2005 bei Sotheby's in Mailand immerhin 110 000 € und *Holy Virgin Mary* von Chris Ofili, Turner-Preisträger 1998, angerichtet mit Elefantendung, war zuerst Highlight der Londoner Kunstszene und dann des Brooklyn Museums in New York. Kein Wunder, dass der Brite nigerianischer Abstammung in seinen Bildserien *Captain shit* zur Zentralfigur macht. Die Skulpturen mit Kothaufen von Paul Noble führen das Thema in der *Tate Britain* weiter (2012). Musikalisch bekennt sich Ofili übrigens zur Rapper-Queen Latifah und die Hip-Hop-Versionen von Madonna. Auch Damien Hirst war anfangs Produzent von Musikvideos mit Popsongs. Jeff Koons Konterfei von Michael Jackson samt Schimpansen *Bubbles* setzt fort, was Warhol, der sich beim Produzieren in seiner legendären *Factory* ebenfalls stets von Popmusik beschallen ließ, mit seinem Siebdruck *Elvis* erfunden hatte. Bei Sotheby's wurde dieser Koons immerhin mit 5,6 Millionen Dollar gehandelt.

Eine Metaebene solcher Künste wird schließlich mit dem reinen ›Nichts‹ erreicht: die Leere womöglich als Exemplifikation des bekanntlich unerkennbaren Kant'schen ›Dings an sich‹. Die *White Paintings* von Robert Rauschenberg, die auch John Cage nachhaltig inspirierten, feiern sie bereits 1951. Robert Ryman bietet die seinen 1999 mit *Signet 20* bei Christie's für 1,5 Millionen Dollar an. Inzwischen tut es auch eine schlichte leere Leinwand. Man ernennt sie einfach zum Therapeutikum gegen den digitalen Reiz-Overkill: »Es wird Zeit, dass in der Betrachtung des Ölbildes die Aus-Funktion mitgedacht wird« meint der Maler Eberhard Havekost, 2010.

## Geist und Gespenster oder: etwas Pop-Soziologie

Von der Phänomenologie ästhetischer Sujets in der visuellen Pop-Art ist es nicht weit zu einer Soziologie der musikalischen Pop-Branche.

Als die Männer des Los Angeles Police Departments nach dem Tod des *King of Pop* seine Villa im noblen Holmby Hills nördlich des Sunset Boulevards betreten, waren sie baff. Sie fanden sich in einer Apotheke. Ein Arsenal von Ampullen und Tablettenröhrchen empfing sie: von Lorazepam, Diazepam, Temazepam, Clonazepam, Trazodon bis Tizanidin und dem schweren Narkotikum Propofol war alles reichlich vertreten. Letzteres war übrigens die finale und letale Drogendosis Michael Jacksons. Die Szene war eine Illustration der US-amerikanischen Opioid-Manie, die damals *Doctor Shopping* hieß, weil sie mithilfe williger Ärzte florierte. Ein Nachfolger, Oxycontin, hat es bis zum Skandal der Herstellerfirma Purdue Pharma gebracht. Laut dem Nationalen Institut für Drogen- und Medikamentenmissbrauch starben im Jahr 2021 107 622 Amerikaner durch Opioid. Auch Jackson war den Drogentod gestorben. Sein Hausarzt ging dafür ins Gefängnis. Aber *Jacko* war keine Ausnahme. Fast alle Protagonisten der Szene haben genauso oft Umgang mit Polizei, Drogenfahndung, Gerichten und Entzugskliniken wie mit ihren Produzenten, Agenten und Managern. Drogen-, Gewalt- und Sexskandale gehören zur Identität des Popmilieus wie Soundequipment, Keyboard und E-Gitarre. Hasch und *Speed*, der süße Hanf und das unsterbliche Amphetamin sind seit den Anfängen mit der Pop-Geschichte untrennbar verwoben.

Der Benzodrin-Inhalierstift der *Beat-Generation* war die erste und billigste (weil rezeptfreie) Praxis zur Theorie der großen Beat-Poeten von Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs bis zum legendären LSD-Guru Timothy Leary. Mit letzterem kam *Acid*, vulgo für LSD als pharmakologische Bewusstseinsweiterung. Dann kam der Heroin-Chic als bevorzugtes Requisit der Rock'n Roll-Szene und schließlich der Kokain-Glamour als Statusdroge aller besseren und reicheren ›Kreativen‹ – bis heute. Dazwischen Ecstasy als Öl der Technoparties in der *Ravekultur* und Crack als billigerer Kokainverschnitt für die Underdogs. Momentan heißen die neuen *Speeds* Methylamphetamin, vulgo: *Crystal Meth* oder das Fentanyl. Als ruinöser aber preiswerter Kick hat *Crystal Meth* nicht nur die sozialen Hin-

terhöfe und Outlaws von Tschechien bis Südafrika erreicht, sondern fasziniert als neue ›große Drogenerzählung‹ bereits Filmemacher und Autoren.

Das hat Tradition. Offenes Geheimnis der Popbranche ist nämlich, dass in den Etats der Aufnahmestudios immer genügend Geld für das ›kreative‹ Ambiente eingeplant war: Drogen und Nutten. *Stoned* ist also schon seit den Anfängen der Szene cool, genauso wie Aggression und Rassismus. »Gewalt ist Teil der Rocker-Kultur« heißt es in den Befunden von Soziologen und Kriminologen.

Der Übelste des Genres war wahrscheinlich Charles Milles Manson. Er starb 2017 im Gefängnis Krankenhaus des kalifornischen Bakersfield wo er als Serienmörder einsaß. Er war Gründer einer Sekte, seiner *Family*, die ihn als *Man Son* mit Guru-Verklärung feierte. Sie ermordeten 1969 im Haus des Regisseurs Roman Polanski am Cielo Drive in Los Angeles dessen Frau Sharon Tate und vier weitere Gäste. Mit dem Blut der Opfer schrieben sie *Helter Skelter* an die Wand – ein Song der Beatles. Verklärt zur Kultfigur in der Hippieszene und Underground-Presse, mit Hakenkreuz-Tätowierung auf der Stirn, war Manson Darling der *Beach Boys*, die mehrere Songs von ihm produzierten. Die *Rolling Stones* ehrten ihn mit ihrer Ballade *The Incredible Story of the Most Dangerous Man Alive*. Der Kult entwickelte ein hochprofitables Merchandising-Profil mit Manson-Devotionalien von T-Shirts bis TV-Serien und sogar einem Filmdrehbuch von Quentin Tarantino. Seine Wirkung hält an: der schrille Popbarde Brian Warner tritt seit 1994 unter *Marilyn Manson* auf und produziert Songs im ehemaligen Mordhaus am Cielo Drive, das sein Mentor, Trent Reznor, Sänger der Popband *Nine Inch Nails* gemietet hat. Reznor schrieb auch die Songs zum Soundtrack für die filmische Mörderballade *Natural Born Killers* von Oliver Stone (1994). Für deren quer durch Amerika mordende Protagonisten war Manson ein ›Held‹. Phil Spector, ein legendärer Musikproduzent, der mit seiner *bigger than life-Sound-Gigantomanie* das Alleräußerste aus der Popmusik herausholte, war ein maßloser Paranoiker und bekennender Gewaltliebhaber. Wegen Totschlags verurteilt, starb er 2021 in einem kalifornischen Gefängnis.

Gewalt und Aggression blieben unverzichtbares Utensil im ästhetischen Repertoire der Popszene. Das Markenzeichen der britischen Rockgruppe *The Who* waren ihre regelmäßigen Zerstörungssorgien als Finale: zertrümmerte Gitarren, zerschlagene *drums*. Dass die Texte prominenter Rapper systematisch an sämtliche Hass- und Aggressionspotenziale appellieren, gilt inzwischen als Einübung in echte demokratische Protestkultur. Dem tunesischen Rapper Hamada Ben Amor alias *El Général* sagt man nach, ein digitalmedialer Dynamo des Protests im (kurzen) ›Arabischen Frühling‹ von 2011 gewesen zu sein. *Snoop Dogg* (alias Calvin Cordozar Broadus), Rapper aus Kalifornien und Moderator der Europe Music Awards, erfolgreicher Pornoproduzent mit dem Strafregister eines Berufskriminellen, entwickelte mit dem Video *Doggy Style* das Genre des Hip-Hop-Porno mit Hardcore-Sex.

Damit war aus der diffusen Osmose zwischen Pop, Sex und Drugs endlich ein solides Amalgam geworden. Chris Ofili, der Turner-Preisträger, versteht seine Kunst als Manifestation von *Sex, Money and Drugs*. Das scheint zum ästhetischen

Credo der Zunft zu gehören: »Jeder Song eine Nase«, wie es ihre prominenten Ikonen sagen, von Eric Clapton (in: *Mein Leben*, Köln 2007) bis Keith Richards, der Gitarrist der legendären *Rolling Stones* (in: *Life*, München 2010) oder Johnny Cash, der zwischen Benzodrinrausch und Alkoholdelirien sein Image als »Gesetzloser« kultivierte. Aber auch Elton John bekannte, wie manisch tablettensüchtig er war und Britney Spears gestand: »Ecstasy nachts und Kokain tags« – bis zur Entmündigung durch den eigenen Vater. Robbie Williams schließlich flog aus seiner Boygroup *Take That* raus, weil er alles von Heroin, Ecstasy und Marihuana bis Koks, Speed und Alkohol konsumierte und der Rapper Eminem schluckte bis zu seinem Suizidversuch und dem ersten Entzug (2005) jeden Tag zehn bis zwanzig Tabletten Methadon. Auch eine Gründungsfigur der deutschen Rockszenen, des »Krautrocks«, Rolf-Ulrich Kaiser, der nach den spektakulären »Internationalen Essener Songtagen« (1968) mit seinen Plattenlabels Popgeschichte schrieb, verdämmerte als Folge seiner Besuche beim LSD-Guru Leary in dessen Schweizer Exil schließlich im LSD-Rausch.

Der frühere Musikmanager John Niven beschreibt in seinem Doku-Krimi *Kill Your Friends* (2008) den Pakt zwischen »Polytoxikomanie und Pornographie« als gängige Praxis in den Boomzeiten der Popmusikindustrie. Als begnadeter Pharmazeut des Milieus ging Augustus Owsley Stanley in die Popgeschichte ein. Der Tod des legendären LSD-Kochs und Dealers der psychedelischen Ära war der *New York Times* einen schwärmerischen Nachruf wert (16. März 2011). Denn Stanley versorgte nicht nur John Lennon lebenslang mit dem reinsten LSD, sondern kümmerte sich auch um die Trips von Jimi Hendrix, Pete Townsend und Brian Jones. »Wenn Ihnen moderne Popmusik irgendetwas bedeutet, dann ist auch ein wenig Owsley in Ihnen«, beschloss der Laudator der *Times*, Seth Schiessl, seinen hymnischen Nachruf.

Recht hat er – aber nicht nur für die Pop-Gemeinde. »Owsley« ist längst in der Mitte unserer Gesellschaft angekommen, genau wie Pornographie, die Hass- und Drohmails und die Shitstorms der Internetgemeinde. Sie strapazieren inzwischen Fahndung wie Justiz, und die pädophile Pornographie ist auf dem Weg zu einer Art geheimen Volkssport mit Umsätzen in Höhe von hunderten Millionen.

Unter »Sport« fallen auch Testosteron und Myostatin-Blocker zum Muskelaufbau im Fitnessstudio, dann THG, EPO (Erythropoietin) oder SARMS, eine neue Anabolika-Generation als Doping für Leichtathleten aller Art bei ihren »gespritzten« Medaillen-Siegen. Dazu gibt es Ritalin und Modafinil für unruhige Kids und Schüler, Antidepressiva und *Downer* für neurotische Manager oder *Neuro-Enhancer* als Hirndoping für Ehrgeizige – sofern sie nicht Betablocker schlucken als *Firewall* gegen Stress und *burn out*. Der neue Boom für Cannabis mit seiner liberalen Freigabe markiert den Trend: ein psychedelisch getönter Lifestyle als *maniera moderna*.

Während aber die *Ästhetik* des Milieus bestens akzeptiert ist, gesellschaftlich wie intellektuell, ist es seine reale *Empirie* keineswegs. Sogar im Land der unbegrenzten Rauschgiftumsätze und der größten Pornobranche ist sie offiziell tabu.



Zwar nicht für die boomende Porno-Industrie in San Fernando Valley, L. A., denn das ist *business* und fällt als *Adult Entertainment* unter ›Geschäftsmodell‹. Aber wenigstens (noch) für Schulen, Kindergärten, Autofahrer oder Piloten. Man delectiert sich also an Lady Gaga, schlüpfrigen Teenie-Casting-Shows, man genießt Jacko, Jay-Z, Marilyn Manson, Punk und Rap – aber wer will in seiner realen Lebenswelt kleine Jackos, Pornoqueens oder auch nur Punkies und Junkies in seinen Kinderzimmern und Schulklassen? Wer will wirklich ernsthaft seine Kids oder gar ihre Lehrer als Drogendealer, Koma-Säufer, *Streetgang*-Kumpels, Disko-Schlampe, Rock-Groupies oder Pornodarsteller erleben? Wer möchte sie tatsächlich mit YouPorn und Gewaltvideos sozialisiert sehen, in Entziehungskliniken besuchen oder für ihre Hirn-, Hör- und Leberschäden eintreten? Und wer aus dem smarten Club der psychedelisch Aktiven und Kreativen möchte sich bekiffen Chirurgen, Chauffeuren oder Cockpit-Besatzungen anvertrauen?

Der unakzeptable Beifang einer akzeptierten Ästhetik gehört nicht zum Reflektionsbesteck des aktuellen westlichen Denkens. Denn das begreift sich in der progressiven Intelligenzija seiner Gesellschaft stets als tolerant im Geiste eines aufgeklärten Kultur- und Kunstbegriffs. Spaß und frivoler *Underground* müssen eben so sein. Aber wie heißt es bei Nietzsche? »In der Verzweiflung und Leere der Welt tritt der Gott Dionysos wieder in Erscheinung ...«.

In der aufgeklärten Eventgemeinde des fortschrittlichen Zeitgeistes aber lacht man eher amüsiert über die neuen Emanationen des alten Gesellen aus der Unterwelt. War Dionysos schließlich nicht auch ein (mythologisch verkappter) Junkie und höchst subversiver *Underground*? Und gehören die mentalen wie die ästhetischen Ambivalenzen nicht nur zum Wesen einer modernen Gesellschaft, die sich so fabelhaft über die Konsumgesellschaft bis zur permissiven (digitalen) Wissens- und Informationsgesellschaft emanzipiert hat und jetzt behänd in allen möglichen Identitäten und Paralleluniversen ›divers‹ jongliert? Warum sollte man Anstoß am Füllhorn dieses smarten Pluralismus nehmen? Wäre das nicht sogar höchst illegitim? Denn genau der gehört doch zu den selbstverständlichen Standards westlicher Freiheit, zu Selbstbestimmung und Demokratie, zu den Insignien eines stolzen sozialen und mentalen Toleranzedikts. Und damit zu den kostbarsten Gütern von ›Aufklärung‹ und ›Moderne‹.

Anstoß nehmen könnte höchstens eine Reflexion, die weniger von der grandiosen Fülle der Ambivalenzen fasziniert ist, sondern mehr irritiert vom Verlust des *Unterscheidungsvermögens* im Trubel krasser Bedeutungswandlungen. Unbehagen könnte vielleicht empfinden, wer nicht den Kult unbeschränkter Egotrips als Hochamt der ›Freiheit‹ feiert, sondern das Requiem aller Differenz vernimmt. Besorgt machen könnte vielleicht der Schwund einer Kritikfähigkeit, die man sonst zur Grundkompetenz jeder aufgeklärten Intelligenz zählt. Beunruhigen könnte ein rasanter Desensibilisierungsprozess für die so verschiedene Qualität ästhetischer ›Botschaften‹ und Bedeutungsebenen, wo mit leichter Hand prägnante Distinktion

gegen großzügige Affirmation als ›Toleranz‹ getauscht wird. Womit man wieder bei den ›Differenzen‹ wäre.

## Hartnäckige Referenzen

Seltsamerweise bleibt nämlich in all den Wandlungen (noch) ein hartnäckiges Gefühl für jene ›Differenzen‹ präsent, die von den alten ›Kanons‹ her aufscheinen.

Warum bleiben Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, die Musik von Vivaldi bis Bruckner, Tschaikowsky oder Dvořák nicht nur so aktuell wie vor hundert Jahren, sondern definieren unumstritten musikalische ›Hochkultur‹? Und das, obwohl schon lange kein Mensch mehr in Kutschen oder Draisinen fährt, mit Zylindern, Allongeperücken, Reifröcken oder gar mit Degen, Sporen und Schamkapseln herumläuft? Warum beherrscht die italienische Oper von Monteverdi bis Verdi, Rossini, Bellini, Mascagni und Puccini auch im 21. Jahrhundert die Opernbühnen der Welt genau wie das Musiktheater von Mozart, Richard Wagner und Richard Strauss? Und das, obwohl auch kein Mensch mehr an die Märchengeschichten von Göttern und Genien glaubt, geschweige denn an ihre mythischen bis mysteriösen Verstrickungen, an feudale Hofkabalas, verzopfte Sippen-Sagas und plüschige Rokoko-Salons?

Weshalb setzt die alte ›Klassik‹ nach wie vor die Profi-Standards für Spitzenorchester in Europa und USA sowie die internationalen Karrieren der Sänger, Pianisten, Geiger und Dirigenten und nicht zuletzt für die Sponsoren imagesüchtiger Konzerne und ihre smarten Manager von *Corporate Identity* und *Label-Prestige*? Warum bleiben Bayreuth, Salzburg oder Glyndebourne weltweite Wallfahrtsorte musikalischer Festspielkultur? Warum sind die Werke der ›Klassik‹ noch immer Prüfstein aller wichtigen Wettbewerbe und die Examina der Musikhochschulen, wo Hundertschaften von Studenten für die (noch) 121 Orchester und 80 Musiktheater (2019/20) in Deutschland ausgebildet werden? Warum gibt es trotz Rolling Stones und Bono, Bieber, Maffay und *Hearing Blackness* einen Run auf die fast 1000 deutschen Musikschulen, wo noch ehrgeizige Eltern ihre Kinder ganz bieder Klavier, Geige oder Cello und Flöte lernen lassen? Wieso schneidet die klassische Nischensparte auch in der verpoppten Spaßgesellschaft immer noch so gut ab, dass sie eine satte Zweidrittel-Mehrheit der Deutschen für »wichtig und öffentlich förderungswürdig« hält (Umfrage von Emnid/Bertelsmann Stiftung 2009)? Und warum streitet man sich öffentlich und heftig um neue, sündteure Konzertsäle, feiert pompös die Gala ihrer Eröffnungen als ›kulturelle Landmarken‹ (Elbphilharmonie Hamburg, 2017) oder diskutiert leidenschaftlich die Inthronisation neuer Chefs prominenter Orchester? Warum schließlich erlebt die klassische abendländische Musik trotz des neuen Illegitimitätsvorwurfs als chauvinistischer Eurozentrismus von ›toten weißen Männern‹ mit ihrem ›kulturellem Rassismus‹ eine so verblüffende Hochkonjunktur in Japan, China oder Korea? Nur weil dort auch VW, Mercedes und BMW, Siemens und Airbus Konjunktur haben? Warum funktioniert eu-

ropäische E-Musik sogar als humanistisches Sozialisationsprogramm in armen, schlechtregierten Ländern (Simón Bolívar-Jugendorchester von Venezuela) und als interkulturelles Versöhnungsprojekt (West-Eastern Divan Orchestra von Daniel Barenboim und Edward Said)? Und wieso hat es ausgerechnet eine Ode aus Beethovens sperriger Neunter zum globalen Freiheitshit gebracht?

