

(12) „Unmittelbar zu Gott“

Immer sei „Hochkultur“ von Musik, denn alle Epochen der Musik wären stets „unmittelbar zu Gott“. Dieses Credo des musikgeschichtlichen Historismus, dem kunstgeschichtlichen des 19. Jahrhunderts entstammend, führt in bedenkliche Aporien.

Sollte die Unmittelbarkeits-Chiffre nämlich weiter nichts als die Unersetzlichkeit des Musizierens für alle Menschen aller heutigen und aller vergangenen Kulturen bemeinen, dann muß man dazu nicht die Chiffre „Gott“ bemühen, weil viele, fast alle Dinge des Lebens und der Lebenserhaltung nicht weniger unerlässlich zu nennen sind.

Sollte uns mit der Unmittelbarkeits-Chiffre jedoch das ästhetische Werturteil zugemutet werden, dass allen Musiken aller Kulturen eine unvergleichliche Vollkommenheit eigne, weshalb alle Musiken aller Kulturen Anspruch auf gleiche Vollkommenheitshöhe und -tiefe hätten, (denn jede wäre in ihrer Art so vollkommen wie jede andere in wiederum ihrer Art), dann führt der tautologische Witz dieser beliebten Position zu einer unhaltbaren und völlig illusorischen Ästhetik von Musik und Musikgeschichte. Historistische Ästhetiken sind Afterästhetiken.

Walter Wioras Deutung der „Vier Weltalter der Musik“ versucht, die Aporie eines immerwährenden Kairos von Musik durch eine inflationäre Hochdeutung des Begriffes „Hochkultur“ zu verschleiern und zu umgehen. Der geliebtesten und schier vergöttlichten Kunst des bürgerlichen Zeitalters soll die Aura immerwährender Wahrheit und Vollkommenheit als zeitloser Verdienstorden umgehängt werden.

Weil „archaische“ Hochkulturen die vormaligen Kulturen der „Naturvölker“ abgelöst hätten, etwa um das Jahr 3000 vor Christus, sei evident, daß auch Musik und Musikleben in allen einschlägigen Hochkulturen als hochkulturelle Qualitäten und Praxen existiert hätten und deren Artefakte daher, sofern auf uns gekommen, als hochkulturelle wahr- und wertzunehmen wären.

Nun mag es stichhältig sein, dass der sesshafte Bauer einer höheren Musik-Kultur besser vorarbeiten konnte als der vagabundierende Jäger; doch ist schon der rückprojizierenden Wortwahl des Musikhistorikers („Musik“, „Kunst“) zu entnehmen, dass die Musik der „archaischen“ Hochkulturen mit deren „Dichtung“ und „Skulptur“ oder gar mit deren Tempelarchitektur nicht auf gleichem Bedeutungsniveau gestanden haben kann, weil Musik in Mythos und vorchristlichem Kult nicht zu liturgischem Rang, in Freizeit und Triumph der Herrschenden nicht zu autonomer Kunstsprache aufsteigen konnte und sollte.

Dennoch muß der moderne Musikhistoriker und Ästhetiker, seinem historistischen Credo die Treue haltend, auf seiner Annahme bestehen, in

der Geschichte aller Künste sei es um deren tiefste Tiefen und höchste Vollendungen im Grunde immer gleich bestellt. Anders nicht konnte der gedankenlose Gedanke einer perennen „Unmittelbarkeit zu Gott“ im Land der Musik und Künste als illusionäre Kategorie aufrechterhalten werden und bis heute sein Unwesen treiben. Historistische Geschichtslogik funktioniert stets nur als Fälschung der Geschichte.

Doch stößt *erstens* die feinsäuberliche Einteilung der Kulturgeschichte in Natur- und Kulturvölker auch in der eigenen Zunft auf Widerspruch, weil beispielsweise die Erforscher der außereuropäischen Musikgeschichte als zweifelsfrei bewiesen glauben, daß schon die Naturvölker musikalisch äußerst gut drauf gewesen seien, denn vollständig und vollkommen wurden doch die musikalischen Bedürfnisse ihrer Stämme durch deren musizierende Schamanen und Ensembles dargestellt und befriedigt. Was will man mehr (an Genuß) - von der Geschichte der Musik - wenn man hybrid h i s t o r i s c h an der Geschichte der Musik interessiert ist? Ungescheut kann dieses falsche Genussbewusstsein in den heutigen Gefilden von Pop, Disco und Club vermeinen, auch nur das zu erleben, was man als Menschheit musikalisch immer schon erlebt habe.

