

## VI. Zu politischen Implikationen

---

Auch ohne dass explizit politische Parolen oder Bekenntnisse geäußert werden, hat Neue Musik mit politischem Engagement zu tun. Zwar rekurrieren Komponisten Neuer Musik gerne auf Wissenschaften, doch der Aspekt der Wissenschaftlichkeit ist nur ein Aspekt, der in der Neuen Musik mitunter eine Rolle spielt.<sup>1</sup> Zum aufklärerischen Denken gehört genauso die politische Dimension. Wenn Wissenschaftlichkeit in der Neuen Musik eine Rolle zu spielen scheint, dann jedoch nicht im Sinne von Formelsammlungen bzw. Prognosen etc., sondern die innere Kommunikation ist auf Wissenschaftlichkeit hin angelegt. Auch wissenschaftliche Kommunikation ist politisch der Form nach, denn zumindest fragt sie nach der Überprüfbarkeit auch ästhetischer Behauptungen, was nur vor dem Hintergrund epistemischer Transparenz geschehen kann.

Gerade in den 50er Jahren gab es die Tendenz, musikalische Komposition als eine Angelegenheit der Methode zu betrachten. Hierbei stellt sich bei genauerem Hinsehen allerdings die Frage, ob dies noch im Sinne der Aufklärung zu denken sei. Auf jeden Fall aber stand auch hinter der Instantialisierung der Darmstädter Sommerkurse ein politisches Interesse, das erstens mit Aufklärung zu tun hat und zudem die politische Relevanz Neuer Musik belegt. Die Darmstädter Ferienkurse sind

---

1 Auf den Aspekt der Verwissenschaftlichung des kompositorischen Prozesses, geht auch Beate Kutschke (2002) *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg, S. 50, ein.

kein Resultat der Bemühungen autonom agierender Komponisten, die sich ihr eigenes Forum schufen. Eingerichtet und gefördert wurden die Darmstädter Sommerkurse von den US-Alliierten, welche die Kultur zurück ins Nachkriegsdeutschland holen wollten. Dies tat vor allem Not, da ja Neue Musik per Dekret der Nazis als entartete Kunst bezeichnet wurde und daher verboten war. Trotzdem kehrte Schönberg, der sich zunächst als der Repräsentant und Speerspitze der deutschen Musik verstand, nicht mehr nach Europa zurück. Mit Hilfe französischer Komponisten wie Messiaen und Pierre Boulez trat jedenfalls eine kompositorische Neuorientierung nach 1945 ein.<sup>2</sup> Helmut Lachenmann spricht hinsichtlich dieser musikalischen Neuorientierung sogar von einer „Stunde Null nach 1945“<sup>3</sup>. Hier schlägt sich politisches Denken direkt in Kompositionstechnik nieder, da es unter anderem um die Elimination des Pathos in der Musik ging, denn Pathos in der Musik war ein probates Propagandamittel. Dies ist nicht die einzige Option, Neue Musik hinsichtlich ihres politischen Engagements zu betrachten. Desgleichen kann auch für die musikpädagogischen Bemühungen angesehen werden.

Musikpädagogik möchte u.a. zu musikalischen Kompetenzen hin-führen bzw. Musikalität freilegen. In gewisser Weise ist jeder – je nachdem, wie weit man den Begriff des Komponisten fassen möchte – ein Komponist. Allerdings sollte diese Bezeichnung noch nicht normativ verstanden werden, insofern lediglich behauptet würde, dass im Grunde genommen jeder in der Lage sei, Musik zu machen bzw. über musikalische Fähigkeiten verfüge, die allerdings zuerst erworben werden müssten. Normativ hingegen ist die Frage, ob jemand ein guter oder schlechter Komponist sei. Wenn also behauptet wird, dass jeder (im Grunde) ein Komponist sei, so ist damit auf die kognitive Dimension der Musikalität angesprochen. Bloßes vor-sich-hin-Pfeifen könnte hierbei als Protokomposition angesehen werden. Erst die Frage, ob jemand ein gu-

---

2 Hierzu: Christoph Blumröder, *Kompositorische Neuorientierung nach 1945*,

3 Helmut Lachenmann (1996) *Musik als existenzielle Erfahrung*, Wiesbaden, S. 83.

ter oder schlechter Komponist sei, berührt die normativ-ästhetische Dimension. Komponisten wie Peter Maxwell Davies sowie Hans Werner Henze haben sich diesem Thema angenommen. Beide verstanden sich als Komponisten und als Musikpädagogen zugleich. Dabei ging es ihnen darum, Kinder und Jugendliche zu einer musikalischen Selbstständigkeit zu führen und der musikalischen Entmündigung durch die Unterhaltungsindustrie entgegen zu wirken. Beide gehen dabei von der anthropologischen Annahme aus, dass im Grunde jeder Mensch musikalisch kreativ ist, doch diese Kreativität durch das öffentliche Musikleben – und dazu zählt auch schlechter Musikunterricht – verkümmert. Musik sei ein anthropologisch verankertes Gut und müsse gepflegt werden, da auf musikalische Selbstständigkeit habe jede Person ein Grundrecht habe.

Jeder Mensch sollte die Möglichkeit haben, mit Musik so vertraut zu werden wie mit sich selbst und mit seiner Sprache. Jeder Mensch sollte in der Lage sein, die Musik als einen wesentlichen Bestandteil seines psychischen Haushaltes zu begreifen [...] <sup>4</sup>

Der Komponist Peter Maxwell Davies initiierte nicht nur ein Musikfestival, sondern arbeite direkt mit Kindern und Jugendlichen im Musikunterricht zusammen. Das Ergebnis seiner musikpädagogischen Tätigkeit wurde als eine „Revolution im Klassenzimmer“ bezeichnet. <sup>5</sup> Da Musikpädagogik nicht nur im Klassenzimmer stattfindet, sondern eine gesamt-öffentliche Angelegenheit ist, initiierte Hans Werner Henze seit 1976 in Montepulciano das Festival „Cantiere“, an dem er die gesamte Bevölkerung beteiligte.

- 
- 4 Hans Werner Henze (1986) *Lehrgänge. Erziehung in der Musik*, Frankfurt a.M., S. 11.
  - 5 Hierzu: Dirk Schröter (1986) Peter Maxwell Davies – Musik mit Kindern und Jugendlichen auf den Orkney-Inseln, in: Henze (Hrsg.) 1986, *Lehrgänge. Erziehung in Musik*, Frankfurt a.M., S.80 – 100.