Hier wirkt offenbar ein Potenzial an unverbrauchten ›Bedeutungen‹, das unberührt von allen Stil- und Paradigmenwechseln Wert und Wirkung bewahrt. Mehr noch: das keineswegs stagniert, sondern das im Gegenteil immer neues Terrain gewonnen hat. Einmal mit seiner weltweiten Geltung, aber noch bedeutsamer, weil sich das Repertoire gängiger ›Klassik‹ paradoxerweise ausgerechnet in der fortschrittsberauschten Moderne beständig *zurück*, in die musikalische *Vergangenheit* ausgeweitet hat.

Nach der Wiederentdeckung Bachs und der Vokalmusik der Renaissance im 19. Jahrhundert gehören im 21. nicht nur vergessene Händel-Opern, sondern längst Monteverdi, Cavalli, Caldara, Porpora, Purcell, Agostino Steffani, sogar Rameau und Lully zu den Spielplänen unserer Opernhäuser. Dort hofiert man die unkastrierten Countertenöre genauso wie einst die echten Kastraten vor 300 Jahren samt Cembalo, Gamben und Theorben wie im Florenz oder Mantua von 1600. Auch Darmsaiten, Barockoboen, Schnabelflöten, Bachtrompeten und Hammerklavier haben keinen altmodischen Hautgout, sondern sind in der ›Historischen Aufführungspraxis‹ zu Qualitätsmerkmalen des Konzertlebens geworden.

Inzwischen haben es auch noch viel ältere Meister, von Palestrina und Orlando di Lasso oder Thomas Tallis bis zurück zu Josquin Desprez und Guillaume Dufay, zu einer vitalen ästhetischen Gegenwart gebracht. Sogar die entlegenen Klänge des Mittelalters sind wieder erstanden, von spröder früher Mehrstimmigkeit und den Motetten von Guillaume de Machaut oder Philippe de Vitry bis zur kuriosen Modewelle der heilkundigen Äbtissin Hildegard von Bingen. Auch die historisch älteste Schicht unserer Musikkultur, der Gregorianische Choral, erlebt eine neue Präsenz. Und das alles mit einiger Leidenschaft, wie es eine immer ausgefeiltere Aufführungspraxis mit ihrem Ehrgeiz nach ›originalen‹ oder ›authentischen‹ Klangbildern zeigt: *Early Music* als Boombranche – die E-Musikgeschichte keineswegs als totes Reservat, sondern als potente Ressource. Sogar die Neue Musik beansprucht längst eine ›Klassik‹. Als ›klassische Moderne‹ versteht sie sich genau wie die aktuelle Avantgarde selbstverständlich nicht als Gegensatz, sondern als legitime Evolution des klassischen ›E‹.

## Die ›E-Musik‹-Muse der Zeit

Hier allerdings könnte sich womöglich eine neue ›Differenz‹ auftun. Denn diese ›Ernste Musik‹ der Moderne konkurriert keineswegs reibungslos mit der alten. Bereits mit ihrer ›Klassik‹ erreicht sie kaum mehr Geltung und Präsenz des tradierten

›Kanons‹. Noch nach 100 Jahren seit ihren Anfängen zeigen es Konzertleben, Rezeption und kritische Reflexion – wenn sie dort noch immer hartnäckig unter dem Etikett ›Neue Musik‹ firmiert – obwohl sie inzwischen ziemlich ›alt‹ ist und sich so viel verschiedenes ›Neues‹ ereignet hat.

Bezeichnet das deshalb womöglich eher eine *grundsätzliche* Differenz zum Vorher und nicht ein jeweils ›Neues‹? Erfüllt also ihr Anspruch schon seit der ›Zweiten Wiener Schule‹ nicht mehr die gleichen ästhetischen Ansprüche eines ›ernsten‹ Publikums? Hat sich hier mit Schönberg, Berg und Webern, mit Atonalität, Zwölftontechnik und serieller Musik oder mit dem entfesselten *stile barbaro* von Bartók bis Strawinsky und George Antheil der *Logos* des alten klassischen Kanons verändert? Und wäre diese Veränderung vielleicht Ausdruck einer anderen, neuen Bewusstseinslage, die man – vordergründig – als ›Zeitgeist‹ fasst? Oder – hintergründig – wenn man Kunst und Musik einer Kultur oder Epoche, wie es Kulturtheorien immer wieder formulieren, als transpersonale, symbolschaffende Mächte einer schöpferischen, geistigen wie psychischen Tiefenschicht begreift? Und damit als Medium *unbewusster* kollektiver, vielleicht archetypischer und numinoser Kräfte einer Kultur (wie es besonders die Tiefenpsychologie von C. G. Jung beschreibt)? Wo sie als Matrix von Visionen und Chiffren aus dem Sensorium des echten Künstlers fungiert, der in individueller *participation mystique* gestaltet und ›kündet‹? Oder als Ausdruck des historischen Zustandes einer Zeit, ihrer Welt-, Menschen- und Gottesbilder (wie in der Geschichtsmorphologie Oswald Spenglers)? Oder wo sie als Mimesis gesellschaftlicher Zustände in Marxismus, Sozialismus, Soziologie und Gendertheorie (von Th. W. Adorno bis J. Habermas und J. Butler) eine Rolle in modernen Deutungstheorien erhält? Und wie deshalb alle *Kunst*kritik von jeher auch immer *Kultur*kritik war, von Platon und Konfuzius bis Rousseau, Schiller, Novalis, Hegel und Nietzsche und zur ›Kritischen Theorie‹ der ›Frankfurter Schule‹ oder in den neuen postkolonialen Abrechnungen?

Wäre dann nicht die höchst reflektierte, komplex formulierende und erfindungsreich experimentierende E-Muse der Zeit Ausdruck eines *Logos* der Moderne mit ihrer Wissenschaft und Technik, ihrem Weltverständnis und ihrer Erkenntnistheorie?

Fängt sie also womöglich von Schönberg bis Nono und Stockhausen wie bei Boulez, Zimmermann, Lachenmann, Rihm, Holliger und Ferneyhough etwas von den kollektiven, unbewussten Tiefenstrukturen zeitgenössischer Mentalität ein? So wie einst die Gregorianik die kontemplative Frömmigkeit der frühen Christenheit, die Messen und Motetten des Mittelalters die konstruktive Transzendenz gotischer Kathedralmystik, wie Palestrina, Lasso oder Schütz und Bach die leidenschaftliche Spiritualität eines christlich disponierten Sinnkosmos, die ›Wiener Klassiker‹ die hohe *Humanitas* eines idealistischen Weltbildes, in dem der Mensch als Ebenbild des Göttlichen gehandelt wurde und noch die ›Romantik‹ den Seelenton verinnerlichter Welt- und poetischer Naturerfahrung?

Von da aus wäre es eine hermeneutische Frage, welchem Welt- und Menschenbild sich Stockhausen, Boulez, Cage oder Lachenmann und Rihm verpflichtet fühlen. Tragen ihre Idiome das Ethos dieses ›klassischen‹ Erbes weiter in ihren Formulierungen neuer Klangwelten – oder wollen sie etwas ganz anderes aus der Ratio des Weltbilds unserer Moderne konstruieren? Sind ihre Werke also die hochkulturelle E-Alternative unserer Zeit zur massenkulturellen U-Musik und ihres *Entertainments* und damit nichts anderes als eine folgerichtige Fortsetzung tausendjähriger ›klassischer‹ Tradition?

Oder wollen sie die radikale ›Differenz‹ dazu als Bruch mit der Ästhetisierung alter Machtordnungen, feudalen und bürgerlichen Gewohnheiten und Hörigkeiten? Und sind so vielleicht Vorschein neuer Horizonte, wie sie uns die dritte und vierte industrielle Revolution mit Künstlicher Intelligenz, Robotik bis Gensche-re und Quantencomputer als edelste Früchte des ›Anthropozäns‹ oder kühne Vision eines ›Novozäns‹ versprechen, also jene beherzte ›Vorhut‹, die den militärischen Begriff von *Avantgarde* entschlossen einlöst auf dem Weg zu einem neuen Menschendesign demiurgischer Allmacht von ›Post‹ bis ›Transhuman‹? Geben sie uns die ›Luft von anderen Planeten‹ zu kosten, wie sie uns *Cyberspace*, intergalaktische Raumflüge und eine neue Physik jenseits von Newton bereits so entschieden schmecken lassen?

Die Antworten darauf bleiben offen, denn keine Kulturtheorie der Zeit liefert sie. Nicht zuletzt deshalb, weil alle Reflexion vom schnellen Wandel unserer Lebenswelten samt ihrem Kunst- und Kulturbegriff überholt wird und *Diversity* mit Lust alle Ambivalenzen als Valenzen feiert.

## Der ratlose Zeitgenosse

Er findet sich inmitten dieser Ambivalenzen mit einem ›Musikbegriff‹ allein gelassen, der U und E, sprich: Pop wie Klassik, alte und neue Musik, *Sound* wie Melos genauso meint wie abendländische Musik und ›Weltmusik‹. Alles hat Anspruch auf eine ›Bedeutung‹ die nicht in Unterscheidung gründet, sondern in der Dignität der Polyvalenz.

Danach drückt Mozart als quasi alter ›Popstar‹ eben nicht viel anderes aus wie die aktuellen Popgrößen Madonna oder Lady Gaga, der hitzige Rapper Eminem ringt auf Augenhöhe mit den gleichen Problemen wie der späte Beethoven, der literaturpreisnobilitierte Barde Bob Dylan bedient mit seiner *Song Poetry* gleiche edle Narrative wie Ovid oder Shakespeare. Und an Liebe und Sex arbeiten sich ohnehin alle gleich ab, ob in Monteverdis *Orfeo* oder bei Elvis Presley's *I go ape*, in Wagners *Tristan* oder den *Muzak*-Wogen der besseren städtischen Eroscenter, in Schuberts *Schöner Müllerin* oder in den Soundtracks der Berliner Loveparade wie in den brünstigen Schreidramoletten von Prince, Jackson und der Rolling Stones. Welcher Vorgestrigte möchte sich hier auf die Sortierung der verschiedenen Qualitäten von Lust-, Frust- und Leidenswelten einlassen angesichts einer hochreflektierten Pop-

Theorie, die so eloquent wie intelligent längst ihren eigenen ästhetischen Kanons formuliert? In der ihre distinguierten Protagonisten von Diedrich Diederichsen bis Greil Marcus oder Lester Bangs mit elaborierten Diskursen zwischen Medientheorie, Soziologie und Politologie ganz plausibel ein eigenes ›Kulturelles Format‹ reklamieren, bestens begründet mit ihren eigenen sozialen Codes, der Idiomatik musikalischer Soundtechnologien und sogar einer Evolutionslinie von Beethovens Fünfter zu Rock'n Roll?

Der noch viel reflektiertere Diskurs der Avantgardetheorien macht es keineswegs leichter: Warum sollten nicht Stockhausen oder Boulez, Lachenmann und Rihm ein viel authentischerer, weil zeitgemäßer Ersatz für Brahms oder Bruckner sein, die doch als bedenkliche Mimesis eines verbrauchten, ›regressiven‹ oder gar ›falschen gesellschaftlichen Bewusstseins‹ (Th. W. Adorno) jenseits ihres historischen Verfallsdatums so unverdient konserviert werden? Warum können uns nicht Hans-Werner Henze, Bernd Alois Zimmermann, Aribert Reimann und Jörg Widmann leicht Haydn, Mozart, Schumann und Verdi ersetzen und die *Shepard-Skala* von György Ligeti, das stochastische Klangkalkül von Iannis Xenakis oder die Geräuschsemantik von Helmut Lachenmann abgenützte Klangikonen wie die des Tristan-Akkords samt seiner lauen Faksimiles bei den ›spätromantischen‹ Epigonen? Wieso ziehen nicht endlich komplexer Boulez, Ligeti, Birtwistle und Fernyhough als logische historische Evolution von komplexem Bach, Schönberg und Webern als Erben soliden Strukturdenkens der ›Wiener Klassik‹ in unsere Konzertsäle ein? Mehr noch: Warum erlösen uns nicht endlich Spektralklänge, Mikrotonalität, unerhörte elektronische Schälle und überhaupt eine aufregende ›Klangforschung‹ aus den tradierten Zwangsjacken von temperierter Stimmung, Tonarten, Takt-schematismus, Melodie, Kadenz und *Belcanto*, so wie pittoreske *Soundscape*s und akustische Installationen von Fluxus bis zu performativ zertrümmerten Klavieren, multimediale Interfaces oder die Spektakel von Peking-Oper und arabischer Oud-Festivals vom abgestandenen Muff der Konzertsäle und Operngehäuse mit ihren verbrauchten ›bürgerlichen‹ Ritualen und autoritären gesellschaftlichen ›Machtstrukturen‹?

Gibt es dazu Antworten von den Denkern aus ästhetischer Theorie, Kulturpolitik und Kulturkritik – oder bleibt der musische Zeitgenossen auch hier allein?

Freilich, noch fristen in deren Revieren ›Hochkultur‹, alte Kanons und ›Klassik‹ eine Existenz als historische und soziologische Phänomene, als kulturpolitische Prestige-, Medien- und Ausstellungsobjekte oder als merkantile Geschäftsmodelle und, spaßkulturell, als Tafelkonfekt beim Bankett einer glänzenden Hightech-Fortschritts-gesellschaft. Aber als sinnstiftende *Bewusstseinsmächte*, als tiefere Erlebens- oder gar höhere Erkenntnismächte haben sie an gesellschaftlichen Wert verloren. Dort zählen sie eher zu den Verfallsnarrativen im Exitus der ›Großen Erzählungen‹ (Françoise Lyotard) und dem Introitus der neuen, technologischen.

Sogar in den absinkenden ›Geisteswissenschaften‹ sind sie oft nur noch herme-neutische Etüden, eher Schwundstufen einstiger Objekte intellektueller Begierde.

Nicht nur weil alle Inhalte, Standards und Methoden in ›postmoderner‹ Dekonstruktion fragwürdig geworden sind, ja kein ›Text‹ überhaupt ›einen festen Sinn hat‹ (Jacques Derrida), sondern weil ›Kunst‹ prinzipiell konvertibel mit ›Nichtkunst‹ geworden ist und deshalb die *Anaesthetica* die gleiche ontologische Würde haben wie die *Aesthetica* (Odo Marquard und Wolfgang Iser) – sofern das Kunstwerk nicht ohnehin als ›Agonie des Realen‹ in der digitalen Irrealis virtuellen Scheins jede Konsistenz verliert (Jean Baudrillard bis Paul Virilio oder Vilém Flusser). Oder als Datenmenge und Algorithmus samt einer Auflösung im ›Sozialen Konstruktivismus‹ jede Substanz einbüßt (Pierre Bourdieu bis Judith Butler). Nein – sondern nicht zuletzt deshalb, weil sich die überkommenen Disziplinen vom suspekten Begriff des *Geistes* und einem unexakten von ›Wissenschaft‹, dazu noch politisch kompromittiert, ›eurozentristisch‹ desavouiert und ›postkolonial‹ blamiert, längst emanzipiert haben und jetzt auf dem Campus bescheiden als ›Kulturwissenschaften‹ im diffusen Pool beliebig vieler *Cultural studies* firmieren. ›Kultur‹ aber ist längst alles und jedes – genau wie ›Kunst‹.

Mit diesem Verständnis überspielen die aktuellen Diskurse routiniert alle Differenz. Dort behandeln Curricula und Medienformate, Hochfeuilleton und Tiefkommerz sämtliche ästhetische Welten auf gleicher Augenhöhe: eine virtuose Dekonstruktion aller Bedeutungsunterschiede zugunsten von angesagter *Diversity*. Als intellektueller Transmissionsriemen von ›Low nach High‹, aber genauso agil von ›High nach Low‹, arbeitet man lustvoll am Transfer aller Identitäten zwischen Tempel und *Trash*, Olymp und Müll. ›Kultur‹ etymologisch über *Kultus* dem Mythos verschwisstert, einst Prädikat für ein erlesenes Produkt menschlicher Entwicklungshöhe und damit Zeugnis eines *Distinktionsgewinns*, lebt inzwischen weit komfortabler vom *Distinktionsverlust*.

Glücklich, wen nichts davon anfigt. Beneidenswert, wem es in der bunten, multikulturellen Konsum- und Informationsgesellschaft womöglich gar nicht auffällt. Kompliment, wer sich ›sonder wöhnen‹ lustvoll oder naiv dem vitalen *Espresso* des Zeitgeistigen hinzugeben vermag. Und allen Respekt den Jüngern beschwingten Fortschrittsglaubens, technologischer Begeisterung und kühner Utopien.

Wer allerdings an einer Bedeutungsdivergenz zwischen Madonna und Mozart et al. hartnäckig festhält, hat es weniger leicht. Wen der ›gefühlte‹ Unterschied zwischen Bach und Boulez intellektuell hilflos macht, wird vielleicht mit seinem kognitiven Defizit hadern. Wen die Computer-Kalküle von Xenakis womöglich so seltsam berühren wie die astralen Elektronikspektren bei Stockhausen und wen die Séancen von John Cage und Josef Beuys bis zu Performanceartisten wie Nam Yun Paik oder Marina Abramović ratlos vor alten ›Performances‹ wie von Horowitz und Rubinstein oder Maria Callas und Yehudi Menuhin oder Toscanini, Furtwängler, Walter und Abbado machen, der wird womöglich irritiert sein. Wer mit dem Dilemma der so verschiedenen Bedeutungsideome in der permissiven Hermeneutik spät-, post- oder hypermoderner Kunstphilosophien in denkerische Abgründe stürzt, wird vielleicht frustriert sein. Und wer schließlich ästhetische Toleranz un-

gern mit dem Verzicht auf sein Unterscheidungsvermögen bezahlt und semantische Koexistenz mit der Anästhesie von Sensibilität, könnte sogar leiden.

Denn was macht derjenige, der von der großen Musik des Abendlandes als unverlierbare Bedeutungsmacht überzeugt bleibt, ohne es anders als vage mit seinem ›Gefühl‹ oder ›Geschmack‹, mit ›Tradition‹, ›Konvention‹, ›Erziehung‹ oder ›Konditionierung‹ begründen zu können vor der präzisen Frage nach einem *rationalen Warum* gegenüber dem legitimen, aber so anderen Wertekanon der Moderne, ihren ›diversen‹ bis technoiden ›Kulturen‹? Denn bleibt nicht für *Ergriffene* wie für nach *Begriffen* Suchende die beständige Herausforderung nach den Gründen einer seltsamen ›irrationalen‹ Bewegtheit vor einer anderen ›rationalen‹ Weltrealität und ihrem Denken und Tun? Und womöglich das Verlangen einer Rechtfertigung für jene unerklärliche Betroffenheit der Seele durch den alten Logos großer Musik vor dem neuen Logos moderner Realität, der unserem Bewusstsein – offenbar ganz zu Recht mit ›Notwendigkeit‹ – die Werte einer anderen ›Wirklichkeit‹ vermittelt?