Zweitens erfährt die historistische Unmittelbarkeitshypothese seit Anbeginn des Historismus kräftigen Widerspruch durch die avantgarde Fortschrittshypothese der ästhetischen Moderne, deren Geschichtslogik freilich nur dem äußeren Anschein nach des Historismus Feind war und ist, - in Wahrheit lediglich den ureigensten Selbstgegensatz des Historismus auslebt. Nicht zufällig betreten beide Positionen zeitgleich und wie untrennbare Geschwister am Beginn des 19. Jahrhunderts – Stichwort „ambivalente Frühromantik“ - die Bühne der (Kunst)Geschichte.

Dieses zweite liebste Kind des kunstgeschichtlichen Historismus lehrt bekanntlich, daß auch in der Sache der Künste ein evolutionärer Fortschritt perenn regiere – jede Epoche „unmittelbar zu ewigem Fortschritt“ -, weil widrigenfalls die (heutige) Gegenwart nicht jene Hochkultur des Musikalischen und aller Künste sein könnte, die sich für die höchste aller bisherigen schon deshalb halten muß, weil sie ein Gesamturteil über alle bisherigen Kulturen behauptet: entweder das historistisch-egalitäre oder das avantgardistisch-elitäre. (Daß uns diese moderne Frechheit nicht mehr peinlich berührt, macht sie nicht besser.)

Steht nun aber universeller Fortschrittsglaube gegen universellen Unmittelbarkeitsglauben, haben wir Folgendes verbochen: wir haben ein gebrochenes Fundament (ein Nicht-Fundament) sowohl für unsere Logik von und über die Geschichte der Künste wie ebenso ein gebrochenes Fundament von und für die Ästhetik der Künste, also für jene Theorie und Wissenschaft, die uns einst darüber aufklären wollte, was in den Künsten zu Recht oder Unrecht schön, wahr, vollkommen oder nicht so genannt und genossen werden darf. Folglich ist alle moderne Ästhetik nur mehr als Anführungszeichenästhetik möglich.

Es versteht sich, daß die beiden Lieblingskinder des Historismus in einem fortsetzlichen, weil unlösbaren Streit liegen müssen. Man kann nicht beides haben: den Gedanken einer fortschreitenden Entwicklung bis zur jeweils jüngsten Gegenwart als vorläufigem Höhepunkt; und den Gedanken keiner Entwicklung, weil ohnehin jede Musik und Kunst jeder Epoche und jeder Kultur von gleicher Güte, gleicher Werthöhe, gleicher Vollendung sei. Entweder immer Höhepunkt oder nicht immer Höhepunkt, - tertium non datur. Einer wahren Deutung der Musik- und Kunstgeschichte können nicht zwei entgegengesetzte Arten von Ästhetik zugrunde liegen.

Da in den stets endlichen Gestaden der Geschichte nur dasjenige, was von Menschen für ein Göttliches gehalten wurde, in die Nähe des historistischen Adelsranges „unmittelbar zu Gott“ **w i r k l i c h** aufsteigen kann und konnte, müsste der Historismus so freundlich sein, uns sowohl darüber wie auch über die intimere Frage konkrete Auskunft zu geben, was er selbst diesbezüglich meint, ob er sich selbst gleichfalls „unmittelbar zu Gott“ wähnt, und aus welchen Gründen und unerschütterbaren Inhalten und Haltungen ihm dies Wissen souffliert wurde.

Wiederholt er aber unter diesen Auspizien nochmals, dass alles göttlich sei, was von Menschen dafür gehalten wurde und wird, hat er sich gegen sein Kind Fortschritt und damit gegen sich selbst entschieden, weil er selbst der erste und bisher einzige Engel der Geschichte ist, der alle ihre (Kunst)Epochen in ihrer Unmittelbarkeit für göttlich hält, auch wenn er bei dem Wort „göttlich“ an alles und nichts, nur nicht mehr an ein wirklich Göttliches zu denken vermag. Da er seine Unmittelbarkeitsthese nur vermittelt durch den Fortschrittsgedanken erheben kann, fällt auf ihn der Vorwurf zurück, zwei absolut unverträgliche, zwei einander völlig fremde Kinder gezeugt und hinterlassen zu haben. (Keines der beiden ist wirklichkeits- und lebensfähig.)