Begreift man Politik als den Inbegriff öffentlicher Interessen und Verhältnisse, so leistet Neue Musik also ihren ganz eigenen Beitrag zur Emanzipation des Materials sowie der kreativen Person, indem sie habitualisierte Herrschaftsansprüche bestimmter musikalischer Kategorien zurückweist.

## DEMOKRATISIERUNGSPROZESSE

Zugegebenermaßen ist die Rezeption Neuer Musik z.T. kognitiv ziemlich anspruchsvoll und könnte daher mit elitärer Weltanschauung in Verbindung gebracht werden; doch als Praxis ist sie demokratisch. Davon legen von der Neuen Musik ausgehenden musikpädagogischen Impulse Zeugnis ab. Ein Beispiel dafür etwa wären schulmusikalische Projekte, die darin bestehen, dass junge Komponisten einfach ins Klassenzimmer gingen und zunächst versuchen, das Gehör der Schüler zu sensibilisieren.<sup>6</sup> In den Projekten wird davon ausgegangen, dass jeder Schüler nicht nur in rezeptiver Hinsicht, sondern ebenso in produktiver Hinsicht musikalisch ist. Hierbei geht man von einem reziproken Verhältnis zwischen Rezeption und Produktion aus, insofern die Produktion eine rezeptive Öffnung dem Material gegenüber bewirken kann. Die musikalisch handelnde Person wird toleranter hinsichtlich dessen, was alles als musikalisches Material in Frage kommen kann. Zumindest stellt dies eine Option für ein Interpretationsmodell der experimentell orientierten Schulmusik dar.

Zu erwähnen ist in diesem Kontext auch die personenbezogene experimentelle Musik, bei der es darum geht, das Auditorium in die Gestaltung einer Aufführung mit einzubeziehen. Dieter Schnebel etwa bezog das Publikum mit ein. Nicht, dass damit ein musikpädagogischer Kanon aufgestellt werden sollte, aber wichtig ist zunächst einmal die Besinnung darauf, dass Musik gemeinsame Tätigkeit sein kann. Trotz

---

6 So etwa das vom Komponisten Burkhard Friedrich geleitete Berliner Projekt KlangRadar.

des elitären Anmutens aufgrund der Komplexität vieler Werke, ist sie nicht esoterisch, sondern zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie Allüre ablegt und sich dem Prinzip nach jedermann zuwendet. Sie ist quasi ein Versuch, Musik jenseits des Konsumzwanges und industrieller Norm zu vermitteln und alte vorgezeichnete Hörgewohnheiten zu überwinden. So verstanden steht sie Modell für eine Kulturform oder Form des Kommunizierens, die kritisch sowie tolerant ist und vor allem differenziert, da sie die Differenz geradezu sucht und somit gegen Totalisierungstendenzen und Fundamentalismen wirkt – sie steht für Pluralität.

In diesem Kontext sollte der Begriff der Gewohnheit besonders hervorgehoben werden. Die Auseinandersetzung mit diesem für die Anthropologie bislang unterschätzten Begriff wurde bislang von philosophischer Seite aus nur gelegentlich gesucht. Es sind zunächst die Gewohnheiten – seien es die des Komponisten oder die des Rezipienten – die es aufzubrechen gilt. Tonalität wurde als Konvention verabschiedet, wenngleich Tonalität in zeitgenössischen Kompositionen thematisch ist, doch ist dies – wie Reinhard Febel bemerkte – kein Komponieren in Tonalität mehr, insofern Tonalität kein Medium ist, sondern ein Komponieren mit Tonalität, da sie ein mögliches Mittel darstellt, dessen sich der Komponist bedienen kann.<sup>7</sup> Natürlich kann man hier die Probe machen und behaupten, dass eine Induktion nicht in Frage kommt, da sich mindestens ein Komponist finden lässt, der dem Ethos der Aufklärung nicht entspricht. Sicherlich gibt es Verquickungen zwischen Stand des Materials sowie dahinterstehenden Ideen in weltanschaulicher Hinsicht. Doch dass auch Komponisten wie etwa Stockhausen einst aufklärerisch wirkten, indem sie traditionelle Musikkategorien dekonstruierten, ist nicht von der Hand zu weisen. Es sind stets die wachrüttelnden Momente, durch welche Neue Musik sich auszeichnet. Freilich sind die Themen heute andere als noch vor vierzig Jahren. Wurden damals noch musikalische Kategorien hinterfragt und Gewohnheiten durchbrochen, so finden Aufklärung heute auf einer anderen Eben statt und hinterfragt

---

7 Vgl. Reinhard Febel (1982) Neue Philosophie der Musik, in: Neuland Heft 2, S. 93 – 96, hier: S. 95.

den Dynamismus, den die Avantgarde noch feierte. Ist das *pantha rei* als ästhetisches Gebot haltbar? Gibt es einen Punkt, an dem das kreative Individuum überfordert ist? Ist Aufklärung getan, indem in der Komposition die Methode brav befolgt wird? Ist das Material ausgereizt?

Wenn es auch den Anschein haben mag, dass das Material ausgereizt ist, da nun seit einigen Jahrzehnten das Geräusch als musikfähig gilt, Tonalität erneut und unter anderen Vorzeichen thematisch wird und die Computermusik fleißig ihre Sounds poliert, bedeutet dies noch lange keine neue Romantik in der Musik – auch wenn sich gegenwärtig spätromantische Tendenzen etwa bei Jörg Widmer, Georg Friedrich Haas schon anhand der Orchestrierung beobachten lassen. Daneben stehen ebenso Klangskulptur, Soundscape, freie Improvisation, experimentelle Musik etc. Keine der Strömungen kann eine Vorrangstellung für sich reklamieren. Und aus diesem Grunde konnte Ligeti sagen, dass es keine musikalische „Sprache“ mehr gibt. „Die Kündigung des kollektiven Einverständnisses in der neuen Musik ist selbst ein wesentliches Moment des Neuen, obgleich seinerseits im Bewegungsgesetz des traditionellen entsprungenen Materials.“<sup>8</sup>

Mit diesen Worten hat Adorno kurz und knapp den kardinalen Punkt zusammengefasst, der das Verhältnis von neuer Musik und Gesellschaft beschreibt. Er fährt fort, diese Situation historisch zu begründen und weist zugleich eindrücklich auf die soziologischen Implikationen der Musikgeschichte überhaupt hin, da in der Musik sich ein gesamtgesellschaftlicher Prozess artikuliert.