Diese ›Kognitive Dissonanz‹ im sinnlichen Erleben der Kunst- und Musikidome ist unser unvermeidliches Schicksal zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Beide belohnen uns dafür ja mit dem Glück einer grandiosen Fülle der Möglichkeiten, dem Versprechen unaufhörlicher Innovation und der Libido unbegrenzter Freiheit.

Wer sich damit allerdings herumschlägt, weil er diesen Ambivalenzen nicht besinnungslos ausgeliefert sein will, könnte es zuerst an einer anderen Lesart einer Musikgeschichte versuchen, die offenkundig besondere Geltung durch ihre Ausdruckskraft, ihre Konstruktivität, ihre Vielfalt und ihr Format erlangt hat.

Das würde heißen, sie nicht als Abfolge interessanter, aber erledigter historischer Präparate zu verstehen, nicht als Revue musealer Stilrequisiten aus versunkenen, ja verdächtigen Gesellschaftsformen oder als bunten Reigen klingender Unterhaltungskulinarika ohne Nährwert. Auch nicht als Übung akademischer Denkmalspflege von Memorabilien ohne Belang für das Heute oder gar als perfide Erzeugnisse eines chauvinistischen Kulturimperialismus, sondern als ein authentischer Gestaltungskosmos menschlicher Ausdruckswelten, von elementarer seelischer, emotionaler und mentaler ›Bedeutung‹. Das wäre ein größerer, *anthropologischer* Horizont für eine Kulturerfahrung, die ihre Fülle nicht als Beliebigkeit versteht, ihre Gestaltungen nicht als belanglos. Es wäre die Erkundung einer 2000-jährigen Entfaltung unserer Musikgeschichte als *Bedeutungsgeschichte* klingender Sinnfiguren, die nicht nur historische Transite und stilistische Wandlungen bezeichnen, sondern als sensible Chiffren einer umfassender verstandenen *conditio humana* und als Psychogramme triftiger Bewusstseinslagen *existenzielles* Format haben. Und damit nicht zuletzt auch ihren besonderen Rang und ihre Wirkung in den Weltkulturen verstehbar machen. Damit könnten sich vielleicht Zugänge eröffnen, die auch der momentanen zeitgeistigen Ratio im neu ausgerufenen ›Anthropozän‹ standhalten: »Begrreifen, was uns ergreift« (Emil Staiger).





## II Anfänge: *Musica romana* – östliches Erbe und westlicher Anfang

Wer im antiken Rom den Kaiser singen hören wollte, hatte es leicht. Er brauchte nur ins Theater des Pompeius zu gehen. Dort stand der Herr des Weltimperiums, prächtig aufgeputzt im Ornat der pythischen Festtracht. Das lange, goldbestickte Gewand schimmerte unter dem Purpurmantel, auf seinem Haupt glänzte ein goldener, edelsteinbesetzter Kranz. Die kostbare, mit Elfenbein und Gold eingelegte Leier, die griechische *Kithara*, hielt er am Tragband. Artig begrüßte er die Zuhörer mit tiefem Kniefall und koketter Kuschhand. Das galt auch dem Kollegium der Preisrichter, denn der Kaiser sang um den Siegerkranz im musikalischen Wettstreit der Kitharöden. So hießen die Sänger, die sich nach griechischem Vorbild zum Vortrag ihrer Dichtung selbst auf der Kithara begleiteten – eine mondäne Kunstübung der Epoche. Auch die Idee des musischen Wettkampfes, des *Agon*, stammte von den Griechen. Der Kaiser selbst hatte ihn im Jahre 60 nach Christus begründet. Aber weniger um die Anderen zu bekränzen als vielmehr sich selbst. Dabei ging der Herr über Rom und das Weltreich kaum ein Risiko ein, denn alles war bestens arrangiert. Die Jury war bestochen, die Claque organisiert und er selbst bestens präpariert. Zu Hause im Palast hatte ihn der berühmte Kitharöde Flavius Terpnus nach allen Regeln der Kunst vorbereitet. Außerdem war er oft in seinem Privattheater am rechten Tiberufer aufgetreten, beflissen beklatscht von den *Augustiani*, seiner jungen Rittergarde. Später ging er sogar auf Tournee und bewies seine eisernen Nerven in Neapel. Dort gastierte er tagelang auf der Bühne des Odeum, unbekümmert um ein Erdbeben. In Griechenland schließlich sang er auf allen berühmten Wettbewerben, sogar bei den Nationalspielen in Olympia, bis er sämtliche erringbare Siegerkränze im Triumph heim nach Rom brachte. 1808 goldene Exemplare sollen es gewesen sein.

Hier in Rom aber vor allem begehrte der Imperator den Lorbeer für sein Genie. »Meine Herren, schenkt mir geneigtes Gehör«, rief er dem Publikum nach dem Kniefall zu, sorgsam bemüht, jede Regel des Spiels zu beachten. Dann begann er ein langes Vorspiel auf der Kithara. Endlich setzte er mit einer Liedweise zu eigener Dichtung ein, dem kitharodischen Nomos *Niobe*. Wie ein Rausch überfiel es ihn. Kein Zweifel: zum Künstler war er geboren – nicht zum profanen Politiker oder groben Feldherrn. »Dem Apollo gleich in der Kunst des Gesangs und in der Stimme Gewalt ...« hatte ihn der Philosoph Seneca gerühmt, sein Erzieher, den er später in den Selbstmord schickte. Bis nachmittags um vier Uhr sang er. Beifall rauschte auf, taktmäßig in großen Wellen. Den sicheren Siegerkranz legte er am Ende so devot an der Statue des Augustus nieder, wie er am Anfang das Knie gebeugt hatte.

Wer unter den Zuhörern war, tat allerdings gut daran, sich vom gefälligen Ritual nicht täuschen zu lassen. Denn das Risiko des Publikums war bedeutend höher als das auf der Bühne. Überall in den Rängen waren Aufseher postiert, die ein wachsame Auge auf jeden hatten. Auf ihr Zeichen musste der Beifall erfolgen, reichlich und in rhythmischem Takt. Wer hier lässig war, wer Desinteresse ahnen ließ, gar einschlieff oder vorzeitig gehen wollte – den konnte es den Kopf kosten. Sogar eine unpassende Kleidung war gefährlich. Einer Matrone, die ein verbotenes, weil dem Imperator vorbehaltenes Purpurgewand trug, wurden Kleid und Vermögen konfisziert. Hier enthüllte sich, wer der ›Künstler‹ auf der Bühne war: Claudius Caesar Augustus Germanicus Nero.

Wer also lieber auf das zweifelhafte Vergnügen verzichtete, seinen Kaiser zu hören, nicht den irren Caligula, der zusammen mit den Tragöden auf der Bühne sang, nicht den sanften Titus, der sich später, wie Nero, auf der Kithara begleitete, nicht den schamlosen Elagabal, der zu Gesang und Spiel auf Tibia, Laute und Orgel auch noch tanzte oder auch nicht irgendwelche trunkene Senatoren oder enthemmte Konsuln, die Tragödien vertanzten oder die Tibia quälten, dem blieben unzählige andere Möglichkeiten musikalischen Vergnügens in der unerschöpflichen Klangkulisse der Weltreich-Metropole.

### **Feste, Kult und Stars: *Entertainment* als Musomanie**

Da gab es das *Odeum* des Kaisers Domitian auf dem Marsfeld, das 5000 Hörer fasste, oder das kleinere von Trajan. Die rechteckigen, überdachten Musikhallen waren eigens für Konzerte oder musikbegleitete Rezitationen gebaut worden. Dort konnte man Oden von Horaz oder Catull hören, vorgetragen von Sängern, oder Eklogen von Virgil und die elfsilbigen Verse des jüngeren Plinius. Oder man ging in die Theater des Balbus oder des Marcellus, wo längst Gesang und Bühnenmusik die Aufführungen der Tragödien, Komödien und der kunstvollen pantomimischen Tanzspiele beherrschten. Schon Plautus hatte das Sprechtheater zum Singspiel umgewandelt und so dem Sologesang mit Arien, Duetten und Terzetten, Tänzern und instrumentalen Einlagen den Weg gebahnt.

Meist begann die Aufführung mit einer Ouvertüre des Tibiabläusers. Die Tibia war ein etruskisches Erbe aus dem Raum der Ägäis. Als *Aulos* war das Doppelrohrblattinstrument von sinnlich-betörendem Klang bei den Griechen mit dem Dionysisch-Rauschhaften verbunden, bei den Etruskern aber eher mit Kult und Totenklage. Bei den Römern aber wurde es zum Nationalinstrument schlechthin. Zwischen den prahlerischen Liedern trunkener Sklaven, den Bankett-Szenen nach errungenen Siegen und den gefühligen Kanzonetten eines Liebhabers erklang farbige Zwischenaktmusik. Die kurzen, lydischen Tibien mit ihrem hohen Klang verbreiteten besondere Fröhlichkeit, der phrygische Aulos, meist als Doppelaulos mit zwei Rohren, sinnlichen Klangrausch und der Plagiaulos, die Querflöte, heitere Gelassenheit.

In den klassischen Tragödien wurde der Chor des griechischen Vorbilds immer mehr von den virtuosen *Cantica*, den Liedern der Solisten ersetzt. Wenn sie die großen Sängerstars der Zeit vortrugen, dann wurden sie schnell bekannt und überall nachgesungen.

In der Mimosoper, einer burlesken Posse mit eingeleiteten Couplets, die den Alltag realistisch karikierte, spielte gar ein ganzes Orchester aus Pauken, Flöten, Zimbeln und Trompeten.

Und in der ernsteren Pantomime, die ihren Stoff der griechischen Mythologie entnahm, erreichte nicht nur der raffinierte Ausdruckstanz höchste Vollendung. Auch die Musik wurde immer wichtiger. Der solistische Tibiabläser und kleine kammermusikalische Besetzungen wurden nach und nach durch ein ganzes Orchester abgelöst. Ihr rauschendes Tutti vereinte die durchdringenden Strygones, die längst vom einfachen Hirteninstrument zum farbigen Charakterinstrument aufgestiegen waren, mit Becken, Lyren und Harfen. Weil der Rhythmus das Herz der tänzerischen Choreographie war, beherrschte der scharfe Taktschlag des Scabellums die Szene. Das war eine Fußklapper aus zwei Platten, die oft mit kleinen Schellen behängt war. Häufig war sie mehrfach besetzt, denn vielfaches Scabellumgeschmetter begleitete den Tusch im Finale des Mimos.

Eine besondere technische Raffinesse steigerte das imposante Klangvolumen noch weiter. In manchen Theatern waren nämlich, nach den Anweisungen des Architekten Vitruv, bronzene Schallgefäße unter den Sitzen aufgestellt. Frei schwingend, ohne Wandberührung und mit unterlegten Keilen waren sie auf genau berechnete Reihen von Tönen abgestimmt und verstärkten so als Resonatoren die Haupttöne der Melodien. Es war eine gewaltige Klangkulisse, von der Seneca bemerkt, dass man in den jetzigen Theatern mehr Sänger finde, als ehemals Zuschauer. »Der Raum ist durch Blechmusik umgürtet und alle Arten von Aulos und Organa tönen zusammen«.

Wer zur Oberklasse gehörte, gute Freunde oder Beziehungen hatte, der kam auch in den Privattheatern oder bei den vielen Gastmählern in den noblen Villen auf seine Kosten.

Tafelmusik als musikalische Tischunterhaltung war so selbstverständlich, dass ein Mahl ohne Musik schon zu den Extravaganzen zählte. Lieder von Sappho, Anakreon oder Catull erklangen zur Kithara, Epigramme von Martial zur Tibia. Bei den üppigeren Gelagen sangen gefeierte Stimmvirtuosen und Tänzerinnen, Psalter- und Harfenspielerinnen fügten dem akustischen Ambiente nicht selten das Laszive hinzu. Oft war jede Verrichtung, vom Bratenschneiden bis zum Abservieren von besonderer Musik begleitet. »Man musste glauben, nicht in einem Privathause, sondern in einem Theater zu sein«, bemerkt ein Zeitgenosse über ein Gastmahl des reichen Emporkömmlings Trimalchio.

Wer schließlich den gewalttätigen *Agon* dem musischen vorzog, der ging in den *Circus Maximus* oder in die Amphitheater. Dort gab es nicht nur die hitzigen Rennen der Kampfswagen, die grausamen Gladiatorenkämpfe und blutigen Tierhetzen, sondern auch gewaltig tönende Musik.

## Musikalischer Zirkus

Die Scheltlieder der Fechter vor dem Kampf waren noch das dezenteste. Viel lauter wurde es, wenn die Trompetenbatterien vor den Kämpfen losschmetterten, die Schwerthiebe nach dem Takt der Musik geführt wurden, die Aulos- und Trompetenmusik zur Anfeuerung des Kampfes aufbrauste und schließlich die Signale für die schnellen Viergespanne und die Siegverkündigung erklangen. Über allem aber dröhnte die gewaltige *Hydraulis*, die Wasserorgel. Sie gehörte zu den technischen Wunderwerken der Zeit und wurde in einem Atem mit der Stadtanlage von Alexandria, dem Dianatempel in Ephesus und dem athenischen Schiffshaus genannt. Das vom Mechaniker Ktesibios aus Alexandria im 3. Jahrhundert vor Christus erfundene Instrument war geniales Resultat einer langen Entwicklung. Sie führte von der Syrinx, der Hirtenflöte über die Sackpfeifen des Dudelsacks bis zum mechanischen Tonwerkzeug mit Blasebalg, Tasten und Pfeifen. Das Besondere an der Konstruktion war, den Luftstrom zu den Pfeifen auf der Windlade mittels wassergefüllter Gefäße so zu regulieren, dass der Winddruck konstant blieb. Damit war für eine gleichbleibende Tonqualität gesorgt. Die größten Instrumente umfassten schon acht Pfeifenreihen, also acht Register, mit bis zu je 19 Pfeifen. Ihr Klangspektrum reichte vom Grundton bis zu seiner zweiten Oktave – ein mächtiger Klang, der meilenweit zu hören war und von den Zeitgenossen mit Donnerrollen verglichen wurde.

Kein Wunder, dass sie nicht nur den Zirkus beherrschte, sondern auch die Imperatoren faszinierte. Kaiser Nero war so besessen von ihr, dass er sich im Kriegsrat viel lieber mit ihren neuesten Modellen befasste als mit Schlachtenstrategien. Aber auch die Kaiser Elagabal, Alexander Severus und Gallienus verstanden sie zu spielen. Schon im Jahre 90 v. Chr. ging ein Hydraulis-Spieler als Sieger aus den musikalischen Wettkämpfen der Delphischen Spiele hervor. Jetzt ertönte sie überall im Reich als höchste Errungenschaft einer glanzvollen Musikkultur: Im syrischen Antiochien raubte sie den Bewohnern viele Nächte den Schlaf bei den Olympischen Spielen im Dezember, die Kaiser Commodus gestiftet hatte, aber wir finden sie auch in Karthago, in Gallien, Nordafrika, am Unterrhein und sogar im ungarischen Aquincum. Noch im 8. Jahrhundert macht sie in Byzanz eine späte Karriere als imperiales Huldigungsinstrument im Kaiserkult. Im Jahr 812 bringt man sie sogar nach Aachen an den Hof Karls des Großen mit, um dort formgerecht akklamieren zu können.

Mit allen Arten von Musik waren schließlich die ständigen Umzüge verbunden, die Feiern der staatlichen Festkultur und der vielen Kulte, nicht zu reden von der alltäglichen Kulisse des Straßenlebens mit ihren Bänkelsängern, den alexandrinischen Schlagern und gehässigen Spottgesängen auf lächerliche Senatoren, den griechischen Aulosbläsern und den andalusischen Kastagnettenschlägerinnen zwischen Gauklern, Dirnen und Wahrsagern. Beim großen Säkularfest auf dem Palatin erklangen Festkantaten mit Chorliedern von Horaz und der Klang riesiger Orches-

ter und Hunderter von Sängern erfüllt die ganze Stadt. Die zahlreichen Staatsspiele dauerten oft viele Tage: die römischen Spiele 15 Tage, die plebejischen 14, die des Apollo und der Ceres acht, der sullanischen Siegesfeier sieben oder der Flora sechs. Die große Einweihungsfeier für das Flavische Amphitheater, das *Kolosseum*, im Jahr 80 nach Christus, dauerte gar 100 Tage, die Feier des zweiten dakischen Triumphs unter Trajan zog sich ganze vier Monate hin. Dabei nahm ihre Anzahl ständig zu: Waren bei Augustus noch jährlich 65 Tage mit Staatsfeiern ausgefüllt, so schwoll ihre Anzahl unter Tiberius auf 88 Tage an, unter Marc Aurel auf 135 Tage und erreichte schließlich im 4. Jahrhundert sogar 176 Tage. Nicht genug, dass sie die Stadt von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang mit Klang und Getümmel erfüllten, Nachtschauspiele verwandelten ihre Spielstätten im taghellen Schein von Fackeln und Pechpfannen zum 24-Stunden-Ereignis, wobei die ›Fackeln‹ der Wagenrennen in Neros Gärten gelegentlich auch brennende, in Pech gehüllte Christen sein konnten.

Die Umzüge der Militärmusik mit ihren Märschen oder den Waffentänzen waren den römischen Ohren vielleicht noch am vertrautesten. Sie waren vom Klang der Blechbläser bestimmt, der rau brummenden Trompete, dem hellen und durchdringenden Ton des Lituus, einem tiefen Horn, und der scharfen Bucina, jener gekrümmten Trompete, die von den Reitern auch auf dem Pferd geblasen wurde. Die Spieler galten als privilegiert, standen im Unteroffiziersrang und waren in Vereinigungen organisiert.

Auch die Leichenzüge und Begräbnisfeiern gehörten zur alten römischen Tradition, die weit in etruskische Zeiten zurückreichte. Aber längst war das archaische Zeremoniell zum gigantischen Spektakel geworden. Gewaltige Züge mit vielen Wagen, Ahnenbildern, Erinnerungsstücken und Devotionalien waren unterwegs. Schauspieler mit Wachsmasken des Verstorbenen und seiner Freunde spielten dramatische Szenen aus dessen Leben nach, paraphrasiert von Sängerschören, Tänzern und Mimen. Kostbarer Weihrauch wurde pfundweise verbrannt, »mehr als ganz Arabien in einem Jahr erzeugte«, wie ein Zeitgenosse bemerkte. Die Klagefrauen, professionelle Sängerinnen, trugen die Litaneien der Nänien und Exequien vor, die Leichenbläser spielten auf den Blechblasinstrumenten. An der Spitze des Zuges gingen die Trompeter, dann folgten die Horn- und Tibiaspieler. Ein Leichenzug von 210 Wagen wie bei der Bestattung des Diktators Lucius Cornelius Sulla konnte es im Klangvolumen leicht mit jeder Militärmusik aufnehmen.