Es hilft auch nicht, Musik und Kunst unter den vermeintlichen Begriff des „Allgemein-Menschlichen“ zu subsumieren und zu meinen, unter diesem Friedensdach wäre der Streit der beiden unversöhnlichen Kinder versöhnbar. Zwar ist es richtig, daß in jeder Kultur und Epoche der Menschheitsgeschichte substantielle Tätigkeiten, die im Wesen des Menschen liegen, in irgendeiner, wenn auch meist nur kümmerlichen Form und Inhaltlichkeit erscheinen. Jede Epoche hat daher Musik, übt sie aus, erfreut sich an ihr oder auch nicht, setzt sich jedenfalls mit der klingenden Ausdrucksmöglichkeit des Menschlichen auseinander.

Und dennoch wäre es widersinnig, dieser Allpräsenz allpräsenzte Vollkommenheit unterzuschieben, das „Göttliche“ als Nur-Präsenz dessen, was empirisch gemacht und erfahren wird, zu verdoppeln und dieses Resultat als „Unmittelbarkeit zu Gott“ auszugeben. Aufklärungslogiken verfügen selten über vernünftige Offenbarungslogiken.

Allein in jenen Kulturen, in welchen die Vermittlungen der Unmittelbarkeit von Musik aus den höchsten Form- und Inhaltsmöglichkeiten eines Geistes geschöpft sind, der mit dem von Musik wesentlich konform geht, ist musikalische Unmittelbarkeit als göttliche möglich, Musik als höchstes Erscheinen ihres Wesens in wahrer Universalität wirklich.

Ist diese Vollendung vollendet, und jede Vollendung ist nur einmal als Vollendung möglich, kehrt Musik wieder dorthin zurück, wo sie seit Anbeginn dient: in und als Funktion für alles und nichts – für das „Allgemein-Menschliche“ in vermeintlicher „Zeitlosigkeit“ -, aber auch diese Funktion wird nach der vollbrachten Vollendung ihres Wesens eine andere als vor dieser Vollendung sein müssen. Ein Pop-Heroe ist kein Schamane, ein Jazz-Kollektiv keine Stammeshorde. - Und die Gretchenfrage eines überlebenden höheren Musiklebens von morgen wird sein: wie stellen wir uns an, die vollbrachte Vollendung zu erfahren, zu musizieren, zu begreifen und dadurch außer Streit zu stellen?

Höchste Unmittelbarkeit bedarf höchster Vermittlung – theoretisch wie praktisch. Mendelssohns Traum vom bürgerlichen Konzertraum als Ort eines musikalischen Gottesdienstes an die Musik selbst musste ein unausführbarer Traum bleiben, weil sich kein kanonisierbares Evangelium samt kultischen Jahresvollzug einfinden und organisieren lassen sollte, nachdem durch Vollzug des 19. Jahrhunderts die rückwärts- und die vorwärtsgewandte Seite des Historismus unversöhnlich kollidieren und das Repertoire in eine Vergangenheits- und in eine Zukunftsrichtung zerreißen mußten.

Der verzweifelte Versuch der modernen Sandwich-Konzertprogramme: ein modernes zwischen zwei alte Werke einzwängen, um Musikern und Publikum den Spagat einer zeitlosen Ästhetik aufzuzwingen, enthielt bereits das ohnmächtige Eingeständnis des historistischen Scheiterns. Und davon ist die mittlerweile bereits ubiquitär gewordene Vorstellung, dass im Reich der Kunstmusik das „Repertoire“ ein Faß ohne Boden sei, ein Meer ohne Ufer, ein Strom ohne Anfang und Ende, ein grenzenlos erweiterbares Besitztum, nur die anders gewendete Gegen-Vorstellung ein und derselben historistischen Gesamtvorstellung über den Gang des Wesens von Musik. Wer oder was hat das Haupt der Göttin Musik gespalten?

März/2006