Dazu kam es aus sozialen Gründen: die traditionelle, vorgegebene, idiomatische Sprache stieß zusammen mit der individuellen Differenzierung der Musik, in der der Differenzierungsprozess der bürgerlichen Gesellschaft sich manifestiert. Das Moment des Gemeinsamen innerhalb der tonalen Sprache hat sich mehr und mehr zu einem der Vergleichbarkeit von allem mit allem entwickelt, zu Nivellierung und Konvention.<sup>9</sup>

---

8 Adorno (2003) *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt a.M., S. 278.

9 Ebd.

Zugespitzt formuliert kann Neue Musik, indem sie ein Kampf um Differenzen und Anerkennung dieser Differenzen ist, als ein Versuch, gegen die Auslöschung des Individuums zu komponieren, verstanden werden. In der Musikpädagogik wurde die Differenz als Moment ästhetischer Bildung ausführlich von Albert Kaul behandelt.<sup>10</sup> Das von Nietzsche noch gefeierte Dionysische an Musik ist ihr nur noch symbolisch gegeben; etwa in radikalen Polyphonien komplexizistischer Art. Dies kann jedoch nicht alles sein, wenn man ihren Beitrag zum Demokratisierungsprozess in Erfahrung bringen möchte. Denn bislang sind wir bestenfalls bei einer monadischen Auffassung musikalischer Praxis gelangt, in der niemand vom anderen weiß. Darüber hinaus müsste der ästhetische Dialog thematisiert werden. Denn der Komponist ist nicht mehr Diener einer Zuhörerschaft, die dann über die Qualität der Werke (Ware) entscheiden würde. Auch ist er kein Guru in puncto Ästhetik sowie kunstphilosophischer Anschauung. Kunstreligion findet derweil nicht mehr auf dem Gebiet der so genannten ernsten Musik statt. Der Ritus der Kunstreligion wird im Abendfernsehen und im ausverkauften Fußballstadion, in dem ein „Konzert“ stattfindet zelebriert.

Der Komponist ist zugleich auch Kritiker. Er ist Kritiker in unterschiedlicher Hinsicht. Er ist es zwar auch in fachlicher Hinsicht, wenn er sich in Aufsätzen als Analytiker erweist. Aber ebenso ist er Kritiker der musikalischen Praxis sowie der Gesellschaft, innerhalb der er komponiert. Zwar geht es vielen Komponisten in der Neuen Musik um eine eigenständige Poetik, um eine autonome Arbeit am Material, in dem Sinne, wie Hegel Philosophie als Arbeit am Begriff verstand. Sie verorten ihre Werke bzw. ihr musikalisches Handeln. So ist für ihn Komponieren überhaupt ein verantwortungsvolles Handeln, über das er Rechenschaft gibt. Und aus diesem Grunde ist Komponieren in Henzes Augen per se politisch.<sup>11</sup>

10 Inwiefern die Differenz für die Musikpädagogik ein wichtiger Begriff ist, beschreibt Albert Kaul (2008) *Musikalische Bildung der Differenz*, Köln.

11 Vgl. Hans Werner Henze (1979) *Exkurs über den Populismus*, in ders. (Hrsg.), *Zwischen den Kulturen*, Frankfurt a.M., S. 29.

Komponieren geht also mit einer Haltung einher, die sich musikalisch artikuliert und somit die Immanenz des Materials transzendiert. Es geht Neuer Musik somit um das „Ganze“, innerhalb dessen sie sich zu verorten sucht. Somit muss sie immer mehrdeutig bleiben, denn das Ganze selbst ist heterogen. Was ihr qua Handlung inhäriert, ist nicht bündig auf den Begriff zu bringen, sondern sollte stets als eine symbolische Korrelation aufgefasst werden. Und deshalb können auch die Formen der musikalischen Artikulation so unterschiedlich sein. Nono solidariserte sich mit den Arbeitern und komponierte *LA FABRICA ILLUMINATA*, Ligeti wollte Noblesse gegen Kommerz setzen und reanimiert die Sinnlichkeit in der Musik, Lachemann ging es um die Tragik des Musizierens als Exempel für Tragik und Vergeblichkeit überhaupt, Dieter Schnebel ging es um mit dem Publikum gemeinsames Musizieren – also um das musikalische DU. Andere Wege beschreitet die jüngere Generation. Bei Komponisten wie Wallmann und Mahnkopf liegt ein explizites philosophisches Grundverständnis vor. Beide komponieren nicht nur, sondern philosophieren.<sup>12</sup> Ihnen allen aber ist der kritische Impuls gemeinsam, Neue Musik als ein kritisches Instrument gesellschaftlicher Praxis zu betreiben. Musik soll Modell für eine emanzipierte Gesellschaft sei: Statt sich Musik nur vorsetzen zu lassen, gilt analog zum *Sapere aude* das *audire aude*!

## JEDER MENSCH EIN KOMPONIST?

Demokratisierung in der Musik liefe, so verstanden, in leichter Variation auf das Beuyssche Motto hinaus, dem zufolge jeder ein Künstler ist. Steckt in jedem Menschen ein Komponist, also die Fähigkeit, unter bestimmten Umständen Musik zu komponieren. Diese anthropologische Frage setzt der Film „I Robot“ prägnant in Szene. Der Filmheld – ein Polizist, der verhaltensauffällige Roboter jagt – trifft auf den von ihm

---

12 H. Johannes Wallmann (2006) *Integrale Moderne*, Saarbrücken; Claus Steffen Mahnkopf (2006) *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist.



gesuchten Roboter und wird in ein Gespräch mit ihm verwickelt. Der Roboter fordert ihn auf, den Wesensunterschied zwischen Mensch und Roboter zu erklären. Der Held erklärt dem Roboter den Wesensunterschied kurzerhand damit, dass Menschen – im Gegensatz zu Robotern – Musik komponieren können. Daraufhin fragt der Roboter weiter, ob er, der Polizist, als Exemplar der Gattung Mensch, komponieren könne – der Polizist musste verneinen. Der Definitionsansatz, der die Möglichkeit der musikalischen Komposition als anthropologisches Merkmal zum Zentrum hat, scheitert im Dialog zwar, doch ist der Ansatz nicht gänzlich falsch, wenn man ihn reinterpretiert.