Ein wenig exotischer wurde es bei den Umzügen und Feiern der vielen Kulte. Ob beim alten Bacchuskult oder dem neuen Dionysoskult, bei den Vigilien in den Kulturen von Jacchus, Vulkan, Ceres, Proserpina oder Juno oder bei den Mysterienreligionen aller neu eroberten römischen Provinzen – immer fügte es den Klangkulissen ein neues Kolorit hinzu. Im Dionysoskult hörte man große Orchester aus Zimbel- und Tympanonschlägern und die Wechselgesänge mit der Tibia als Melodieinstrument. Aulosmusik sollte den ekstatischen Zustand herbeiführen und im heiligen Tempelbezirk weinte die Elfenbeinpfeife zur kontemplativen Versenkung. Im Kybelekult, den Feiern zu Ehren der Magna Mater oder dem Attiskult,

ertönten die ekstatischen phrygischen Tibien aus Buchsholz, die Plattenklappern, die mit beiden Händen gespielt wurden, die Becken und tiefe Hörner. Chöre und griechisch singende Hymnensänger mischten sich mit dem Heulen und Schreien der ekstatischen Jüngerschar. Weit drang bei den mehrtägigen *Ludi Megalenses* das dumpfe, unaufhörliche Dröhnen der Handpauken und das Krachen der erzenen Becken aus dem Kybele-Tempel auf dem Aventin über die Stadt. Ägyptische Musik erfüllte das große Isisheiligtum, das Kaiser Caligula 38 n. Chr. auf dem Marsfeld errichten ließ. Hier herrschte der Klang des Sistrums, der Isisklapper. Kahlköpfige Isispriester schüttelten unentwegt die helltönende Rassel aus einem Blech mit hindurchgesteckten Metallstäbchen und erzeugten damit ein beständiges Geklingel. Dazu kamen die ägyptischen Winkelharfen, Handtrommeln mit zwei Fellen, Becken und Trompeten. Sakrale Pfeifer bliesen auf der Querflöte und ein eigener Tempelchor war für die Kultgesänge zuständig.

Die Musiker, die das römische Leben mit Klang durchtränkten, genossen besondere Privilegien: die Befreiung von Steuern, Kriegsdienst und Einquartierungen. Bereits Kaiser Augustus hatte sie dem ›Verband der dionysischen Künstler‹ verliehen. Steile soziale Karrieren bescherten ihnen Ruhm und Reichtum und Einfluss auf die Mächtigen.

Die berühmtesten Dichter verfassten Preisgedichte auf gefeierte Kitharöden, die Städte errichteten ihnen Statuen aus Bronze und Marmor und ehrten sie mit der Verleihung der Bürgerrechte. Die Veranstalter der Wettkämpfe zahlten hohe Preisgelder, und Stiftungen setzten ihnen Jahresgehälter aus. Musikunterricht war viel einträglicher als jede Unterweisung in den Wissenschaften, musikkundige Sklaven waren begehrte Beute und wertvolle Tauschobjekte mit ungeahnten Aufstiegschancen. Der Sohn eines sardischen Sklaven, der Sänger Tigellius, ging bei Caesar, Kleopatra und Augustus ein und aus. Die Gemahlin des Kaisers Pertinax machte einen Kitharöden zu ihrem Liebhaber, und der schöne Pantomimentänzer Bathyllus aus Alexandria war der Darling aller und außerdem Gründerfigur einer künstlerischen Schule. Der Pantomime Paris war Günstling des Kaisers Lucius Verus und Orgien-genosse von Nero, der Mime Latinus Günstling von Kaiser Domitian und Liebhaber seiner Gattin Domina. Auch die Kaiserin Faustina delectierte sich an einem Pantomimen, Kaiser Trajan verband sich engstens mit dem Pantomimen Pylades und Hadrian mit dem Kitharöden Mesomedes.

Nero verschenkte nicht nur Vermögen und Häuser an den Kitharöden Menekrates, sondern gab, nach der Rechnung seiner Gegner, an die 2200 Millionen Sesterzen für Künstler und Athleten aus. Dem berühmten Kitharöden Anaxenor übertrug man die Steuererhebung von vier Städten samt einer Truppenabteilung als ›Exekutive‹ dazu. Caracalla machte sogar seinen Tanzlehrer Theokritos zum Befehlshaber eines Heeres in Armenien.

Das damalige Starwesen der Virtuosen stand dem unserer Moderne nicht nach. Schwindelerregende Gagen waren üblich. Der Prokurator der römischen Wasserversorgung hatte ein Jahresgehalt von 100 000 Sesterzen. Aber Kaiser Vespasian bezahlte bei der Einweihung des wiederhergestellten Marcellus-Theaters einem

Tragöden 400 000 Sesterzen, den beiden Kitharöden-Stars Terpnus und Diodor je 200 000 und keinem der übrigen Mitwirkenden weniger als 40 000 Sesterzen. Die berühmten Stars zogen durch Kleinasien, Griechenland und Italien, ließen sich ihre Auftritte vergolden und erfreuten sich an ihren Statuen, die sie unsterblich machten.

Musik, Tanz und Schauspiel waren so unentbehrlich geworden, dass sie auch in Krisen privilegiert blieben. Als im Jahr 383 alle ausländischen Lehrer wegen einer Hungersnot Rom verlassen mussten, wurden 3000 Tänzerinnen mit Chören und ihren Lehrern ausdrücklich davon ausgenommen. Die Künste hatten mehr Macht über die Gemüter als Götter oder Philosophen. Eine trunkene Musomanie beherrschte die Epoche: Obsession und Stigma zugleich. Seneca nennt sie unverblümt eine ›Krankheit‹, die Dichter geißeln sie mit Spott und die Chronisten beklagen sie als Ursache für den Niedergang von Wissenschaft und Philosophie. Horaz prangerte den Sänger Tigellius als Schutzpatron der syrischen Pfeifferdirnen an samt der Bettelpriester, Tänzerinnen und Possenreißer. Der geistreichste Satiriker des Imperiums, Juvenal, verhöhnte die eitlen Kitharöden im ›goldenen Seidenkleid‹ und die lasziven Aufzüge der Pantomimen. Der Dichter Martial rät einem Vater davon ab, dem Sohn eine wissenschaftliche Bildung angedeihen zu lassen. Lieber solle er ihm eine Kunst erlernen lassen, die Brot gebe: ›Kithara oder Aulos‹. »An die Stelle des Philosophen ist der Sänger getreten, des Redners, der Mime und musikalische Instrumente aller Art, die Bibliotheken sind verschlossen wie Grüfte ...« resümiert düster der Geschichtsschreiber Ammianus Marcellinus den Zeitgeist im ausgehenden vierten Jahrhundert.

Es ist die überreife Musikkultur der Spätzeit eines Weltreiches, elitäre Luxus- und zugleich feile Massenkultur, überfeinert mit polyglotter Raffinesse und zugleich vergrößert zum bizarren Klangbasar. Die mondänen Ballette der Kaiserzeit mit ihren lasziven Schleier- und Nacktballetteusen samt den klapperschwingenden afrikanischen Tänzerinnen konkurrierten mit den alexandrinischen Orgelvirtuososen, den syrischen Pfeiferinnen und Zimbelschlägerinnen, die Trompetenbläser aus Smyrna mit den andalusischen Kastagnettenspielerinnen und griechischen Aulosbläsern, die makedonischen Rhapsoden mit libyschen Leiermädchen und Psalterspielerinnen, die etruskische Litui mit pompejanischen Melodie-Hörnern, die ägyptischen Winkelharfen mit zypriotischen Dreiecksharfen und arabischen Langhalslauten, die babylonischen Sackpfeifen mit dem *Niglaros*, dem schrillen Kleinaulos aus Phönizien, die Gabelbecken mit den *Cymbala* – die grelle Bunttheit mit luxuriöser Prunksucht, rohe Sinnlichkeit mit zauberischer Schönheit und bizarrer Exotik. Zu den degoutanten Reizmitteln einer Spätzeit kam die Gigantomanie. ›Riesenlyren, so groß wie Karossen‹, ›Orgeln so hoch wie Türme‹ wurden gebaut, die Instrumente ständig vergrößert und technisch verbessert. Längst waren die Rohre des Doppelaulos verlängert worden, die Grifflöcher vermehrt und mit metallenen Drehringen versehen, die das Spiel in verschiedenen Tonarten ermöglichten. Der Schallkasten der Kithara wurde vergrößert, ihre Saitenzahl auf bis zu



18 erhöht; Monsterorchester mit 100 Trompetern und 300 Aulen begeisterten den Soldatenkaiser Carinus – vielleicht nach ägyptischem Vorbild. Denn im Paris der Antike, im glanzvollen Alexandria, war man an Prozessionen mit 300 Kitharaspielerinnen und Chören von 600 Männern gewöhnt. Kein Zweifel – sogar aus der ›globalen‹ Perspektive moderner Mega-Sound-Spektakel kann die römische Musikkultur des alten Weltimperiums gut mithalten.<sup>1</sup>

### **Ein neuer Kult, eine neue Musik: Das betende Singen der Gregorianik**

Mitten im Meer der grellen Klangkulissen entsteht eine Insel ganz andersartiger Musik. Sie bildet sich vor allem im Bannkreis eines neuen Kults: des Christentums. Zunächst nichts anderes als eine der vielen Sekten aus den östlichen Mittelmeer-Provinzen, entfaltet er schnell mächtige Wirkung. Seine Botschaft bewegt die Herzen und erregt die Geister, beeindruckt Volk und Gebildete. Eine ungewöhnliche Dynamik hebt diesen Kult immer stärker von den anderen ab, bis er schließlich zur spirituellen Erneuerungsbewegung der antiken Welt wird. Das Edikt von Mailand des Kaisers Konstantin im Jahr 313 legitimiert die neue Staatsreligion im späten Römischen Reich. Ihre kultischen Stätten werden die Kirchen und Basiliken, ihr Rahmen ist die ›Abendmahlfeier‹. Sie entsteht aus den häuslichen Mahlfeiern der Christen und wird schließlich als ›Eucharistiefeier‹ zum Mittelpunkt der öffentlichen lateinischen Messe. Dort ist auch der erste Ort ihrer Musik.

Ihre Wurzeln liegen in den farbigen Klangwelten der Spätantike, von den jüdischen Synagogalgesängen bis zu griechischen Hymnen. Damit erweist sie sich als eine Art Destillat aus ambivalenter Fülle. Aber auch gleichzeitig als Abgrenzung und Gegenwelt. In einem Prozess von Auswahl und Transformation wird Altes verwandelt und mit neuen Bedeutungen besetzt.

Berühmtes Beispiel ist der jüdische *Saulus*, der nach seinem Damaskus-Erlebnis zum christlichen *Paulus* wurde. Genauso wie aus unzähligen Stätten heidnischen Kults die Orte christlichen Betens werden, verwandeln sich alte Sinnbilder in neue: die alten Kraftzentren werden auch die neuen. Das Pantheon in Rom, errichtet unter Augustus als Tempel für ›alle Götter‹ der antiken Kulte, wird Andachtsstätte des neuen Monotheismus und zuletzt als christliche Kirche geweiht. Aus dem widertragenden Hermes wird der ›Gute Hirte Christus‹, den man als ›Glücklichen Hirten‹ längst aus der arkadischen Idylle kennt. Der antike Lenker des vierspännigen Sonnenwagens Helios wird zum künftigen Steuermann Christus und sogar

1 Details und weiterführende Literatur finden sich bei G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967 und ders., *Einführung in das Römische Musikleben*, Darmstadt 1977 sowie bei L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*. 4 Bde., 10. Aufl. bearbeitet v. G. Wissowa, Leipzig 1922.

der mythische Sänger Orpheus mutiert zur Jesusfigur als Verkünder einer neuen Botschaft, dessen ›Leier‹ jetzt das Kreuzesholz ist. Ebenso verwandelt sich der beschwingte antike Helioshymnus zum christlichen Allelujajubilus, das heitere anakreontische Seikilos-Lied zur lateinischen Antiphon und der düstere Nemesishymnus zu einer Melodie des Kyrie. Auch die Anrufung des Herrn im *Kyrie eleison* gibt es bereits im heidnischen Sonnenkult Roms wie in der Liturgie der jüdischen Tempel, die übrigens auch Teile der neuen Messfeier inspiriert.

Im Bedeutungswandel dieser kulturellen Wendezeit werden für die Musik zwei Kräfte wesentlich. Die eine ist ein neues spirituelles Empfinden, die andere die Sprache, das *lateinische* Wort. Die lauten, erregenden Klänge der Instrumentalmusik, allen voran die laszive Theatermusik, werden verbannt. Stattdessen wird die bloße menschliche Stimme zum Träger des neuen Ausdrucks, das schlichte Singen von Sänger und Gemeinde. Das raffinierte Virtuositentum der Kitharöden- und Sängerstars weicht dem einfachen geistlichen Lied, den Psalmen, Antiphonen und Hymnen des *cantus romanus* oder der *cantilena romana*, wie dieses erste Repertoire der frühchristlichen Kultmusik genannt wird.

## Frühe Formen und erste Gattungen

Die geistlichen Lieder, die *Cantica*, verwenden jene lyrischen Texte aus der Bibel, die nicht aus den Psalmenbüchern, dem ›Psalter‹ stammen. Aus diesem hingegen, den 150 Gesängen des Alten Testaments, dessen wichtigster der ›Psalter Davids‹ ist, stammt der größte Teil, die *Psalmen*. Mit ihrer Aufteilung in oftmals zwei parallele Halbverse verkörpern sie die Essenz altorientalischer Poesie. Ihr Vortrag erfolgt im Wechsel zwischen Solosängern und Chor und zwischen Psalmvers und Refrain. Diese Aufführungspraxis, *Psalmodie* genannt, wird zum Inbegriff des Gesangs im christlichen Kult. Sie bildet drei Hauptformen aus: die direkte Psalmodie, wo Solist oder Chor den Psalm durchgehend absingen, die responsorische Form, wenn eine Sängergruppe dem Solisten mit einem feststehenden Refrain antwortet und die antifonale, wenn die Verse im Wechsel von zwei Hälften des Chores vorgetragen werden. Die letztere Art des Vortrags führt schließlich zur *Antifon* als eigenes Gesangsstück. Es entwickelt sich aus einer Art ›Kommunikationsstruktur‹ mit der Gemeinde: ihren frühen Einwüfen, Akklamationen und Antwortrufen bis hin zu ausgedehnten Gesängen mit melodisch weitgespannten, vielleicht auch improvisatorisch ausgezierten Linien. Die *Hymnen* schließlich verwenden als feierliche Lob- und Preisgesänge als Einzige keine biblischen Texte, sondern neue Dichtung in Prosa oder Vers, wenn auch nach den alten, biblischen Vorbildern.

Alle diese Gattungen sind engstens mit der Liturgie des neuen Kults als ihrer tieferen Sinn- und Strukturebene verflochten. Sie ertönen in der Messfeier zwischen den Lesungen, vor allem im *Proprium*, den nach den Anlässen des Kirchenjahres von Tag zu Tag wechselnden Teilen, aber auch im *Offizium*, dem Stundengebet, das zuerst in den Mönchsgemeinschaften Ägyptens und Syriens, dann in den

Klöstern, den Gemeinde- und Bischofskirchen, den Tag und die Nacht in festen Rhythmen seiner *Horen* ordnet.

Ihre Melodien sind allerdings nicht so frei »erfunden«, wie uns vielleicht unser modernes Verständnis von eigenständiger, »autonomer« Musik glauben lässt. Sie sind vielmehr doppelt gebunden: einmal dramaturgisch durch die Liturgie, zum anderen strukturell durch den Text, aus dessen Tonfall sie sich entfalten. Seine Sprachmelodie mit dem Rhythmus von Längen, Kürzen und Akzenten, seiner Abfolge von Vokalen und Konsonanten und der Gliederung von Sinneinheiten bestimmt die Klanggestalten. Es ist also ein zum Singen erhobenes Sprechen zwischen Sprachlaut und Tongestalt, das als »Musik« erklingt. Damit erweist sich die *Sprache* als eigentliche Bedeutungsebene, die mit ihren Fügungen den Verlauf der Melodie und seiner musikalischen »Freiheitsgrade« bestimmt. Deswegen kommt ihrer Qualität besondere Bedeutung zu. Sie handelt nicht vom Alltäglich-Profanen, sondern vom Heiligen. Deshalb präsentiert sie sich auch nicht als natürliches, subjektiv gefärbtes Sprechen, sondern als überpersönlicher, formalisierter Vortrag. Es ist die höher gestimmte, tiefer gegründete und bedeutsamer gefügte Sprache des Kults. Und es ist, spätestens seit dem 4. Jahrhundert, nach dem Zurücktreten des Griechischen als Verkehrssprache der hellenistischen Welt, das *Lateinische*.

Seine Wirkungsmacht aus lautlichem Bann, rhythmischer Fügung und knapper Präzision bietet offenbar besonders gute Voraussetzungen für die Verwandlung in musikalischen Klang. Man braucht nicht unbedingt Altphilologe oder Linguist zu sein, um diese besondere Wortmagie zu empfinden. Es genügt, so musikalisch zu sein, um im Gedicht jene Klang Sinnlichkeit wahrzunehmen, die alles »Poetische« ausmacht. Weil es tiefer als das rein Begriffliche, *Denotative* liegt, nämlich in der Schicht des Emotionalen und Suggestiven, des *Konnotativen*, hat es Anteil an jener Bedeutungsebene, der auch die Musik ihre »begriffslose« Wirkungsmacht verdankt. Die *Klangkraft* dieser Sprache macht noch ihre direkte Erbin, das Italienische, zum klassischen Idiom der Sänger. Italienische Oper und *Belcanto* bezeugen es bis heute. Ihr *strukturelles* Potenzial aber hat das Lateinische zu einer Wurzelsprache Europas gemacht. Damit regierte sie als *Lingua franca* Literatur, Gelehrtenwelt und Kanzleien des mittelalterlichen Abendlandes. Und noch heute erweist sie sich in der Fachterminologie vieler geistes- und naturwissenschaftlicher Fächer als eine untergründige Referenzebene unseres modernen Denkens.

Ein Vergleich der Choraltex te mit ihren Vorlagen aus dem Alten Testament zeigt übrigens, dass sie das Ergebnis eines sorgfältigen Redaktionsprozesses sind. Er zeigt, dass seine Protagonisten offenbar genau um diese »lautmagischen« Sprachqualitäten wussten. Denn seine kunstvollen Umformungen verstärken diese Seite ganz bewusst – eine Wirkung, die ihre Entsprechung in vielen liturgischen Texten und Formeln aller alten Religionssysteme hat. Sie zielt dort wissend, genau wie in den Gebets- und Meditationsformen, vom Rosenkranz bis zu den arabischen Koran-Suren, besonders aber in der Mantrapraxis fernöstlicher Kulturen, weniger auf den begrifflichen Bedeutungszusammenhang als vielmehr auf eine innere, also *mu-*

sikalische Resonanzwirkung, die über die Empfindung seelische Bezirke erreichen soll: *Lautmagie*.

Eine Praxis des repetitiven ›sich Einsprechens‹ solcher Texte besonders in ostasiatischen Traditionen dient solcher Absicht. Unverkennbar, dass zum Zweck solcher psychischen Wirkung durch die Sprachdiktion die Choraltexte oft in eine neue Reihenfolge gebracht oder sogar aus verschiedenen Psalmen und Büchern der Bibel zusammengestellt werden, viele Worte um des Klanges oder eines bestimmten Rhythmus willen sogar verändert und umgestellt.<sup>2</sup>

## Eine Urdialektik: Sprache und Musik

Diese Beobachtungen zeigen, wie bereits in der Keimschicht der abendländischen Musikgeschichte die Dynamik einer unverlierbaren Dialektik wirkt: *Sprache und Musik*. Sie spannt sich vom archaischen Melodieverlauf als bloße Funktion von Deklamation und Rhetorik über alle möglichen Formen der dramatischen oder symbolischen Ausschöpfung des Affekt- oder Sinngehalts der Worte bis zu den guten oder schlechten Opernlibretti samt dem ewigen Streit um *prima la parole, poi la musica* oder umgekehrt, und schließlich bis zur Antithese einer völligen Entseman-tisierung der Sprache in Werken der Moderne.