Wenn im Rahmen des Demokratisierungsprozesses behauptet wird, dass – im Prinzip – jeder ein Komponist sei, so ist damit weder behauptet, dass jeder über das kompositionstechnische Handwerk verfügt, noch dass jeder ein „guter“ Komponist ist. Auch wer nicht hervorragend schriftlich formulieren kann, kann dennoch Briefe schreiben – nur halt nicht besonders gut. Es geht hierbei gar nicht um eine (postmoderne?) Nivellierung zwischen Komponist und Nicht-Komponist, Künstler und Nicht-Künstler. Vielmehr sollte das Motto, dem zufolge jeder ein Komponist sei, so reformuliert werden, dass zwar nicht jeder aktuell ein Komponist ist, doch aber über eine gewisse Musikalität verfügt, die es anzusprechen und auszudifferenzieren gilt, und dass jeder versteht was es bedeutet, wenn jemand komponiert; jeder, so wäre das Motto als These zu reformulieren, hat also einen Inbegriff von musikalischer Komposition oder vom Musizieren. Zudem ist nicht alles, was Komposition oder Kunst ist, automatisch schon gute oder schlechte Komposition oder Kunst. So, wie jeder philosophieren kann (und Philosophieren scheint eine allgemeinemenschliche Angelegenheit zu sein), gibt es aber Unterschiede im Philosophieren – also gutes (begründetes) und schlechtes (unbegründetes) Philosophieren. Die Selbst- oder Fremdzuschreibung als Philosoph, Künstler oder Komponist ist zunächst völlig wertneutral.

## UMSCHREIBUNG EINER APORIE

Vielleicht klingt das bisher Gesagte etwas zu euphemistisch – zu affirmativ. Jemand könnte einwenden, was denn überhaupt für ein Demokratieverständnis vorausgesetzt wird, wenn von Komponisten die Rede ist, die sich auf Strukturen zurückziehen. Doch diese kann – bis auf wenige Eingeweihte – kaum jemand nachzuvollziehen oder verstehen. Viele Kompositionen Neuer oder posttonaler Musik sind, was die gehörmäßige Erfassung der Form anbelangt, äußerst anspruchsvoll. Insbesondere gilt dies für die serielle Schule, welche für den unbedarften Zuhörer in nahezu ungreifbare Weite gerückt zu sein scheint. Auch Adorno weist auf diesen Punkt bezogen auf den Serialismus hin.

Das ‚cultural lag‘ zwischen Produktion und Rezeption, das in der jüngsten Phase sich vergrößert hat, bis die Einheit dessen, was man musikalische Kultur zu nennen pflegt, darüber zerbrach, bezieht sich nicht nur auf die unmittelbare musikalische Erfahrung sondern auch auf die Maßstäbe.<sup>13</sup>

Und vor allem scheint diese Musik nicht für jedermann gedacht zu sein. Darauf hat schon Schönberg hingewiesen und dabei Unpopularität als Ritterschlag begriffen.<sup>14</sup> Fraglich ist dabei – abgesehen von Schönberg –, ob Komplexität bzw. Nichtidentität, die sich für das Ohr einstellen mag, ein Argument gegen den Demokratisierungsprozess innerhalb und durch Neue Musik darstellt. Hingegen gibt es andere Gründe, die als Argumente für einen Demokratisierungsprozess gedeutet werden können. Hier macht sich wieder der Vorteil der Methode bemerkbar, die darin besteht, Musik nicht nur als eine klingende Struktur, sondern als einen Handlungszusammenhang zu betrachten. Somit kann sich die Verlegenheit, Musik als ein wohldefiniertes Zeichensystem zu betrachten, nicht ergeben. Die „Wahrheit“ einer Musik ergibt sich somit nicht allein

---

13 Adorno (2003), Kriterien der neuen Musik, in: ders., Musikalische Schriften Bd. I-III, Frankfurt/Main, S. 175.

14 Vgl. Arnold Schönberg (1992), S.53.

aus der Analyse der vorfindlichen Struktur, auf die man verweisen könnte, sondern erst im Vergleich der Struktur mit einem praktischen Hintergrund, sofern davon ausgegangen wird, dass Musik einen Handlungsraum verkörpert. Dann kann behauptet werden, dass Musik ein Medium zur Symbolisierung sei – sie ist eine Form der Artikulation im Sinne einer *Bedeutungsstiftung*. Sie ist dies eben, weil sie eine Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Geschichtlichkeit ist.

Besonders angespannt ist das Verhältnis zwischen Neuer Musik und Popularität, da Kompositionen Neuer Musik alles andere als eingängig bzw. populär sind und sich von den Komponisten auch niemand darum bemüht, wirklich populär zu werden. Dann aber kann Neue Musik keine weite Verbreitung finden. Kurz: Neue Musik braucht sich nicht zu beklagen, wenn ihr eine nur sehr schwache Resonanz der Öffentlichkeit zuteil wird. Nicht jede/r ist fachlich auf musikalische Analyse vorbereitet oder verfügt über das Wissen um die Verfahrensweisen der Neuen Musik. Und statt das Gemüt zu erfreuen, hält sie bloß den Intellekt auf Trab – so oder ähnlich lautet ein weit verbreitetes Vorurteil gegenüber Neuer Musik. Fraglich aber ist, ob einzig technisch-analytisch ausgerichtetes Hören Ziel Neuer Musik in rezeptionsästhetischer Hinsicht ist. Es könnte doch sein, dass Technik zwar eine tragende, doch nicht die ausschließliche Rolle spielt.

In der gegenwärtigen Debatte müsste dann vielleicht mehr zwischen poetischen und ästhetischen Urteilen unterschieden werden. Erstere würden sich eher mit dem handwerklichen Aspekt künstlerischer Produktion, worunter auch Formanalyse fallen würde, befassen, wohingegen die letzteren eine Einstellung des Rezipienten zum „Werk“ besagen würden. Somit könnte die Dahlhaussche Unterscheidung zwischen Sachurteil und Werturteil reformuliert werden.<sup>15</sup> Doch wie will Neue Musik bei diesen Ansprüchen hinsichtlich der Beurteilung noch demokratisch sein, wenn sie nicht darum bemüht ist, so viele Menschen wie möglich zu erreichen? Ersteres würde den Punkt der „Qualität“ des Machens betreffen und somit auf die „Eigenschaften“ der Struktur rekurren,

---

15 Vgl. Carl Dahlhaus (1971) *Analyse und Werturteil*, Mainz.

wohingegen letzteren Urteilsform auf die Wirkung auf das Subjekt – auf dessen Zustand – verweisen würde. Dann aber könnte ein rezeptionsästhetisches Vorurteil darin bestehen, dass eben die „Verkopftheit“ der Neuen Musik als abschreckend empfunden wird, was dann aber dahingehend interpretiert werden kann, dass eben aber das Versenken ins Material, wie es in der Neuen Musik geschieht, im Grunde verspielter ist als ein kalkuliertes Inszenieren bekannter und gewohnter Ausdrucksformeln. Das Vorurteil wäre dann selber „verkopft“, da es davon ausgeht, man müsse etwas vollständig identifizieren, um eine ästhetische Erfahrung machen zu können.

Kognitionswissenschaftler üben gelegentlich harsche Kritik an der Neuen oder auch posttonal genannten Musik, da sie einen zu großzügigen Gebrauch von der Dissonanz mache. Dass Neue Musik nicht unmittelbar zu Herzen geht, macht, dem entgegen, ihre eigentliche Stärke aus und verbürgt ihr aufklärerisches Potenzial. Fraglich ist, ob es beim Hören Neuer Musik ausschließlich um das Reidentifizieren komplexer Strukturen geht, wie landläufig angenommen wird. Bereits in der Kontrapunktik einer isorhythmischen Mottete des späten Mittelalters bereitet diese Form der Rezeption dem Hörer einige Schwierigkeiten; die Kritik betreffe also ebenso „konsante“ Musik des späten Mittelalters auf Grund ihrer Überkomplexität und der daraus resultierenden Unbestimmtheit. Neue Musik arbeitet aber auch an Ausdruckswerten bzw. sie sucht nach neuen Ausdruckswerten. So verstanden wäre Neue Musik der Versuch einer Überwindung musikalischer Xenophobie, die aus musikalischer Trägheit resultiert. Sie stellt eine Erweiterung des möglichen Sinnhorizontes von Welt- und Selbstverhältnissen dar, um den es Kunst überhaupt immer auch geht. Sie ist ein einschneidendes Moment in unser Selbst- und Weltverständnis.

Wer Neue Musik hört, der macht Erfahrung(en) im strengsten Sinn des Wortes. Solche Erfahrungen unterscheiden sich deutlich von Erlebnissen, welche wiederholbar sind: „spiel das doch noch mal, das ist so ...“ Für den Begriff der Erfahrung ist die Dimension des Neuen gefordert, denn ohne Neues gibt es auch keine Erfahrung. Der Begriff der Erfahrung ist notwendig auf den Begriff des Neuen bezogen. Um diesen

Punkt zu verdeutlichen, bietet es sich an, zwischen Erfahrung haben und Erfahrung machen zu unterscheiden, denn somit wird die Kategorie des Neuen am fasslichsten zur Darstellung gelangen. Erfahrungen sind zu unterscheiden von reproduzierbaren Erlebnissen. Was Neue Musik – als Praxis – verkörpert ist eben genau die Offenheit dem Fremden bzw., dem Anderen gegenüber. Indem sie Individualität symbolisch artikuliert, gewinnt sie eine ästhetische Objektivität, die es näher zu bestimmen gilt. Diese Objektivität ist letzten Endes keine Objektivität des Geschmacks oder ästhetischer Eigenschaften,<sup>16</sup> sondern vielmehr eine intentionale Gerichtetheit auf die Zustimmung anderer.

Der Grund für die ablehnende Haltung gegenüber Neuer Musik seitens vieler Kognitionswissenschaftler liegt darin, dass sie nicht so recht mit dem positivistischen Weltbild vereinbar ist. In ihren Augen ist der Hörer Neuer Musik schlichtweg überfordert und außerdem – und dies ist der fragwürdigste Einwand – sei Musik dazu da, um die Masse bzw. die Mehrheit zu unterhalten.<sup>17</sup> Auf den ersten Blick wähnt man sich in demokratischen Gefilden. Was für die Mehrheit ist, ist demokratisch, so jedenfalls würde die erste Vermutung lauten. Aber diesem Einwand kann entgegnet werden.

Es kann sich hierbei sicherlich nicht um eine apodiktische Entgegnung handeln, sondern eher um einen Vorschlag, die Perspektive auf bestimmte Phänomene zu verändern. Zunächst kann die Frage gestellt werden, weshalb der Sinn und Zweck des Musikhörens einzig darin bestehen soll, sich von den Wogen der Gefühle tragen zu lassen. Sicherlich spielen Emotionen für das Hören von Musik und vor allem für ihre

---

16 Inwiefern die Rede von objektiven ästhetischen Eigenschaften nicht stichhaltig ist, habe ich an anderer Stelle nachgewiesen. Hierzu: René Thun (2013) Was macht der Realist in der Galerie? Bemerkungen zur metaphorischen Verwendung des Gelingensprädikats im ästhetischen Diskurs, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 58,1 (2013), S. 81 – 95.

17 Die wundert nicht wirklich, da ja auch in der evolutionären Ästhetik die Population die zentrale Bezugsgröße darstellt.

Wertschätzung eine große Rolle. Aber es kann auch um andere Merkmale, wie etwa Kohärenz des Werkes oder der Einsatz von Klangfarben gehen, welche zur Wertschätzung führen. Zudem ist die Mittelfixierung seitens der Kognitionswissenschaften nicht einleuchtend, denn Musik wird als ein homogenes Mittel zur Erreichung eines Zweckes aufgefasst.

In der Musiksoziologie spricht man schon seit geraumer Zeit nicht mehr im generischen Singular von der Musik, sondern von unterschiedlichen Musiken, in deren Praxis unterschiedliche Zwecksetzungen entscheidend sind. Weshalb aber wird im musikästhetischen Diskurs die Frage, wozu Musik gut sei, unter der Etikette der Notwendigkeit behandelt? Antiaufklärerisch mutet in ästhetischen Fragen ein Delegieren an bloße Fachkompetenz an, die als unhinterfragbare Autorität angesehen wird. Um allen Missverständnissen Vorzubeugen sei darauf verwiesen, dass bloßes Wissen um die in den jeweiligen Werken angewandte Techniken nicht mit ästhetischen Urteilen gleichzusetzen ist. Dies sollte weiter oben anhand der Unterscheidung zwischen poetischen und ästhetischen Urteilen verdeutlicht werden. In und von der Kunst sind wir nämlich in unserer ganzen Person angesprochen. Daher gilt es auch in musikalischen Angelegenheiten, selbstständig zu urteilen. Allerdings gilt umgekehrt nicht, dass jedes rein subjektive Werturteil ausreichend für ein sachlich fundiertes Urteil ist.<sup>18</sup> Es muss nicht immer darum gehen, sich musikalisch unterhalten zu lassen, sich vom Heroischen erbauen zu lassen oder dem Flüstern der Zärtlichkeit zu lauschen, was im neunzehnten Jahrhundert von Hanslick kritisiert worden ist. Im ästhetischen Leben<sup>19</sup> sollte so etwas wie ein freier Entwurf möglich sein, und gerade deshalb hat Adorno Kunst als Modell für Gesellschaft begriffen. Es könnte nämlich auch darum gehen, dem ästhetischen Leben erstmal eine

---

18 Siehe hierzu: Thun (2013)

19 Mit dem Begriff des ästhetischen Lebens soll darauf hingewiesen werden, dass Kunst und Leben nicht als separate „Bereiche“ aufgefasst werden, sondern das Ästhetische ist eine Funktion oder ein Modus unseres lebendigen Weltzugangs. Vgl. auch: Harry Redner, *Aesthetic Life. The Past and Present of Artistic Culture*, Lanham 2007, S. 71.

selber erarbeitete Form zu geben. Auch wenn diese Entgegnung nicht den Segen der Wissenschaft haben mag, so kann doch festgehalten werden, dass Wissenschaft kein Garant für ein gelungenes Leben ist. Andererseits gilt es als wissenschaftlich – dem Geiste der Wissenschaft verpflichtet –, wenn auf Grund intellektueller Redlichkeit, die Grenzen wissenschaftlicher Erklärungsmodelle nachgezeichnet werden. Auch die positiven Wissenschaften können keine Letztbegründung für ästhetische Direktiven liefern. Diese These soll nicht unbegründet im Raum stehen.