Was hier in Auflösung und Dekonstruktion Kompositionsmethode wird, bewahrt der Mythos als Erinnerung an die kaum auslotbaren Tiefen des Sujets. »Am Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, das Wort war Gott ...« beginnt

- 2 Vgl. R. Steiner, *Die Grundlegung der europäischen Musikkultur (bis ca. 1100)*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. v. C. Dahlhaus u. fortgeführt v. H. Danuser, Bd. 2: *Die Musik des Mittelalters*, hg. v. H. Möller und R. Stephan, Laaber 1991, S. 35 ff. Das philologische Detail ist allerdings komplizierter, denn die Psalmtexte waren Übertragungen aus dem Hebräischen ins Griechische der Septuaginta und von da ins Lateinische der Vulgata und existierten in mindestens zwei Fassungen, der älteren des ›Römischen Psalters‹ und der jüngeren des ›gallikanischen‹. Allerdings ist offenbar auch das Wissen um die hier thematisierten Aspekte bis hin zu einer Art kabbalistischer Lautwertekenntnis ganz selbstverständlich. Das zeigt die Umschrift einer griechischen Alphabettafel in die lateinischen Entsprechungen durch Arn von Salzburg (dort Erzbischof und Abt von St. Amand) aus dem Jahr 799, wo der phonetischen Umschrift auch die Zahlenwerte der Buchstaben beigefügt sind, vgl. A. Haug, *Neue Ansätze im 9. Jahrhundert*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 2 (1991), S. 141–142. Unter dem Aspekt der lautmagischen Qualitäten des Latein, der mindestens für die Schöpfer der Texte und die kundigen Arrangeure ihrer Choralfassungen wesentlich war, markiert die moderne Zulassung der ›volksprachlichen‹ Messe durch die römische Kirche nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1963) einen Bewusstseinswandel von tiefer Symbolik. Damit wird nicht nur ein Band der geistigen Einheit der Kirche preisgegeben, sondern dem ›Verstehen‹ als rational-begriffliches Aufnehmen Priorität vor dem andersartigen ›Innewerden‹ in sinnlich-seelisch tiefer begründeter Wirkung zugebilligt. Die Kirche folgt hier dem aktuellen Zeitgeist intellektueller Ratio unserer technischen Moderne und lässt erkennen, dass sie auf die andersartigen Qualitäten der lateinischen Texte mit den dort akkumulierten Bedeutungskräften entweder verzichtet – oder nicht mehr um sie weiß.

das Johannesevangelium im Neuen Testament. Es nimmt Bezug auf die Welterschöpfung nach Genesis 1, dem ersten Buch Mose im Alten Testament. Dort taucht bereits die schöpferische Potenz der Sprache durch den bloßen *Sprechakt* auf: »Und Gott sprach: »Es werde Licht!« Und es ward Licht.«<sup>3</sup>

Im Text von Johannes ist sie allerdings aus dem Verständnis der damals im Hellenismus verbreiteten *Logos*-Lehre zu interpretieren. Sie zielt auf die Offenbarung des ewigen ›Urwortes‹ als magische ›Selbstaussprache‹ des Göttlichen bis zur (biblisch verstandenen) Fleischwerdung des ›Gottessohnes‹. Deshalb verkürzt die moderne Übersetzung von *Logos* mit ›Wort‹ zwar den umfassenderen Sinn. In seiner Entfaltung als eine im ›Wort‹ inkarnierte, zeugende Urkraft verwirklicht sich dieser tiefere ›Sinn‹ aber unverkürzt durch die Zeiten, von Bibel und jüdischer Kabbalah bis hin zu Herder, Humboldt und Hamann mit ihrer Auffassung von Sprachen als ›Weltansichten‹ und ›Trägern expressiven Ausdrucks‹ und noch weiter bis in unsere modernen Erkenntnistheorien. Dort spricht Heidegger von ›Sprache als Haus des Seins‹, Gadamer formuliert: »Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache«, und Charles Taylor bekennt sich in seiner philosophischen Anthropologie zur existenziellen, ›weltabbildenden Funktion der Sprache‹, während sie schließlich bei Ludwig Wittgenstein problematisiert und im *linguistic turn* der Analytischen Philosophie formalisiert wird. Als offensichtlich strukturell in einer mentalen Tiefenschicht begründet und damit (anthropologisch) als ›angeborene menschliche Sprachfähigkeit‹ versteht sie – im Gegensatz zu einem (darwinistisch) erworbenen ›Bezeichnungssystem‹ – der moderne Linguist Noam Chomsky mit seiner

3 Die Metapher von der Schöpfung der Welt durch Sprache ist bereits in Quellen aus dem alten Ägypten überliefert. In einem Papyrus aus der 17. Dynastie (1750–1650 v. Chr.) heißt es in einem Hymnus auf Atum, den Schöpfergott von Heliopolis: »Herr der Erkenntnis, auf dessen Lippen das Schöpferwort ist« (p Cairo CG 58038) oder bei einem auf Amun-Re (in den Steinbrüchen von Tura): »Da hat er angefangen, dieses Land zu erschaffen, indem er festsetzte, was aus seinem Munde hervorging.« Ähnlich heißt es auf einer Basaltplatte aus dem Tempel des Gottes Ptah aus Memphis der 25./26. Dynastie (8. Jh. v. Chr.): nach dem Götter und Schöpfung aus »Herz und Zunge« von Ptah hervorgegangen seien, vgl. TUAT II/6, S. 840, 843, Erg. 173, in: *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Alte Folge*, hg. v. O. Kaiser, B. Janowski, G. Wilhelm, D. Schwemer, Gütersloh 1982–1997. Zu den tiefsten, transzendenten Begründungen des ›Urwortes‹ gibt ein Treuhänder authentischen Wissens aus unserer Zeit, legitimiert aus eigenem realem Ewigkeitsbewusstsein, entsprechende Hinweise in seinem geistlichen Lehrwerk, vgl. Bô Yin Râ (Joseph Anton Schneiderfranken): *Die Weisheit des Johannes*, Basel, Zürich, Leipzig 1924 u. 1952, S. 93–95, 147–152 sowie: *Das Gespenst der Freiheit*, Basel u. Leipzig 1930, S. 163, 170–171. Aufschluss über Persönlichkeit, Werk und Stellung von Bô Yin Râ, auf den in vorliegenden Ausführungen immer wieder hinsichtlich fundamentaler Begründungen hingewiesen wird, geben: R. Schott, Bô Yin Râ. *Leben und Werk*, Basel 1954; Bô Yin Râ, *In eigener Sache*, Basel o. J. sowie A. Kober-Staehelin, *Meine Stellung zu Bô Yin Râ*, Bern, Basel, Leipzig 1930, *ders., Weshalb Bô Yin Râ?* Basel 1930 und G. Lienert, *Weltwanderung, Bô Yin Râ, Lehre und Biographie*, Bern 1994. Eine scharfsinnige Unterscheidung zwischen Phäno- und Geno-Sprache als Hintergrund von gesprochener Sprache und ihrem emotiven Unterbau findet sich bei Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt 1978.

›Generativen Transformationsgrammatik‹ (siehe Kapitel XI). Und der inspirierte Psychologe Ludwig Klages erkennt in ihr ein heuristisches Potenzial, das auch in der Moderne noch keineswegs ausgeschöpft ist.<sup>4</sup> Von daher lässt sich ihre Qualität kaum anders fassen als eine *metaphysische*.

Für den frühchristlich-römischen Gesang jedenfalls gilt *prima la parole*. Denn die frühesten Aufzeichnungen der liturgischen Texte, die *Antifonarien*, lassen am übergeordneten Rang des Wortes vor der Melodie keinen Zweifel. In diesen kostbaren Handschriften aus dem 8. bis 10. Jahrhundert steht das Wort noch ohne Melodie. Der Aufwand an Pracht und die Schönheit dieser Niederschriften bezeugen höchste Verehrung. Die Worte sind nämlich mit goldstaubhaltiger Tinte auf purpurgetränkten Pergamentblättern geschrieben: Ausdruck für das sakrosankte, lebendige ›Wort Gottes‹. Seine Würde findet noch 1000 Jahre später ihre Entsprechung, wenn Johann Sebastian Bach im Partitur-Autograph seiner Matthäus-Passion den Bibeltext eigenhändig mit roter Tinte notiert.

Ein anderer Beleg, wie sehr die gregorianischen Gesänge noch »Extension der Sprache« (Leo Treitler) sind, ist schließlich ihre früheste schriftliche Aufzeichnungsform. Zuerst sind es nur Lektionszeichen, mit denen die Worte markiert werden: Akzent- und Interpunktionshinweise. Daraus entsteht aber bald ein Zeichensystem, das wie ein Artikulationsdiagramm über dem Text verläuft und als ›Neumennotation‹ bezeichnet wird. Es ist allerdings noch recht vage, denn es gibt keine festen Tonstufen oder Intervalle an, sondern skizziert nur gestalthaft den ungefähren Bewegungsverlauf der ›Sprechmelodie‹. *Neuma* steht im Griechischen für Wink und illustriert damit gut die Funktion einer Memorierhilfe, die schon die auswendige Kenntnis des Textes und seiner melodischen Intonation in einer etablierten Aufführungspraxis voraussetzt.

Die Nähe zum Sprachverlauf spiegelt sich im Bau der Melodien wieder. Ihre Grundgestalt gleicht einem Bogen, dessen Scheitelpunkt in Wellen erreicht und wieder verlassen wird. Sein Modell lässt sich durch wenige Strukturelemente beschreiben.

Am Anfang steht eine typische Einleitungsformel, die Intonation oder das *Initium*. Den Mittelteil dominiert der Rezitationston, auch Lektionston, *Repercussa*, Tuba oder Ténor genannt. Als Hauptton bildet er das Gravitationszentrum der Melodie. Häufig wird er durch eine Mittelkadenz, die *Confinalis* unterbrochen, bevor er neu ansetzt. Eine Schlusskadenz, die *Finalis* beendet schließlich die Melodie mit dem Ziel- und Grundton, hat aber gleichzeitig die Aufgabe, möglichst geschickt zum Anfang des nächsten Verses überzuleiten. Deshalb heißt sie auch *Differentia* und bildet für diese Vermittlungsfunktion viele verschiedene Varianten aus. Liefern

4 N. Chomsky, *Reflections on Language*, Edition von: *The Logical Structure of Linguistic Theory* (1955), New York 1975, dt.: *Reflexionen über die Sprache*, Frankfurt a. M. 1977; L. Klages, *Die Sprache als Quell der Seelenkunde*, Zürich 1948, sowie zur bedeutsamsten Befragung der Sprache als Erkenntnismittel, vgl. Bô Yin Râ (1930), S. 171 ff.

diese formelhaften Elemente das Gerüst der melodischen Gestalt, so entsteht ihre Dynamik aus der Spannung zwischen Hauptton und Finalis. Weil der Hauptton als melodisches Zentrum Verlauf und Umfang der Melodie bestimmt, wird er auch zusammen mit der Finalis zum wichtigsten Unterscheidungsmerkmal der verschiedenen Melodien.

Ihre Fülle beginnt man etwa seit dem 8. Jahrhundert zu ordnen. Für die innere Gliederung nach Tongruppen mit ihren charakteristischen Intervallen übernimmt man das System der *Tetrachorde*, einer Viertonreihe, übernommen aus der griechischen Musiktheorie. Sie sind Ausschnitte der Tonleitern und bilden die ›Bausteine‹ der unterschiedlichen Tonräume, die als *Modi* oder ›Kirchentöne‹ bezeichnet werden. Weil ihnen später die meisten Melodien fest zugeordnet werden, bezeichnet man sie deswegen auch als ›Psalmton‹ oder ›Kirchentone‹.

Dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch heißen ihre vier ›authentischen‹ Grundformen. Zusammen mit den vier weiteren, aus ihnen abgeleiteten, den ›plagalischen‹, bilden sie die acht charakteristischen Tonräume dieser Zeit. Manche ihrer typischen melodischen Wendungen, die eng mit dem Wesen der Modi zusammenhängen, werden in der Musikgeschichte nie mehr vergessen und behalten ›Bedeutung‹ bis in die Spätromantik. Der Gewinn dieser Anpassung an ein präexistentes System bestand in einer klaren Ordnung der Vielfalt, die Problematik in den vielen Ausnahmen und Glättungen. Denn der Reichtum der gregorianischen Melodiegestalten fügte sich nicht leicht dem ordnenden Schema. Schon gar nicht im Hinblick auf eine uns unbekanntere Aufführungspraxis, in der ganz sicher viele melodische Feinheiten und Abweichungen existierten, wie uns noch heute die melodischen Gebilde aus der Ostkirche, der byzantinischen Tradition, ahnen lassen. Allerdings war dieses System der Kirchenmodi wie auch die akustische Aufteilung des Oktavraumes in acht ungleiche Stufen, der sogenannten *diatonischen Leiter* aus sieben Tönen plus einem (nämlich der Oktave des ersten als Verdopplung des Grundtones) kein willkürlich erfundenes Schema, sondern ein antikes Erbe aus der griechischen Musiktheorie und damit Übernahme aus viel älteren Ordnungssystemen.

### **Sinnordnungen oder: erste Organisationsformen unserer musikalischen Systemebene**

Solche ›Ordnungen‹ trifft man in allen alten Musikkulturen, aber auch in weniger entwickelten, primitiven, mit der Organisation der Töne und Tonräume an. Sie beginnen bei der Strukturierung des primären Tonvorrats durch Skalen oder Tonleitern. Als Abfolge der gleichsam festen, rationalen ›Tonorte‹ mit ihren Abständen dazwischen, den *Intervallen*, stellen sie bereits ein gestalthaftes Destillat aus einem akustischen Kosmos unbegrenzter Schwingungsformen dar. Der ›Ton‹ als Auswahl aus dem Geräusch-Chaos hat zwar bereits seine eigene ›Seins‹-Qualität. Aber ›Musik‹ entsteht erst mit der Abfolge von Tönen. Deshalb bestimmt sie sich durch Struktur. Ihren Kern bilden die *Intervalle* – das Abstands- und Beziehungs-

system zwischen den Tönen. Es entfaltet sich in zwei Achsen: eine als *horizontale* Einteilung der Tonorte nach den Abständen der Tonhöhen (Frequenzen), die andere als eine *vertikale* bei Zusammenklängen (Akkorden). So formen sich durch Ersteres (musikologisch als *Distanzsystem* bezeichnet) Skalen und Melodie, durch das Andere (dem *Sonanzsystem*) Harmonien und Akkorde. Weil das die beiden wichtigsten rationalen Bestimmungskriterien aller Töne aus ihren sonstigen Eigenschaften wie Klangfarbe, Lautstärke oder Verschmelzungsgrad sind, liegt hier auch der Strukturkern jeder *musikalischen Systemebene*. Das Sonanzsystem ist für die ›Liturgische Einstimmigkeit‹ des gregorianischen Gesangs genauso wie für die antike griechische Musik noch nicht bedeutsam wie später. Aber es existiert natürlich längst in den bunten Klangwelten aller Musik von vorher und wird schließlich als ›Klang‹ essenziell in der abendländischen Mehrstimmigkeit. Woher kommen solche Konzepte? Wie findet der musizierende Mensch die Referenzen für solche Systeme, die schon in den ältesten überlieferten Zeugnissen ausgebildet sind?

Man kann sie, gut positivistisch aus moderner Wissenschaftsratio, als Entwicklung in darwinistischen Selektionsprozessen verstehen, wo sie als Überlebensvorteile, Signalfunktionen oder Kommunikationsmodi fungieren. Das scheint, biologisch *ab ovo* gedacht, plausibel. Und doch ist es so erstaunlich wie unwahrscheinlich im Blick auf die reifen Früchte in Kultur, Kunst und Gesellschaft der Hochkulturen, wertet man sie als ›zufällige‹ Resultate aus blinden, evolutionären Naturprozessen oder als zweckvollen Utilitarismus. Nur weil sie *notwendig* auf biologische Grundlagen angewiesen sind, erstet ihnen allein daraus keine *hinreichende* ›Bedeutung‹ als Sinnstrukturen für das menschliche Bewusstsein. Alle Prozesse evolutionärer Kreativität zeigen zwar den autonomen Eigenwillen ewiger Naturkräfte – aber werden zugleich Sinnträger einer Ratio, die über ein Verständnis als beiläufige, irgendwie beliebige Produkte aus der Werkstatt eines ›Blinden Uhrmachers‹ (der Evolutionsbiologe Richard Dawkins, 1986) hinausgeht. Denn ab einer bestimmten Entwicklungsstufe sind ihre ›Ergebnisse‹ nicht mehr plausibel aus dem evolutionären Vorteil des paarungssüchtigen Affen oder des balzenden Pfaus und des bloß ›Tierseelischen‹ im Menschen ableitbar. Irgendwann in diesem Prozess reicht die bloß biologisch verstandene *Emergenz* nicht mehr aus, um ein Gilgamesch-Epos oder die indischen Veden, die chaldäisch-babylonische Astronomie, die sakralen Riten der Hochkulturen samt ihrer Kunst und Musik oder gar eine Palestrina-Motette, eine Bach-Fuge, eine Beethoven-Sonate, schließlich eine Raffael-Madonna oder ein Dante-Sonett daraus ›folgerichtig‹ zu erklären. Auch nicht Sinn und Rationalität bestimmter Bauleistungen vom alten Ägypten bis Mesoamerika und Ostasien oder dem gotischen Dom. Und auch nicht die damit in enger Verbindung stehenden Zeugnisse frühester musikalischer Systematik.

Zu deren *materiellen* zählen bereits die Grifflöcher in den Knochenflöten aus dem Aurignacien, der ältesten Kultur des *Homo sapiens* (40 000 bis 28 000 v. Chr.). Sie sind schon (mit bis zu fünf Löchern) melodiefähig und deshalb eine *qualitative*



Selektion: Ergebnis einer bestimmten Auswahl von Tönen, die zwar in der ›Natur‹ angelegt sind, sie aber übersteigt, weil sie einer Strukturvorstellung folgt, die im menschlichen Bewusstsein angelegt zu sein scheint.

Auf dem Porträt eines Ensembles von Harfenspielern aus dem Ägypten des dritten vorchristlichen Jahrtausends fand der Musikethnologe Curt Sachs sogar die drei Hauptintervalle unserer Tonsysteme, Oktave, Quarte und Quinte bereits abgebildet. Weil musikalische Aktivitäten schon aus den prähistorischen Anfängen aller Gesellschaften in vielfacher Weise bezeugt sind, ist hier offenbar, wie im Falle der Sprachfähigkeit, eine angeborene »musikalische Disposition« am Werk. Durch ihre frühe Ausprägung über Tonordnungen mit ähnlichen Strukturelementen in allen bekannten Hochkulturen (wie Skalen, Grundtonrelationen und Hauptkonsonanzen) kann sie nicht anders als eine menschliche *Universalie* verstanden werden. Was aber offenbar so transhistorisch und transkulturell wirksam ist, ist kaum ohne tiefere psycho-physische Referenz vorstellbar und hat deshalb eine *anthropologische* Dimension.<sup>5</sup>

Zu ihren offenbaren Zeugnissen gehören jene Zusammenhänge, wie sie sich in primitiven und indigenen Gesellschaften als magische und kultische Einbindung äußern. In den alten Hochkulturen aber wird solcher Ritus und Kultus als bloßer Schall und Tanz durch eine *Musiktheorie* mit höheren Referenzen weit überschritten. Sie beschränkt sich nicht auf das Empirische im Tun, den *usus*, sondern stellt sich als ein ›Wissen‹ dar, das musikalische Ordnungszusammenhänge als *ars* mittels konkreter Zahlenverhältnisse beschreibt und in Analogie zu größeren Struktur- und Proportionsmustern begreift, wie sie in allen Naturzusammenhängen wirksam sind. Als tönendes Abbild *kosmologischer* Strukturen haben diese Ordnungen deshalb ihre Resonanz nicht nur im Menschen, sondern in der ganzen materiellen Schöpfung. Ihre Analogien können wir, genau wie ihre Tonsysteme, im ur-

5 In der heutigen Forschung konkurriert eine Naturtheorie des Musikalischen mit physikalisch-akustischen, mathematischen, sozialen und neurophysiologischen Begründungen der Tonsysteme. Dabei ist unstrittig, dass sich ›musikalischer Sinn‹ einer systemischen Ordnung der Töne in einem bestimmten Ordnungsraum verdankt, wobei neben strukturellen und formalen Kriterien auch immer definierte Entitäten auszumachen sind, die tatsächlich in nahezu jeder Musikkultur nachgewiesen werden können. Sie lassen sich in einer Stufenreihe von den universalen bis hin zu solchen mit bikulturellem Status verorten, vgl. M. Dobberstein, *Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik*, Berlin, 2000, S. 438 ff. Für Überblicke: vgl. W. Suppan, *Anthropologische Ansätze in den Musikwissenschaften*, in: *Musik im Diskurs*, Bd. 4, *Anthropologie der Musik und der Musikerziehung*, hg. v. R. Schneider, Regensburg 1987; W. Wiora, *Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora*, hg. v. H. Kühn u. Chr. Mahling, Tutzing 1972, S. 113; *The Biological Foundations of Music*, hg. v. R. J. Zatorre u. I. Peretz, New York 2001 (= *Anales of the New York Academy of Sciences*, Vol. 930). Zu den Tonsystemen, vgl. E. M. v. Hornbostel, *Musikalische Tonsysteme*, in: *Handbuch der Physik*, Bd. 8: Akustik, hg. v. H. Geiger u. K. Scheele, Berlin 1927, S. 425–449; C. Sachs, *Die Musik der alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*, hg. v. J. Elsner, Berlin 1968; ders., *Die Anfänge der Musik*, Hildesheim u. New York, 1979.

alten Kulturraum von Mesopotamien bei den Priester-Astronomen und Astrologen der Sumerer, Hethiter, Chaldäer und Babylonier ebenso wie auch im alten China und Indien an Quellen konkret bis zurück ins zweite Jahrtausend v. Chr. verfolgen. Sie betreffen Astronomie und Kalenderrechnung bis hin zu Analogien in Alphabet und Farben und die Proportionsordnungen von Bauwerken.<sup>6</sup>

## Zusammenhänge

Für das Abendland hat uns bekanntlich die Schule von Pythagoras Essenzen dieser Zusammenhänge als unverlierbares Erkenntniserbe hinterlassen. Allerdings beginnt sie keineswegs bei bloßer voraussetzungsloser Empirie, wie das bei Pythagoras von Samos (um 570–510 v. Chr.) im Hinblick auf die Musik und ihre mathematischen Relationen gern überliefert wird. Dazu gehört etwa die naive Legende von der Werkstatt eines Schmiedes, wo er mittels der verschiedenen Hämmer auf die Intervallbeziehungen gestoßen wäre. Tatsächlich steht das pythagoreische Denken, genau wie das platonische, in der langen untergründigen Traditionslinie der alten östlichen Kulturen. Die Verbindung zu den Kulturen der Babylonier, Chaldäer und Assyrer wie zu Ägypten wird durch viele Zeugnisse belegt. Dazu gehören nicht nur die militärischen Kontakte (durch griechische Söldner, vor allem in den Feldzügen gegen die Perser, die 525 v. Chr. Ägypten erobert hatten), sondern auch lange Handelskontakte (etwa mit dem griechischen Hafen Naukratis in der Nähe von Alexandria), besonders aber die Tradierung mathematischen und astronomischen Wissens. Im Griechischen hießen die orientalischen Gelehrten *Chaldaioi*. Die Namen von neun der 12 astrologischen Tierkreiszeichen sind babylonischen Ursprungs. Noch die Berechnungen des Astronomen und Geographen Hipparchos von Nicäa (190–120 v. Chr.) und das darauf aufbauende Werk *Almagest* von Ptolemäus, Fundament für die gesamte westliche Astronomie bis Kopernikus und Kepler, gründet sich auf die babylonischen Datentafeln, in denen bereits die Eklipsen von Sonne und Mond berechnet waren. Aufenthalte und Unterweisungen von Herodot, Solon, Pythagoras und Platon in Ägypten mit entsprechendem Wissen-

6 »Ich machte die Musik mit menschlichen Mitteln, aber stellte Himmlisches dar... die höchste Musik passt sich an den Ordnungen des Himmels« (Dschuang-Dsi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, 14. Buch: *Die Musik des Herrn der gelben Erde*) ist ein frühes Zeugnis für diese Verbindung. Vgl. bei H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg u. München 1954 (= *Orbis Academicus*, Bd. 1/4). Leon Battista Alberti begründet die Verbindung zwischen Architektur und Musik mit den konsonanten Intervallen der pythagoreischen Lehre, denn »die Zahlen, durch denen das Auge erfreut wird, seien dieselben, die bewirkten, daß das Ohr durch einen Zusammenklang angenehm berührt werde, in: *De re aedificatoria libri decem*, hg. v. E. Tappe u. a. Poliziano, Straßburg 1541, Liber IX 5, folio 137 verso (zitiert nach: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. II, S. 185); vgl. auch: M. Schneider, *Singende Steine*, Kassel 1955.

stransfer sind inzwischen für die Forschung kaum mehr zweifelhaft.<sup>7</sup> Die über die Pythagoras-Schule vermittelten Beziehungen von Musik und Mathematik beherrschten Musikdenken und -theorie bis heute.

Töne sind Schwingungen, die Intervalle Schwingungsverhältnisse, die Harmonien eine Kombination von beiden. Sie alle lassen sich durch nichts eindeutiger bestimmen, als durch Zahlenwerte. Verkürzt man eine auf C gestimmte Saite um die Hälfte, erhält man die höhere Oktave C'. Nimmt man von der C-Saite ein Drittel ab, erhält man die Quinte G, nimmt man ein Viertel ab, ergibt sich die Quarte F. Das bedeutet, dass der Oktave das Zahlenverhältnis 1:2 entspricht, der Quinte das Verhältnis 2:3 und der Quarte 3:4. Entsprechend verhält es sich mit den weiteren musikalischen Intervallen, von denen jedem ein bestimmtes Zahlenverhältnis zukommt. Pythagoras demonstrierte diese bemerkenswerte Entsprechung von Ton und Zahl auf dem *Monochord*, einem schlichten Resonanzkasten mit einer Saite, deren schwingende Länge durch verschiebbare Stege reguliert werden kann. Zugleich aber bemerkt das Ohr mit hoher Präzision nicht nur die Reinheit solcher Schwingungsverhältnisse (Quinte und Oktave sind noch heute die Prüfsteine jedes Stimmvorgangs der Instrumente im Orchester), sondern nimmt auch genau ihre *Qualitäten* als »Bedeutungsdifferenzen« wahr. Denn bereits der Unterschied zwischen den Schwingungsverhältnissen von 4:5, der großen reinen Terz, und 3:4, ihrem Nachbarintervall der Quarte, trennt kognitiv in der menschlichen Empfindung zwei verschiedene emotionale Bedeutungswelten. Es handelt sich also bei allen Ordnungssystemen, den Skalen und Modi der abendländischen Musik, später bei ihren Dur-/Moll-Tonarten, genau wie in anderen Musikkulturen, immer auch um Räume *emotionalen ›Sinns‹*, um *semantische* Felder, deren anthropologische

7 Zentrale Quellen für den heute unterschätzten Einfluss mesopotamischer und ägyptischer Weisheits- und Wissenstradition im antiken Griechenland sind Herodot (*Historia*, Buch II und II) und Isokrates (*Busiris*) sowie Platon (vor allem in den Dialogen *Timaios* und *Kritikon* sowie *Nomoi*, 2. und 7. Buch, wo originale ägyptische Maßstabellen übernommen werden). Dieser Einfluss reicht seit Homer bis in die Komödien- und Tragödiendichtungen und eine lange Tradition trägt diese Verbindung weiter, über Plutarch, Jamblichus (*De mysteriis Aegyptiorum*), den Hermetismus und die Gnosis, bis zum neuen Aufblühen in der italienischen Renaissance mit Ficino und Piccolo de la Mirandola und schließlich noch beim Musikgelehrten Athanasius Kirchner sowie bei Wilhelm von Schelling, vgl. B. Wilke, *Vergangenheit als Norm in der platonischen Staatsphilosophie*, Stuttgart 1997, S. 203–205; U. R. Jeck, *Platonica Orientalia. Aufdeckung einer philosophischen Tradition*, Frankfurt a. M. 2004; J. Friberg, *Amazing Traces of a Babylonian Origin in Greek Mathematics*, Gothenburg 2007; J. Høyrup u. P. Damerow (Hg.), *Changing Views on Ancient Near Eastern Mathematics*, Berlin 2001; G. J. Toomer, *Hipparchus and Babylonian Astronomy*, in: *A Scientific Humanist. Studies in Memory of Abraham Sachs* (Samuel Noah Kramer Fund, 9), Philadelphia 1988, S. 353–362. Zu Aufgehalten von Pythagoras, Solon und Platon in Ägypten, wie sie von Plutarch, Strabon, Herodot, Isokrates, Proklos (*Platonis Timaeum Commentaria* I, S. 76 2 D) sowie bei Klemens von Alexandria bis Cicero überliefert werden, vgl. J. A. Philip, *Pythagoras and Early Pythagoreanism*, Toronto 1966, S. 189–191; K. Nawratil, *Platon in Ägypten*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 28 (1974), S. 598–603.

Dimension sich sinnlich über die psychophysische Resonanz des Empfindungsvermögens erschließt. Damit gewinnen alle scheinbar so ›abstrakten‹ Operationen des ordnenden oder rechnenden Intellekts immer auch Bedeutung als psychische Wirkung, als seelische ›Bedeutung‹.

Zeugnis für diese anthropologische Dimension gibt eine Begründung musikalischer Ordnungen, die von sinnlich-emotionaler Wahrnehmung ausgeht. Sie ist mit Aristoteles und besonders Aristoxenos von Tarent, einem seiner Schüler, verbunden. Obwohl sie den pythagoreischen Bezug auf die mathematische Struktur der Tonsysteme nicht infrage stellt, ernennt sie das *Gehör* zum Schiedsrichter über das ›System‹. Aristoteles befindet, dass das »Ohr natürlicher Richter über Konsonanz und Dissonanz« sei. Und noch im 18. Jahrhundert bekennen sich bedeutende Musiker und Theoretiker wie Johann David Heinichen und Johann Mattheson zu dieser sensualistischen Musikauffassung; Mattheson nennt sich selbst sogar *Aristoxenu juni* (Aristoxenus der Jüngere) und wendet sich ausdrücklich gegen den Primat des ›Mathematischen‹ in der Musik.<sup>8</sup>

Dieser andere Aspekt eines Verständnisses von Musik manifestiert sich ›psychologisch‹ in allen emotionalen Wirkungen sowie in den ethischen Konnotationen. Ihre Zeugnisse reichen vom antiken Orpheus- und Apollo-Mythos und der griechischen Ethoslehre der Tonarten, von den Zuordnungen der indischen Ragas oder den arabischen Maqamat zu genau bestimmten emotionalen Ausdrucksbereichen bis zu den vielen ästhetischen Theorien des Empfindens, von Rousseau bis zur Tonpsychologie von Carl Stumpf oder der modernen Musikpsychologie (siehe Kapitel VIII).

Damit wird schon am antiken Anfang unseres abendländischen Musikdenkens eine alternative Begründung zum Konzept der Pythagoras-Schule formuliert. *Quod non est in sensu, non fuerit in intellectu* heißt es später: »Was nicht in den Sinnen ist, kann nicht im Intellekt sein.« Als Disput zwischen den *Kanonikern* und den *Harmonikern* sind die beiden Auffassungen in die Musikgeschichte eingegangen. Aber unter anthropologischem Aspekt erweisen sie sich nicht als Gegensätze, sondern als Komplementaritäten. Darauf wird bei den ontologischen Apriori der Musik zurückzukommen sein (siehe im Kapitel XII).

Der pythagoreisch-platonische Hintergrund zeigt, dass musikalische ›Bedeutung‹, wie sie im singulären ›Kunstwerk‹ mit seiner persönlichen ›Botschaft‹ aus individu-

8 Aristoteles, *De anima* (Über die Seele) 426a 27-b2 und in *Physik*; Aristoxenos von Tarent, *Elementa Harmonica* (Elemente der Harmonik). Mattheson bemerkt in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (1739): »Was dem Gehör gefällt ist gut, solange der Verstand nicht widerspricht. Was dem Gehör aber nicht ansteht, ist ausdrücklich und ohne Einwendung böse... Ohne Vernunft kann in der Musik wenig gutes sein; aber ohne Beifall der Ohren noch weniger.«

ellem Ausdruckswillen Gestaltung findet, nicht ohne eine allgemeinere Organisation des ›Materialen‹ mit einem strukturfähigen ›System‹ denkbar ist.

Diese Prämisse teilt die Musik mit der Sprache. Denn auch sie konstituiert sich aus einer *Systemebene* und einer *metaphorischen Ebene* (Ernesto Grassi). Ersterer kommt mit einer ›materialen‹ Ordnung über Alphabet oder Zeichen, Morpheme und Grammatik zustande. In ihrer ontologischen Tiefenschicht wirkt zwar die mentale ›Energie‹ der *Lautwerte*, wie sie sich am unmittelbarsten in der Dichtung offenbart und wie sie jüdische Kabbalistik über Zahlenwerte dechiffriert oder wie sie in der biblischen Genesis als ›Wort‹ und ›Logos‹ metaphysisch verstanden wird. Aber als Bezeichnungssystem (*adaequatio rei et intellectus*) funktioniert sie auch als ›Oberfläche‹ eines Mitteilungssystems von Bedeutungen. Diese systemische Bindung schließt aber die metaphorische Verwendung in den Beziehungsgeflechten dichterischer, subjektiver und geschichtlicher Abwandlungen nicht aus, sondern ermöglicht sie erst. Noam Chomsky hat diesen Möglichkeitsräumen in seiner linguistischen Theorie mit den Begriffen ›Parametrisierung‹ und ›Performance‹ Rechnung getragen.

Aber anders als in der Wortsprache bleibt die Musik an das ›Klangalphabet‹ der Töne und ihre Organisation sehr viel direkter gebunden, während sich die Sprache mit ihrer Begriffsebene und dem dortigen Transport von Information aus der Zeichen- und Klangebene weit zu lösen vermag. Deshalb ist die *Systemebene* in der Musik bereits wesentlich ›Sinnebene‹. Jede Änderung ihrer Ordnung schafft andere Bedeutung. Jede Wandlung weist auf neue Referenzen. Damit wird bereits die ›Systemebene‹ zu einem objektiv fassbaren Indikator struktureller Charakteristika diesseits aller subjektiven Ausgestaltungen. Ihre Graphen malen veränderte ›Bedeutungswerte‹ über rational fassbares ›Maßwerk‹ und gewinnen damit Erkenntnischarakter. Das zeigt sich, nach der Erfindung der Notenschrift, etwa an der Aufzeichnung von Musik. Ihre verschiedenen Stufen, Arten und Wandlungen entspringen nicht nur wechselnden Konventionen und Praktiken, sondern sind auch Abbild von Eigenschaften der ›Systemebene‹, spiegeln kompositorische Techniken und offenbaren damit viel vom jeweiligen musikalischen ›Denken‹.

Die erste Ordnung der gregorianischen Melodien nach den Kirchenmodi und ihrer Skalenorganisation greift also auf eine lange Tradition zurück. So sind die Kirchentonarten für die Melodien zwar ein Konstrukt *post factum*, als Konzept aber ein *a priori* (Eric Werner).<sup>9</sup> Das *post factum* erweist sich als einer jener Rationalisierungsprozesse, wie sie für die abendländische Musik so typisch sind. Zum *a priori* aber gehört das sinnlich über das Empfindungsvermögen erfahrbare ›Sinn-

9 Vgl. E. Werner, *The Sacred Bridge*, London u. New York 1959, S. 373–406; ders., *Die Musik im alten Israel*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 1, S. 107 ff. Das System gründet letztlich aber nicht auf den Tonleitern, sondern auf der Struktur der Melodien. Immerhin erweisen sich drei Tonarten für alle modalen Systeme als gemeinsam, nämlich die Modi dorisch, phrygisch und lydisch (E. Werner, 1959, S. 405).

potenzial dieser Musik: ihr emotionales Wirkungspotenzial. Deshalb war mit der Übernahme auch eine qualitative ›Bedeutung‹ verbunden. Das verweist schon in dieser frühen Stufe unserer Musikgeschichte auf einen anderen, bedeutsamen Hintergrund musikalischer Semantik.

Diese ›Bedeutung‹ wurde nämlich weder willkürlich noch vom subjektiven ›Geschmack‹ bestimmt. Sie äußert sich vielmehr bereits für die antiken griechischen Vorlagen in einem als verbindlich empfundenen Zusammenhang. Bei Platon (*Politeia*) werden die Charakteristika einzelner Tonarten (*tropoi*) konkret mit bestimmten, den Planeten zugeordneten Tönen in einem rationalen kosmologischen Ordnungsmodell in Verbindung gebracht. Daraus ergeben sich Ethos und Wirkung der Tonarten: »Der Modus erhält seinen Ethos durch die Zahl und den Charakter der Planetentöne, die er umfasst« (Marius Schneider).<sup>10</sup>

Über den *Ethos* werden den einzelnen Tonarten verschiedene Auswirkungen auf Gemüt und Charakter des Menschen zugeschrieben. *Dorisch* wird als kriegerisch-männlich charakterisiert, *lydisch* als weiblich-weichlich und *phrygisch* als enthusiastisch. Das aber erfolgt ganz im Kontext mit einer allgemeineren *ethischen* Werteordnung, wie sie auch in der griechischen *Kalokagathia*, einer Hendiadys von *kalos kai agathos*, der Verbindung von *schön* und *gut* als höchste Tugend (*arete*) verstanden wird. Sie findet sich bereits bei den Vorsokratikern Heraklit und Empedokles; Platon diskutiert sie in *Symposion* und *Philebos*.