In der Tat gibt es seitens der Lebenswissenschaften Bemühungen, ästhetische Praxis gemäß wissenschaftlicher Standards zu normieren, den Betrieb zu regulieren. Allerdings lassen sich Wissensbestände der biologischen Erforschung des Phänomens Musik auf unterschiedliche Zwecke hin interpretieren. So kann etwa die Feststellung biologisch bedingter musikalischer Universalien einerseits als Ausgangspunkt für eine kulturelle Ausdifferenzierung betrachtet werden und somit die Vielfalt musikalischer Kulturen Anlass für das Staunen geben; oder aber diese (vermeintlichen) Universalien werden als normativer Bezugspunkt genommen, auf den hin musikalische Praxis zu erfolgen habe.<sup>20</sup>

Zur Diskussion steht hier die letztere Interpretation. Universell sind – in den Augen der Lebenswissenschaften – die Intervalle, welche als natürlich gelten; und die Universalität und somit Verbindlichkeit dieser Intervalle wird mittels kognitionswissenschaftlicher Methode eruiert. Als natürlich gelten Intervalle, die von Babys und auch nicht-humanen Organismen positiv bewertet werden – und dies sind konsonante Intervalle, denn nur für diese gebe es eine Prädisposition.<sup>21</sup> Der Musikpsychologe Glenn Schellenberg liefert hinsichtlich konsonanter Intervalle gleich ein Urteilsschema, denn diese sind „consonant, or pleasant-

---

20 Hierzu: René Thun (2007).

21 Vgl. Marc Zentner et al (1998) Infant's perception of consonance and dissonance in music, *Infant Behavior & Development* 21 (3), 1998, S. 483 – 492.

sounding“ Intervalle. Ermittelt wird der pleasing-Faktor mittels Versuchen mit neun Monate alten Babys.<sup>22</sup> Diese Befunde mögen zwar in gehörpsychologischer Hinsicht interessant sein, da sie etwas über die Fähigkeiten auditiver Kognition aussagen, doch kommt es hier auf die als notwendig vorgestellte Verknüpfung von Konsonanz und dem Prädikat erfreulich an. Denn es entsteht der Eindruck, die Konsonanz und das damit einhergehende positive Gefühl seien biologisch festgelegt und daher (ontologisch) im Vorrecht gegenüber der Dissonanz. Aus diesem „Wissen“ ließe sich – dies wird zuweilen behauptet – dann Direktiven für die Kulturpolitik oder etwa für die Musikpädagogik ableiten. Diese Ansätze kulminieren schließlich in einer polemischen Schmähschrift, in der Diana Raffman sucht, mit wissenschaftlich erwiesenen Standards atonale Musik erledigen zu können. Auch wenn, näher besehen, ihre Argumentation an Spiegelfechterei erinnert, darf dessen wissenspolitische Relevanz nicht vernachlässigt werden, sogar ästhetische Präferenzen werden an Wissenschaft delegiert. Als Personen legen wir jedoch großen Wert darauf, auch in puncto Musik einen eigenen Geschmack zu besitzen.

Ob die oben erwähnten Befunde korrekt ermittelt wurden, ist hier nicht das ausschlaggebende Problem, sondern die Anwendung dieses „Wissens“ über eine infantile Welt auf eine adulte Welt. Aber sogar wer kleine Kinder an ein Klavier lässt, ist erstaunt über deren „Leidensfähigkeit“, da es ihnen offenbar großes Vergnügen bereitet, mit wilder Geste über die Klaviatur zu fahren und Cluster (also Dissonanzen) zu erzeugen. Abgesehen davon muss auf die wichtige Funktion von Dissonanzen im Rahmen der Funktionsharmonik (Dominant-Septakkord) hingewiesen werden, wenngleich diese in der tonalen Musik aufzulösen sind. Zudem kann die Dissonanz die Funktion der Färbung übernehmen, statt als Störung empfunden zu werden. Mögen die biowissenschaftlichen Beobachtungen zumindest experimentell stichhaltig sein, so wird

---

22 Glenn Schellenberg et al. (1996) Natural musical intervals: Evidence from infant Listeners, in: Psychological science, VOL. 7, NO. 5, S. 273-277.



in Rekurs auf dieses Wissen übersehen, dass lediglich kognitive Systeme beobachtet werden – biologische bzw. kognitive Systeme und Subsysteme.<sup>23</sup> Die hörende Person tritt jedoch nicht in Erscheinung. Biologische Universalien der Musik in diesem Sinne taugen im Rahmen bestimmter musikphilosophischer Ansätze zu nichts weiter als probate Operatoren schlechter Ideologie zu sein.

Dass es Probleme in der Rezeption Neuer Musik gibt, ist eine triviale Wahrheit. Ob dies jedoch einer biologistischen Begründung und normativen Ausgestaltung bedarf, steht auf einem gänzlich anderen Blatt geschrieben. Denn bei diesen Problemen geht es ja nicht zuletzt um die Vermittelbarkeit Neuer Musik, deren Probleme anders als biologischen Ursprungs sein können. Neue Musik hatte es im Grunde schon immer mit einem Vermittlungsproblem zu tun. Auch für tonale Musik ist adäquates Hören durchaus ein Problem und wird nicht bündig und universal vollzogen.