Hier steht man vor einem Zusammenhang von hermeneutischem Gewicht und erkenntnistheoretischem Rang. Denn bezeichnend für dessen *rationalen* Charakter ist, dass Platon diese ethische Konkretisierung einer psychologischen Wirkung wiederum über eine mathematisch definierte Qualität vornimmt. Er fasst (im *Timaios*) ›Schön‹ und ›Gut‹ als einen über bestimmte Proportionen vermittelten Zusammenhang auf, nämlich über das Mischungsverhältnis in einer Vierelementenlehre. Dort wird über ›Reinheit‹ und ›Unreinheit‹ *rational* entschieden und damit, weil sich die Differenz als typische Oktavoperation erweist, eine Analogie zu Konsonanz und Dissonanz hergestellt. Als musikalische *Ethoslehre* war diese Verbindung mit der jüngeren Stoa, etwas vergrößert, nach Rom gelangt. Sie bleibt in Denken und Musiktheorie des Mittelalters von größter und anhaltender Wirksamkeit.

10 Vgl. M. Schneider, *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie*, in: *Acta musicologica* 32 (1960), S. 149–150, wo die *tropoi* in den altgriechischen Transpositionsskalen über ihre Herleitung aus den Planetentönen bei Platon auf eine astrologische Verbindung weisen, wie sie bereits im mesopotamisch-ägyptischen Wissensgut tradiert wird. Was die Wirkung betrifft, so ist, bewertet man Töne physikalisch unter dem Aspekt als ›Schwingung‹ qua ›Frequenz‹, ihre psychische Wirksamkeit auch aus moderner wissenschaftlicher Sicht verständlich. Vgl. auch O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1929.

## Schönheit als ›Glanz der Wahrheit‹ – Erkenntnisratio und Seelenwissen

In ihrer Blütezeit, der Scholastischen Philosophie, wird die Verbindung von ›Schön‹ und ›Gut‹ als integraler Bestandteil eines transzendenten Weltbilds mit der *splendor veritatis*, dem ›Glanz des Wahren‹ zum *splendor die*, dem Glanz des Göttlichen. Ihre größten Gelehrten beschäftigen sich intensiv damit, von Albertus Magnus, Thomas von Aquin, Wilhelm von Auvergne, Bonaventura, Robert Grosseteste bis Pseudo-Dionysius Areopagita – aber auch später ist das Bewusstsein für diese ethischen Kategorien musikalischen ›Sinns‹ keineswegs verloren gegangen: Noch Joseph Haydn spricht von den »moralischen Charakteren« seiner Sinfonien und der große Dirigent Bruno Walter »von den moralischen Kräften der Musik«. Hier scheint ein ›Wissen‹ um ein seelisch-empfindungsmäßig Wirksames auf, das tiefere Begründungen hat.

Denn da hinter den Attributen von *consonantia* und *concordia* immer das Prinzip von »Proportion als Kunstregel« steht (Umberto Eco), stellt sich ›Schönheit‹, wie bei Platon, als eine rational definierte ontologische Qualität dar. Auch die ›Schönheit‹ des Kosmos als eine rationale Ordnung von *congruentia* gründet deshalb auf metaphysischer Gewissheit über ein denkerisch Erfassbares und nicht nur auf bloßen ästhetischen Gefühlen irrationaler Bewunderung. Weil aber die Erschaffung des Kosmos als ein *göttlicher* Schöpfungsakt begriffen wird, der zufolge dem von Augustinus kommentierten *Buch der Weisheit des Salomon*, nach *numerus, pondus und mensura* vollzogen worden ist, eben jenen gleichen Attributen, die auch die Ontologie des ›Schönen‹ ausmachen, wird das Seiende als ›Schönes‹ zur Manifestation des *bonum: bonum et ens convertuntur* – die Vertauschbarkeit von Gutem und Schönen (Philipp der Kanzler). Als *Unum, verum, bonum et pulchrum* formuliert Bonaventura die konvertierbaren vier Bedingungen des Seienden. Damit erhält das Schöne in der scholastischen Metaphysik den Rang eines *Transzendentalismus*. Vereint mit den drei anderen Attributen des Seienden fällt ihm bei Bonaventura der ›Glanz der vereinten Transzendentalien‹ zu, mit denen schließlich sogar die Grenzen der in der scholastischen Kategorienlehre formulierten Klassen überschritten werden.<sup>11</sup>

Deutlich wird, dass hier eine Wesensbestimmung des ›Seienden‹ zugrunde liegt, die den damals vehement diskutierten manichäisch-gnostischen Dualismus von Licht und Finsternis, den unaufhörlichen Kampf von Gut und Böse zu höherer *Synthese* überschreitet. Denn ohne sie wäre auch das Hässliche als Nicht-Schönes und Dissonantes ebenso wie das Luziferisch-Böse Teil des real ›Seienden‹. Aber die scholastische Metaphysik richtet ihren Blick nicht auf die Realität der existenziellen

11 Dargestellt in einer Schrift des Bonaventura von Bagnoregio von 1250 (Manuskript 51 c der *Opera Omnia*, von Bonaventura, 10. Bde., hg. v. Quaracchi); vgl. auch U. Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München u. Wien 1991, S. 44, der diese Zusammenhänge auch in den Kapiteln drei und vier, S. 34 u. 49, ausführlich erörtert.

Unvollkommenheit, sondern auf die Vollkommenheit einer anderen ›Wirklichkeit‹ von größerer, ewiger Qualität als letzte und höchste Referenz. Von da aus gewinnt auch die Bestimmung der Schönheit als *strukturelle Ratio eines Vollkommenen* einen *objektiven* Wert, der sich *subjektiv* in der seelisch-empfindungsmäßigen Wahrnehmung als *Qualität* in Kunst und Musik manifestiert.

Frühe Belege für eine solche deutliche Wahrnehmung liefern nach den antiken ›ethischen‹ Konnotationen der Tongeschlechter auch die gregorianischen Melodien. Obwohl die Bezeichnungen für Skalen und Tonarten nach ihrer Transformation in das System der mittelalterlichen Musik nicht mehr denen der griechischen Musik entsprachen, bleibt das Wirkungspotenzial der Tonarten erhalten. Denn es verdankt sich der Struktur ihrer Intervallbeziehungen. Hinter den veränderten Bezeichnungen beschreibt die Verbindung von Tonarträumen und seelisch-emotionaler Wirkung nicht nur ein ›ästhetisches‹ Charakteristikum, sondern eine erfahrbare, also *empirisch* fassbare psychologische Realität.

Eindrucksvoll beschreibt Augustinus, der große Kirchenvater, diese ›Empirie‹ mit der starken Wirkung der gregorianischen Melodien auf die frühchristliche Gemeinde: »Wieviel habe ich geweint bei den dir geweihten Hymnen und Cantica, da die Stimmen deiner süßklingenden Kirche mich so heftig bewegten ...« (Confessiones, IX. 6–7).

Wie sehr auch das *ethische* Bewusstsein für diese Ausdruckswerte präsent bleibt, zeigen allerhand andere Belege. Dazu gehört besonders die scharfe Polemik der Kirchenväter gegen die ›weltliche‹ Musik. Außerhalb der Kirche war sie nach wie vor reale Gegenwart und übermächtiger Gegenpol zur spirituellen Sammlung im gregorianischen Gesang. Mit heftiger Rhetorik wird »die Verwirrung durch die Stimmenvielfalt der Instrumente« gegeißelt, das »anzügliche Verhalten der Musiker im Theater«, die »unmoralischen Tänze auf Festen und Hochzeiten«, das »sitzenlose Treiben der Harfenistinnen« auf den Banketten samt den heidnischen Kult ritualen aus den antiken Traditionen. Im Unterschied dazu gewinnt die andere Ethik der liturgischen Musik über ihre emotionale Wirkung große Bedeutung für die mentale Festigung und Identität einer sich davon abgrenzenden Gemeinde. Die Synode von Aachen im Jahr 816 fordert ausdrücklich die »sinnliche und artifizielle Schönheit« des Kirchengesangs.

### **Kulturräume als politische Räume: »Europa wird katholisch getauft«**

Die Ordnung des gregorianischen Gesangs ist eines jener zielbewussten Rationalisierungsprozesse, wie er zum Wesen der abendländischen Musikgeschichte gehört. Aber er vollzieht sich nicht als autonomes Geschehen. Er ist zugleich Teil eines höchst *politischen* Konzepts. Es hängt eng mit der Durchsetzung einer neuen



staatlichen Ordnung Europas zusammen: der Neubegründung des west-römischen Reiches und seinem kulturellen Aufbruch zu dem, was man als ›Karolingische Renaissance‹ bezeichnet.

Mit dem Zerfall des römischen Imperiums verfiel auch die hellenistisch-antike Kulturwelt in die byzantinische, die islamisch-arabische und die römisch-fränkische. Das fränkische Haus beginnt die Reste im Westen zu vereinen. Kernstück seines politischen Konzepts war von Anfang an der Bund mit dem Papst. König Pippin III. (714–768) eint nicht nur Gallien, sondern verbündet sich 754 auch mit Papst Stephan II. Pippins Sohn, Karl der Große, vollendet diesen Entwurf. In über 50 Kriegen eint er Sachsen, Gallien und das ehemalige Langobardenreich zum fränkischen Großreich und begründet den Kirchenstaat für den Papst mit der Romagna und Campagna, Ravenna und der Südtoškana. Das war der Bund zwischen weltlicher und geistlicher Macht, zwischen Thron und Kirche. Zu seinem feierlichsten Symbol wird die Krönung Karls zum Kaiser am Weihnachtstag des Jahres 800 in Rom durch Papst Leo.

›Europa wird katholisch getauft‹ (Eberhard Jäckel) – aber erst durch die Karolinger wird es überhaupt ›Europa‹. Der Papst salbt den Kaiser, aber der wird zugleich zum *Pater Europae*. Damit vollzieht sich die eigentliche Geburt unseres heutigen Europas, wenn es sich von einem mediokren ›Anhängsel der asiatischen Landmasse‹ zu eigener Identität aufmacht. Durchtränkt zwar vom Erbe der römisch-hellenistischen Mittelmeerantike, in der alle Götter und Dämonen, alle Weisheiten und Künste des Orients nachtönen, formiert es sich erstmals als eigene Macht, deren Weltentwürfe die nächsten eineinhalb Jahrtausende Weltgeschehen bestimmen werden. Es ist die Neubestimmung einer Welt, in die erstmals der germanisch-romanische Norden eintritt. Das Mittelmeer wird mit Rhein und Maas getauscht, Byzanz mit Aachen, der griechische Basileus mit dem fränkischen Kaiser. Die neue Universalmonarchie tritt nicht nur die Nachfolge des Imperium Romanum als weströmisches Kaiserreich an, sondern begründet jene ›Karolingische Reichsidee‹, die als Archetyp eines ›Kulturraumes‹ durch die Jahrhunderte in zahllosen Entwürfen, Utopien und Sehnsüchten weiterwirkt. Diese große Europa-Idee reicht noch bis Novalis (*Die Christenheit oder Europa*), Heinrich Heine, Rudolf Borchardt, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Thomas Mann, Reinhold Schneider oder Manès Sperber und erhält als ›Europa der Vaterländer‹ noch ein Prädikat aus dem 21. Jahrhundert.<sup>12</sup> Als ›Europäische Union‹ wird sie schließlich nach den Weltkriegskatastrophen zu einem neuen Aufbruch. Ihre ersten Entwürfe zu einer europäischen Verfassung (2005) berufen sich noch auf das religiöse und humanistische Erbe als Quelle der Menschenrechte, von Freiheit, Demokratie und Rechtsstaatlichkeit: das ›Christliche Abendland‹ – nicht als bloß idealistische Identitätsbeschwörung, sondern als eine durch *spirituelle Werte* begründete Kultur. Inzwischen ist das erledigt,

12 Vgl. eine Zusammenstellung: *Hoffnung Europa. Deutsche Essays von Novalis bis Enzensberger*. hg. v. P. M. Lützelner, Frankfurt a. M. 1994.

denn jetzt wird die Referenz zu den Errungenschaften der ›Aufklärung‹ formuliert: eine ›Erzählung‹, die dem Zeitgeist entspricht, der ein numinos orientiertes Menschenbild durch ein über seine Rationalität definiertes ersetzt, den ›Vernunftträger‹ als das *animal rationale* der Moderne.

## Das karolingische Europa

Der Bund von Papst und Kirche wird zwar bald zu einem dauernden abendländischen Konfliktpotenzial. Aber er ist damals viel mehr als nur politisches Kalkül. Er ist eine Signatur als Neubestimmung der abendländischen Welt nach geistig-religiösen Grundlagen als eigene Identität. Die Sekte aus dem östlichen Mittelmeerraum, die es zur spirituellen Erneuerungsbewegung der polytheistischen Antike brachte, wird als römische ›Katholische Kirche‹ jetzt zu einem Fundament des Abendlandes: Ciceros *De re publica* weicht Augustinus *De civitate Dei*, die säkulare Republik dem christlichen ›Gottesstaat‹. Was im heutigen EU-Brüssel von Euro und Superadministration mit EZB und gemeinsamem Markt höchstens noch verblasster Mythos ist, nämlich die karolingische Verbindung von spirituellen und politischen Werten, folgte in der damaligen Praxis einem klaren Konzept gemeinsamer Ratio. Denn die politische *renovatio imperii* ist mit der geistigen als Organisation von Wissenschaft, Kultur und Kunst in der ›Karolingischen Renaissance‹ untrennbar verbunden.

Ihr wichtigstes Zentrum ist die Hofkapelle Karls des Großen in der Kaiserpfalz zu Aachen. Als Palastschule wird sie schnell zum geistigen Mittelpunkt des Reiches. Dort versammelt der Kaiser Gelehrte, Theologen, Dichter und Sänger, Architekten und Diplomaten, Verwaltungsbeamte, Bibliothekare und Buchmaler. Sie repräsentieren die intellektuelle Crème der Zeit: der Universalgelehrte Alkuin aus Britannien, der langobardische Geschichtsschreiber Paulus Diaconus, der Westgote Theodulf, ein distinguiertes Kenner der Antike, Einhard von Fulda, Baumeister, Goldschmied, Geheimsekretär und Verfasser der Hofannalen.

Ihr Programm repräsentierte nicht nur ein Konzentrat abendländischer Wissenschaft, sondern zielte auf Unterweisung und Bildung. Hier entsteht jenes System der sieben *Artes*, das Weisheit und Wissenschaft des Mittelalters zu einem rationalen Kosmos zusammenfasst, wo sich ›intellektueller‹ und ›heiliger Geist‹ noch nicht im Wege stehen, sondern ergänzen. Es umfasst als Disziplinen Grammatik, Rhetorik und Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie und wird in die Dreiheit der sprachlichen und die Vierheit der mathematischen Künste gegliedert. Als Grundkanon der *Septem artes liberales* war es die obligate Voraussetzung für alle intellektuelle Betätigung von ›freien Bürgern‹ des Reiches, das meint damals diejenigen, die nicht durch Dienst- und Vasallenverhältnisse gebunden waren.

Die Musik und ihre Theorie hat in der Tradition von Platons ›Mathematika‹ ihren festen Ort als *ars musica*, eine Disziplin also, die zwischen der rationalen *scientia* und dem praktischen *usus*, der reinen Wissenschaft und dem traditionellen Tun angesiedelt ist – anders verstanden: zwischen ihrer mathematischen und ihrer emotiven Seite. Das hat noch wenig mit unserem modernen Begriff von ›Kunst‹ zu tun. Dass sie aber nicht dem *Trivium* der drei sprachlichen *Artes* Grammatik, Rhetorik und Dialektik zugeordnet wird, sondern dem *Quadrivium* der vier mathematischen, zeigt, dass sie auch mit unseren heutigen ›Geisteswissenschaften‹ oder gar den *Cultural studies* noch wenig zu tun hat: ihr ›geistiger Ort‹ ist bei *Maß* und *Zahl*.

Die wichtigsten Instrumente der neuen Ordnung sind die Vereinheitlichung von Recht, Verwaltung, Sprache, Schrift und kirchlicher Organisation, ihre wichtigsten Orte die Klöster und Domschulen. Rechtliche Satzungen, die *Kapitularen*, banden alle freien Reichsangehörigen an den Kaiser, Latein wurde Kanzleisprache, die karolingische Minuskel zur Standardschrift und die neue monastische Ordnung verpflichtete die fränkische Kirche politisch und kulturell. Maßgeblicher Bestandteil dieses Instrumentariums aber waren Liturgie und gregorianischer Gesang. Seine Kanonisierung, Standardisierung und Verbreitung über die Klöster und Domschulen, stand im Dienste der einheitlichen Reichsidee und aller höheren Bildung. Ihre Vorlagen aber kamen aus Rom.

Bereits Pippin II. ordnet im Jahre 754 den Ersatz der in Gallien üblichen Gesänge, den *cantus gallicanus* durch die römischen, die *cantilena romana* an. Im Jahr 789 bestimmt Karl der Große in einem grundsätzlichen Erlass (*Admonitio generalis*) die Gründung von Schulen und die Aufgaben der Kleriker und Mönche. Danach mussten sie die römische Liturgie, die Psalmodie, den Kirchengesang sowie Kalender- und Grammatiklehre beherrschen.

Der Bischof von Metz hatte schon im Jahr 754 die römische Liturgie übernommen. Die dortige Sängerschule (*Schola Cantorum Mettensis*) war so ausgezeichnet, dass sie von Kaiser Karl zur Lehrstätte des römischen Gesangs für ganz Frankreich bestimmt wurde. Fränkische Mönche aus Lorsch, Murbach, St. Gallen und Weißenburg stellten die liturgischen Regeln der stadtrömischen Klöster als neue Norm für die Reichklöster zusammen. Und ein Verzeichnis der Messgesänge, das *Tonar* aus dem Kloster Saint-Riquier in Centula (bei Abbeville), entstanden kurz vor 800, ist der älteste französische Beleg für die Verwendung der acht Kirchentonarten bei den gregorianischen Gesängen.

In den Klosterschulen wurde die Musik aber über den *usus* hinaus zu einer Bildungsidee von grundsätzlicher Bedeutung, ähnlich wie lange in der islamischen Welt der Koran. An den Kirchengesängen wurden die Grundlagen der lateinischen Sprache erlernt (so, wie am Koran die des Arabischen), aber gleichzeitig elementare Gesangsausbildung betrieben. Am Exempel des Choralgesangs wurde in die Musiklehre eingeführt; die Psalmverse und die didaktischen Verstraktate wurden zum Medium des Gedächtnistrainings durch Auswendiglernen. Mit dem gesangstechnisch immer anspruchsvolleren Repertoire wurde schließlich die Ausbildung für die Karriere eines Musikertypus betrieben, der bis ins 17. Jahrhundert der Prototyp

des ›Musikers‹ schlechthin blieb: der *Sänger*. Er erreichte eine ähnlich hohe gesellschaftliche Stellung wie im spätantiken Rom und war an Hofkapellen und Kathedralen so begehrt, dass er nicht viel anders gehandelt wurde wie heutige Sportstars. So wurde ein kenntnisreich gefügter Kanon von Musik zu einer festen Instanz ›sinnlicher‹ Sinnerfahrung und die *ars musica* zum Medium von Bildung, Wissen und Erkenntnis.

Freilich war die Vereinheitlichung und Durchsetzung des gregorianischen Repertoires ein langer und schwieriger Prozess. Die vielerlei Eigenheiten lokaler Aufführungstraditionen mit mündlichen und improvisatorischen Bestandteilen variierten die römischen Vorlagen stark. Dabei spielten natürliche Mentalitätsunterschiede nicht weniger eine Rolle wie beharrliche Widerstände. Die Klage, dass die *dulcis modulatio*, die »Süße der römischen Melodien« von den »barbarischen Säufergurgeln« der Franken verdorben worden sei (wie noch 875 der Mönch Johannes Diaconus aus dem Kloster Montecassino bissig bemerkt), lässt das Konfliktpotenzial ahnen. Das lange Überleben regionaler Choraldialekte in besonderen, von der Kirche akzeptierten Traditionen zeigt schließlich das Ausmaß der notwendigen Kompromisse. Die altrömische, viel freiere Fassung der Melodien scheint sich in Rom noch bis ins 13. Jahrhundert gehalten zu haben, die ambrosianische Fassung überdauerte in Mailand, die mozarabische in Spanien oder die beneventanische im Herzogtum Benevent. In der Kathedrale von Salisbury entwickelte sich sogar noch im 13. Jahrhundert eine eigene Tradition mit dem *sarum use*.

Dennoch war der Prozess der Standardisierung des liturgischen Gesangs am Ende des 9. Jahrhunderts im Wesentlichen abgeschlossen. Der ›Römische Gesang‹, am Anfang ein lokales, stadtrömisches Phänomen, war zu einer musikalischen *lingua franca* des kulturellen Westeuropa geworden. Aus der vielstimmigen antiken Buntheit paganer semantischer Ambivalenz war, zentriert um den Kern der Liturgie, getragen von antiker Prosa, sprachgezeugtem Melos, rationaler Ordnung und politischem Willen eine Grundschrift unserer abendländischen Musikkultur geworden, die sich als Sinnt Träger über 2000 Jahre Präsenz und Strahlkraft bewahrt hat.

## Der lange Echoraum des Chorals

Selbstverständliche Gegenwart bleibt der Choral in der liturgischen Praxis der Kirche bis heute. Er machte zwar viele Reformen und Redaktionen in den offiziellen kirchlichen Editionen durch und erlebte die Kämpfe um eine ›korrekte‹ Aufführungspraxis von den Schulen des Cäcilianismus bis zu denen der Benediktiner von Solesmes und Beuron. Im 16. Jahrhundert inspiriert er sogar die Entstehung des

lutherischen Kirchenlieds als neue Erscheinung aus altem Geist.<sup>13</sup> Aber durch alle Wandlungen bleibt er nicht nur »Maßstab für die katholische Kirchenmusik« (Motuproprio von Papst Pius X., 1903), sondern durchdringt die ganze abendländische Musik mit osmotischer Macht. »Das einstimmige Wunder« der gregorianischen Melodien (so noch Paul Hindemith) wird zu einem schier unerschöpflichen Fundus, aus dem sich das Komponieren immer wieder neu bedient: als Vorbild zu unzähligen neu erfundenen Melodien, als Referenz für musikalische Satzkonzepte, als Bauteil, Thema, Zitat, Anspielung und schließlich noch als Reminiszenz archaischer Würde oder assoziativer Beschwörung einer Sphäre von Feierlichkeit und Transzendenz in der Musik der Spätromantik.

In der mehrstimmigen Musik des Mittelalters ist der gregorianische Choral allgegenwärtig. Abgesehen von der Messfeier, hat er auch im weltlichen Lied seinen verborgenen Platz. Weitverbreitete, deftige Trinklieder der Troubadour- und Trouvère-Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts verwenden zum Beispiel die Melodie der Weihnachtssequenz *Laetabundus*. Das *Palästinalied* von Walther von der Vogelweide lehnt sich an die Hymnenmelodie *Te Joseph celebrent* an. Das entspricht der selbstverständlichen Durchdringung von ›geistlich‹ und ›weltlich‹, wie sie in einem einheitlichen Musikbegriff noch bis in die Bach-Zeit Realität bleibt.

Das Mittelalter bringt aber auch eine der ersten großen Metamorphosen des Chorals. Mit dem Entstehen der Mehrstimmigkeit verändern sich Erscheinungsbild und Rolle der liturgischen Melodie. Sie wird zu einer ›Melodie‹ unter vielen, zu einer ›Stimme‹ unter anderen. Im Gefüge der zwei-, später drei-, vier- und fünfstimmigen Motetten und Messkompositionen verliert sie zwar ihren alten Rang als Einzelwesen – aber gewinnt dafür den neuen eines prägenden Zentrums der Komposition. Oft fungiert sie als tragende Stimme, *Ténor* genannt, und bestimmt von da her wie eine konstruktive Achse als Gerüststimme die Komposition. Häufig prägt sie aber auch als musikalisches Motto, als *Devisé*, die musikalische Physiognomie der Stücke.

Eine andere Metamorphose ereignet sich mit der protestantischen Reformation. War der Begriff ›Choral‹ bis Luther eine Sammelbezeichnung für die einstimmigen gregorianischen Gesänge der katholischen Kirche, wird er jetzt auch zur Bezeichnung für die neuen Kirchenlieder der evangelischen Kirche. Sie entstehen oft aus der Verbindung von gregorianischen Melodien mit überlieferten volkssprachlichen Strophenliedern oder als deutsche Übersetzungen von lateinischen Hymnen, Sequenzen oder Liedern. *In dulci jubilo* ist ein bekanntes Beispiel dafür. Aber auch Neuschöpfungen aus protestantischem Geist mit deutschen Texten kommen hinzu. Das lutherische ›Urgesangbuch‹ erscheint 1524 in Erfurt mit 26 Liedern. Der Vorgang erinnert an die Neudichtungen der Hymnen nach dem Vorbild der Psal-

13 Für einen Überblick über Entwicklung und Metamorphosen vgl. *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. K. G. Fellerer, 2 Bde., Kassel, Basel u.a. 1976.

men in der frühchristlichen Kirche. Bekannte Kirchenlieder wie *Ein feste Burg ist unser Gott, Nun freut euch liebe Christen g'mein* oder *Christ lag in Todesbanden* sind seine Früchte.<sup>14</sup>

Die Verwandlung des ›lateinischen‹ Geistes der Gregorianik in den neuen lutherisch-›deutschen‹ bringt eine fast ebenso reiche Formenvielfalt hervor, wie die mittelalterliche Mehrstimmigkeit. Das Grundmuster des einfachen und volksnahen, gleichwohl in sich vollkommenen Gemeindegesangs repräsentiert der schlichte, vierstimmige Choralatz. Mit seiner leicht singbaren Melodie in der Oberstimme und dem kompakten, homophonen Blocksatz, Note gegen Note, tritt er unter der Bezeichnung *Kantionalsatz*<sup>15</sup> seinen Weg durch die Musikgeschichte als ein charakteristischer und stabiler Typus an. Mit der Erneuerung aus dem Geiste der bodenständigen Volksweise und der Befreiung von der kompliziert-wuchernden vokalen Mehrstimmigkeit repräsentiert er ein authentisches Stück musikalischer Reformation. Mit seiner emotionalen Kraft aber stiftet er schließlich der lutherischen Gemeinde jene Identifikation mit dem ›deutschen‹ Gesang, wie sie die Spätantike im Lateinischen fand.

Seine komplizierteren Formen hingegen verarbeiten und paraphrasieren den Choral ähnlich wie in der lateinischen Motette und Messe. Als *cantus firmus* wird er zur thematischen Vorlage, zum prägenden Motto oder zu einer Art ›Bauteil‹ und Strukturstimme, um die sich, gewissermaßen wie um einen festen Ast, das Rankenwerk einer ganzen Komposition entfaltet. *Choralbearbeitung* ist der Schlüsselbegriff für die reiche Fülle von Formen in der Vokal- und Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, in denen seine Melodien offen oder verborgen als gestaltende Kraft wirken.

Ein Höhepunkt ist Johann Sebastian Bach. Mit unerschöpflicher Phantasie, virtuoser Leidenschaft und einem assoziativem Reichtum, der seinesgleichen sucht, erschafft er einen Kosmos an Formen. Seine Spannweite reicht vom einfachen, vierstimmigen *Kantionalsatz* in seinen Kantaten, der als ›Bach-Choral‹ mit vollkommener Satzkunst über seine charakteristische Affekt-›Poesie‹ hinaus fast zum Prototyp der Satzgattung geworden ist, über die Paraphrasierung in den großen Vokalwerken von den Choralkantaten bis zu den Passionen (wo etwa in der Matthäus-Passion der riesige Schlusschor des ersten Teils *O Mensch, beweine deine Sünde groß* mit *Choral* überschrieben ist, also eigentlich eine große Choralpartita darstellt), bis zu den komplexen Formen in seinem Orgel-Ceuvre. Ist der Choral zwischen den affektbeschwörenden Arien, den handlungstreibenden Rezitativen und den dramatischen Chorsätzen eine kontemplative ›Entschleunigung‹ im bewegten Geschehensablauf und verströmt so jene tiefe Zuversicht, die aus lapi-

14 Zur detaillierten Darstellung, vgl. F. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965.

15 Erste ausgeprägte Beispiele dieses Satztyps finden sich bei Lucas Osiander: *Fünfftzig geistliche Lieder und Psalmen, auff Contra punctsweise ... also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchauß mitsingen kan*, Nürnberg 1586.

darer Schlichtheit fließt, so wird er in fast 200 Orgelwerken als *cantus firmus* zum Auslöser der unglaublichsten Kombinations- und Variationskünste, zum Akteur in kühnen Verbindungen und zum Anlass allerhand gewagter formaler Experimente (exemplarisch vorgeführt in der *Clavier-Übung III. Teil*). Zwar ist Bachs Choralbearbeitungskunst eine Summe und ein Abschluss. Aber aufgezehrt ist die Lebenskraft des Chorals danach noch längst nicht.

Zunächst tritt er im musikalischen Wandel unmittelbar nach Bach in den Hintergrund. Die ›Wiener Klassiker‹ greifen kaum auf ihn zurück, denn mit dem Versinken der alten Kontrapunktkünste wird auch der Choral zur *prima pratica* (Claudio Monteverdi) einer ›alten Musik‹. Aber gerade deswegen bemühen ihn Joseph Haydn und Mozart symbolträchtig, der eine etwa in seinem *Chorale St. Antoni*, der andere ihn in seinem tiefgründigen, weisheitsdurchtränkten Singspiel-Märchen der *Zauberflöte*. Mozart zitiert ihn dort an einer entscheidenden Stelle: *Ach Gott vom Himmel sieh darein* als ›Gesang der Geharnischten‹. Auch der späte Beethoven macht sich die besondere Ausdruckssphäre des Chorals zu eigen. In seinem letzten Streichquartett a-Moll, op. 132, taucht er als *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* auf. Dort demonstriert die Verwendung einer der alten Kirchentonarten, dem Lydischen (nachgebildet im späteren F-Dur), ein immer noch lebendiges Empfinden für die Aura dieser Tonart.

Weil aber dieses Empfinden nicht mehr aus einer lebendigen Tradition schöpft, wird es mehr und mehr zu einem fernen, eher assoziativ beschworenen Residuum. Damit vollzieht sich die nächste Metamorphose des Chorals.

Er dringt in Sinfonie, Oper und Konzert ein und wird dort zur feierlichen Beschwörung religiöser Stimmungen oder noch ahnungsvoll erinnerter Spiritualität, zur Evokation einer archaischen Klangform oder einfach zur Atempause im turbulenten Geschehen thematischer Prozesse, zum historischen Zitat, zur beziehungs-vollen Chiffre und schließlich sogar zur Parodie.

Ostentativ bekennt sich Felix Mendelssohn Bartholdy im Chorfinale seiner fünften Sinfonie, der *Reformationssinfonie*, zum Choral als machtvollem Symbol. Die triumphale Orchestrierung des Luther-Chorals *Ein feste Burg ist unser Gott* ist ein klingendes Denkmal. Mendelssohn errichtet es der ›Augsburger Konfession‹ als Jubiläumsfeier zum 300. Jahrestag. Mit seinen beiden Oratorien *Paulus* und *Elias*, in denen auch Choräle eine wichtige Rolle spielen, erweist sich Mendelssohn aber nicht nur als Enkelschüler Bachs, sondern auch als echter Zeitgenosse des Historismus. Seine Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion, 1829, ist in der Musikgeschichtsschreibung als eine Art ›offizieller‹ Gründungsakt der Bach-Renaissance vermerkt und markiert in der bürgerlichen Öffentlichkeit den Beginn der Rückbesinnung auf die musikalische Vergangenheit (siehe Kapitel IX).

Die protestantische Bekenntnishymne *Ein feste Burg ist unser Gott* inspiriert auch Giacomo Meyerbeer. In seiner Oper *Die Hugenotten* bleibt es nicht beim Choral als religiösem Symbol, er wird vielmehr zum dramaturgischen Mittel, das die hugenottische Welt charakterisiert. Franz Liszt, das Paraphrasierungs-Genie

schlechthin, schreibt zwar eine *Missa Choralis* (1865), aber experimentiert lieber mit dem Choral als Versatzstück zwischen archaisch-getöntem *Religioso* und futuristischer Harmonik wie etwa mit der alten Requiemsequenz *Dies irae* in seinem *Totentanz* oder ähnlich wie Hector Berlioz in seiner *Sinfonie fantastique*.

Hindemith verwendet die Sequenz *Lauda sion* in seiner Oper *Mathis der Maler*, Kurt Weill lässt im letzten Satz der *Dreigroschenoper* dem Choral noch in der Parodie seine alte Funktion von moralischer Sentenz und dramaturgischer Zusammenfassung. Sogar Alban Berg bemüht noch im Violinkonzert (*Dem Andenken eines Engels*) und im *Wozzeck* eine Erinnerung an den alten Topos im Modus vielfacher Gebrochenheit. Wenn Arthur Honegger sein Opus *Pacific 231* einen »großen figurierten Choral« nennt, dann borgt er sich ihn aber nur noch rhetorisch. Ferruccio Busoni hingegen huldigt ihm klavieristisch beständig mit seinen Bach-Bearbeitungen, und Max Reger überträgt ihm im Klangidiom des spätromantischen Orchesters mit seinen riesigen Choralphantasien auf die sinfonisch disponierte Orgel. Ähnlich verfährt César Frank im Medium der französischen Orgelklangwelt, während Heinrich Kaminski ihn in seinem Chorwerk *Psalm 130 Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu dir* mit schöpferischer Genialität in moderne Vokalkunst verwandelt. Schließlich taugt er auch noch zu einer Art Charakterstück wie in Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* – oder als pädagogische Stilübung eines Satztyps wie in Béla Bartóks Klavierschule *Mikrokosmos* (Band 1).

Wenn allerdings Richard Wagner im *Pilgerchor* seines *Tannhäuser* oder Friedrich von Flotow in seiner Oper *Alessandro Stradella* mit der Marienhymne oder Gustav Mahler im vierten Satz seiner zweiten Sinfonie (überschrieben »choralartig«) keine authentische Chormelodie mehr verwenden, sondern mit einem neu komponierten, quasi choralartigen Satz nur eine historistische Reminiszenz beschwören, dann ist der Weg zum »Imaginären Choral« (Laurenz Lütteken) beschriftet. Ein Satztyp wird gewissermaßen zum Symbol eines ganz bestimmten Ausdrucks, zu einer Idee, die auch in einer freien instrumentalen Nachbildung noch die Aura des alten Sinns zu bannen sucht. Als solche wird er etwa in der ersten Sinfonie von Johannes Brahms (4. Satz) oder in der zweiten und fünften Sinfonie von Anton Bruckner zum Ausdruck einer besonderen Bedeutungssphäre und zum Ruhepunkt in turbulenter sinfonischer, »thematischer Arbeit«. Was dort nur noch schattenhaft wie ein assoziativer Reflex erscheint, entfaltet aber Wirkung als eine Sinngestalt, die auch nach 2000 Jahren noch »verstanden« wird, weil in ihr eine tiefe Ausdrucksdimension der abendländischen Musik ein für alle Mal eingefangen ist. Damit erweist sich diese archaische, historische Tiefenschicht als eine musikalische *Bedeutungsschicht*, die ihre Formung dem spirituellen Geist der ersten Epoche unserer Musikkultur verdankt.





### III Das ›finstere‹ Mittelalter oder: der Anfang des *componere* als abendländische Musikratio

Die Bezeichnung ›Mittelalter‹ ist als Epochenmarke so fest etabliert, dass kaum jemand an ihre seltsame Namensgebung denkt. Denn tatsächlich ist sie nichts als ein verlegenes Etikett zwischen zwei besser beleumundeten Zeiten: der Antike und ihrer Neubeschwörung in der Renaissance. Die fast tausend Jahre dazwischen als ein diffuses ›Alter in der Mitte‹ zu bezeichnen, war vor allem eine Idee der Humanisten des 16. Jahrhunderts. Zwar hatte schon Petrarca (1304–1374) von *Media Ætas* in durchaus kritischer Abgrenzung von einer zurückliegenden ›Epoche der Finsternis‹ gegenüber der schönen Antike und in der Hoffnung auf hellere Zeiten gesprochen, aber erst der päpstliche Bibliothekar und Humanist Andrea Bussi (1417–1475) verwandte den Begriff ›Mittelalter‹ zur chronologischen Periodisierung.

Schon sein Anfang und Ende sind so verschwommen wie seine Identität: lässt man es mit Kaiser Konstantin als Gründungsfigur christlicher Staatsreligion für das Römische Reich beginnen (313), mit der Völkerwanderung (375), dem Ende des Weströmischen Reiches (476) als endgültiger Bruch mit der Antike oder erst mit der Kaiserkrönung von Karl dem Großen (800)? Und wo macht es dem neuen Lebensgefühl der italienischen *Rinascita* Platz: nach der türkischen Eroberung Konstantinopels (1453), ab der Entdeckung Amerikas (1492), erst mit dem Thesenanschlag Luthers (1517) oder schon bei Dante, Petrarca, Boccaccio und Giotto? Oder sollte man gar von einem ›langem Mittelalter‹ sprechen, das von der Spätantike bis etwa 1750 dauern könnte und in dem die Renaissance nur eine ›Unterperiode‹ als letzte verschiedener mittelalterlicher ›Renaissancen‹ wäre?<sup>1</sup>

Als stabile Größe gilt nur sein übler Ruf. Mit dem Prädikat des ›finsternen Mittelalters‹ ist es bestens eingeführt. Und mit grausamen Gemetzeln, geharnischten Ritten, Burgverliesen, Folter, Pest und Hexenverbrennung wird es als Metapher für Barbarei und schauriges Vorgestern gehandelt. Unter dem englischen Kürzel *gothic* gruselt sogar noch dem Digitalzeitalter.

1 Die Periodisierung mit einem ›langen Mittelalter‹ bis ins 18. Jahrhundert unter Verzicht auf Epochen wie Renaissance und Früher Neuzeit und damit als unmittelbarer Nachbar der Moderne schlägt Jacques Le Goff vor, (*Geschichte ohne Epochen? Ein Essay*, Darmstadt 2016). Neuere Geschichtstheorien hingegen zielen unter Einbeziehung einer globalen Perspektive (wie bei den Historikern Garth Fowden und François-Xavier Fauvelle) auf eine Abschaffung des Begriffs ›Mittelalter‹ und plädieren für andere Epochengrenzen, etwa einer für die Zeit um 1050 und der nächsten um 1750, mit einer ›globalen Frühneuzeit‹, vgl. T. Bauer, *Warum es kein islamisches Mittelalter gab. Das Erbe der Antike und der Orient*, München 2018.