Untersuchungen zur Vermittelbarkeit Neuer Musik wurden schon vor einiger Zeit durchgeführt. Besonders interessierte man sich für die Rezeption neuer Musik durch Jugendliche. In einer Studie weist Hans Christian Schmidt nach, dass die Hörgewohnheiten Jugendlicher – anders als das Cliché vermuten lässt – als konservativ einzustufen sind. Dass Neue Musik nicht den leichten Schulterschluss mit dem *common sense* sucht und sich vielmehr einer „listening grammar“ verweigert, kann andererseits als ihre Stärke angesehen werden, insofern sie Modell für Emanzipation steht. Die Forderung Fred Lerdahls von einer gehörmäßigen Grammatik für die musikalische Produktion auszugehen, wird übrigens von verschiedenen Seiten kritisiert.<sup>24</sup>

Weist Scruton auf die Aporie hin, die hinter der Emanzipation der Dissonanz lauert, da diese als Dissonanz ihren Sinn verliert, weil ihr Gegensatz (die Konsonanz) fehlt, so ist diese schiefe Dialektik, die

23 Vor allem der so genannte radikale Konstruktivismus (Humberto Maturana) vertritt diese Herangehensweise.

24 Etwa von Roger Scruton (1997) S. 295.

Scruton betreibt, mit Schönberg zu korrigieren.<sup>25</sup> Zumindest lassen sich musikpsychologisch zweierlei Arten von Dissonanz ausmachen. Wir können von einer Dissonanz im Sinne subjektiver Unstimmigkeit sprechen oder aber von der Dissonanz, wie sie Sinnesphysiologisch expliziert wird. Letztere Auffassung wird sich historisch kaum wandeln, es sei denn, unser organisches Gehör ändert sich. Worauf es Schönberg jedenfalls ankam, war die Gleichwertigkeit konsonanter und dissonanter Intervalle als musikalisches Material. Nach Schönberg stellen Konsonanz und Dissonanz keine Gegensätze dar, sondern sie bezeichnen lediglich Nähe bzw. Ferne zu Grundton. Alle Töne sind im Grundton enthalten und sind daher gleichberechtigt; davon liegen einige Intervalle in der Obertonreihe näher zu diesem, wie etwa Oktave, Quint und Quarte, oder sie liegen weiter entfernt von ihm (kleine Sekunde). Scruton unterscheidet hier nochmals in Rekurs auf Helmholtz. Er unterscheidet nicht nur zwischen Dissonanz und Konsonanz, sondern das akustische Äquivalent – im Unterschied zum musikalischen – wird durch die Unterscheidung *discord* oder *concord* markiert.<sup>26</sup> Als theoretische Grundlage des musikalischen Bezugssystems ist diese Unterscheidung zentral und hatte Folgen für die Rezeption der Neuen Musik. Der Musikologe Roger Savage beschreibt die selbstverschuldete aporetische Situation der Neuen Musik folgendermaßen:

Modern music, it has been, said, has lost its way. In the course of its own development, it seems to have drifted off track, and to have condemned itself to a strange fate [...] For many listeners accustomed to the classical and Romantic repertoire, the music of the avant-garde is virtually incomprehensible.<sup>27</sup>

---

25 Ebd. S. 301.

26 Vgl. Ebd. S. 64.

27 Roger Savage, Aesthetic criticism and the Poetics of Modern Music, in: British journal of aesthetics, Vol 33, 1993, S. 142 – 151, hier: S. 141.

Was ist an Unverständlichkeit in ästhetisch normativer Hinsicht jedoch so schlecht? Wie kann man einen absoluten Zweck von Musik definieren? Gerade das Nichtverstehen könnte hingegen doch erst ein Anlass zur Frage oder zu wiederholtem und genauem Hinhören sein. Aporetisch ist also eher, einen Prozess der Emanzipation als selbstverschuldetes Übel anzuprangern.

## ADORNOS FEHLTRITT

Adorno kann man wohl als Monopolisten wider Willen bezeichnen, zumal wenn es um das Thema Neue Musik und dessen philosophische Ausdeutung geht. Zweifelsohne philosophieren nicht wenige Komponisten, Interpreten sowie Musikwissenschaftler über Neue Musik. Seine Musikphilosophie und insbesondere seine Philosophie der Neuen Musik, können auch heute noch als beispielhaft bezeichnet werden. Seine Beiträge etwa zum Formproblem in der Neuen Musik sind von produktionsästhetischer Relevanz und ebenso auch sind seine Texte zur Musikpädagogik lesenswert, was sich schon daran zeigt, dass er es vermochte, musikalische Sachverhalte plastisch und einfach darzustellen. Seine kritischen Einwürfe zur Stagnation der Musik – oder auch zum Altern der Neuen Musik – sind stets sachlich begründet, indem er zu seinen Thesen immer das strukturelle Korrelat nachweist.<sup>28</sup> Vor allem ist hierbei auf die Berg- und die Mahlermonographie zu verweisen, um die Einschlägigkeit der adornoschen Schriften zur Musikphilosophie zu belegen. Dort fasst er Musik als Chiffre gesellschaftlicher Verhältnisse auf, die von der Musik widergespiegelt werden. Musik als Chiffre gesellschaftlicher Verhältnisse aufzufassen, mag für positivistisch Gesinnte ein nicht unbedenkliches Unternehmen bedeuteten, doch es ist zumindest

---

28 Freilich kann es sich hierbei nur um Korrelationen handeln im Sinne der Urteilkraft. Das Verhältnis von Struktur und der daran reflexiv erfassten Welt ist nicht als ein notwendiges zu betrachten. Es geht also nicht um notwendige Kausalverhältnisse.

denkenswert, insofern Reflexion im Kantischen Sinne stattfindet. Zudem entspricht dies auch Adornos Maxime, in Modellen zu denken. Dies hat weitreichende Implikationen. Es geht nämlich um kohärente Analogiebildungen zwischen Struktur musikalischer Gebilde und der Gesellschaft. Diesbezüglich hat Adorno maßgeblich an der Praxis der Neuen Musik mitgewirkt, die bis in unsere Gegenwart hineinreicht. Es ist daher eine Selbstverständlichkeit Adornos Auffassung von Musikphilosophie als eine Musik auf den Begriff bringende Tätigkeit zu bezeichnen.

Umso reizvoller erscheint die Aufgabe eine seiner Obsküritäten aufzugreifen. Schon dass Adorno in diesem Aufsatz „Über Jazz“ mit dem Begriff der entwickelnden Variation zumindest im Ansatz *seinen* Maßstab der Neuen Musik anlegt und Adorno selbst eine exponierte Persönlichkeit aus dem Kreise der Neuen Musik ist, ist Grund genug, sich mit diesem Text auseinander zu setzen. Adorno konnte sich mit dem Jazz während der dreißiger Jahre in Amerika, wohin ihn Max Horkheimer holte, vertraut machen. Für ein Mitglied des europäischen Hochkulturadels muss dies wie ein Kulturschock gewirkt haben – wovon er in der *Minima Moralia* Zeugnis ablegt. Die gesamte Infrastruktur der damaligen Neuen Musik, die sich zumindest bis zu einem gewissen Grad institutionalisieren konnte, war für ihn weggebrochen. Jedoch sollte nicht unerwähnt bleiben, dass in den Staaten Neue Musik Anklang fand, in Los Angeles steht das Schönberg-Center und dass Schönberg – anders als Adorno – in den USA blieb.

Mit Adornos Aufsatz „Über Jazz“ haben wir es mit einem Text zu tun, der bei vielen Jazzhörern für Verärgerung gesorgt hat, teils berechtigter, teils unberechtigterweise. Autoren wie Robert Witkin unterstellten Adorno, dass er Jazz hassen würde.<sup>29</sup> Wir haben es bei diesem Text nicht einfach mit einem linearen Problem zu tun, sondern mit einem Referenten („Jazz“), an dem drei Problemebenen expliziert werden. Ador-

---

29 Robert W Witkin (2000) Why Did Adorno „Hate“ Jazz?, *Sociological Theory* 18 (1), 145 – 170

no behandelt drei Anliegen, wenn er über den Jazz schreibt. Dies zu wissen ist wichtig, etwa auch um die Zweckmäßigkeit und daher auch Trifftigkeit seiner Kritik zu fassen zu bekommen. Als drei konstitutive Sinnenebenen dieses Textes sind die Sozialpsychologie, die Psychoanalyse sowie die musikimmanente Sinnebene hervorzuheben. Man muss zugestehen, dass nicht alle drei Sinnenebenen auf dem gleichen Reflexionsniveau durchgeführt werden, sondern dass vor allem die Psychoanalyse hier in erster Linie als probates Mittel zu polemischen Zwecken zu dienen scheint. Hinter dem psychoanalytischen Vokabular versteckt sich feixendes Ressentiment. Ernst genommen werden sollten allerdings die sozialpsychologische und die Materialebene. Dort lässt Adorno Sachlichkeit walten und regt zum Nachdenken an – zum Beispiel über die Frage nach der Aktualität der Sozialpsychologie. Auch wenn der polemische Unterton nicht zu überhören ist, so soll an dieser eindringlich darauf hingewiesen werden, dass Adorno, so die These, in diesem Text eigentlich die Tragödie des Jazz nachzeichnen wollte.

Sein sozialpsychologisches bzw. gesellschaftskritisches Anliegen ist leicht nachvollziehbar und kann geradezu als ein Paradebeispiel dialektischer Gesellschaftstheorie angesehen werden. Adorno geht es darum, den subkutanen Rassismus der konsumierenden Gesellschaft nachzuweisen. So sieht er im Umgang mit dem Jazz auch eine Doppelmoral: Einerseits wird die Musik der Afro-Amerikaner von der Gesellschaft als primitiv, wild und obzön bezeichnet, doch absurderweise findet die sonst eigentlich biedere weiße Society Gefallen an dieser Musik. Sie leistet sich mit dem Jazz einen dionysischen aber dennoch ungefährlichen Musikkrausch – der Spießier flippt aus.

Aus diesem Grunde sind die suggerierte Freiheit des Jazz und die damit verbundene Demokratie nichts weiter als bloßer (schlechter) Schein. Was als Emanzipation auf dem Feld oder in Rahmen der kleinen Gruppe begann, die zu ihrer eigenen Musik fand, endet im Hotelfoyer. Dadurch, dass er sich der Verbreitung durch Massenmedien öffnet und mehr und mehr Unterhaltung wird, verliere der Jazz seine Spitze als subversive Kraft. Adorno hebt vor allem den sich in den Vordergrund drän-

genden Warencharakter des Jazz hervor und wird nicht müde, das Beunruhigende eines gesellschaftlichen Prozesses dessen Chiffre der Jazz ist, zu explizieren. Dieser Prozess macht sich bemerkbar als eine Uniformierung ästhetischer Praktiken und führt damit zu einer Auslöschung des Individuums. Dieser Teil seiner Kritik sollte ernst genommen werden. Denn einige Kritikpunkte am Jazz – zumindest in einer Form – sind nicht ungerechtfertigt. Zudem expliziert Adorno damit einige Mechanismen, die auch für die heutige Unterhaltungsmusik zutreffend sind. Permanent wird in diversen Musiksendungen der Fake als Fake der Öffentlichkeit vorgeführt, obwohl der Umgang mit dem musikalischen Material sehr dürtig ist und vielmehr dem Zweck dient, Clichés zu produzieren.

Hat es je einen Urjazz gegeben, so hat ihn die Society sich mit ihrer Geschäftstüchtigkeit und Assimilierungszwang einverleibt und damit gleichzeitig den Afro-Amerikanern ihr authentisches Artikulationsmedium genommen, indem sie den Jazz den vitalen Interessen der Society anpasste. Andere Autoren mögen dies bestreiten, aber eine gewisse Dienstbarmachung des Jazz – zumindest in einer bestimmten Form und in seiner Funktion – sprechen für Adornos Kritik. Und die Dienstbarmachung des Jazz im Sinne der Society (wenn es mal derb zugehen soll), wirft vielmehr ein Licht auf diese Society als eine parasitäre. So verstanden wäre der Jazz – etwas gewagt ausgedrückt – eine Chiffre für gesellschaftliches Opfer.

Die Technik des Jazz und der für den Jazz veranschlagte Materialbegriff nimmt in der Kritik Adornos eine Mittelstellung ein. Wesentliche Punkte in der Beschreibung des Materials, das den Jazz kennzeichnet, sind für Adorno der Rhythmus und die Klanglichkeit. Auf die Harmonik geht Adorno eher peripher ein, um den Jazz als eine schlechte Simulation des musikalischen Impressionismus (vor allem Debussys) zu disqualifizieren. Ein zentrales technisches Merkmal, auf das er abzielt, ist die Verwendung des Nonenakkords. Ob aber der Nonenakkord im musikalischen Impressionismus eine derartige Stellung einnahm, kann

nicht als gesichert gelten; und wer ins REAL-BOOK<sup>30</sup> schaut, etwa um einen Jazzstandard nachzuspielen, wird feststellen, dass vor allem die Septime eine tragende Rolle spielt. Allerdings ist die Verwendung von Septakkorden auch noch kein Garant für eine „komplexe“ Harmonik, denn diese resultiert erst aus den Verhältnissen oder Verbindungen der Akkorde untereinander und zum tonalen Zentrum. Auch auf dieser zunächst „deskriptiven“ Ebene könnten einige Einwände gegen Adorno geltend gemacht werden. Fraglich wäre dann, weshalb er nicht etwa Polka oder Tangomusik kritisiert hat. Die „Einfachheit“ des Materials kann also nicht der einzige Grund für eine Kritik an einer Musik sein – es muss also noch etwas hinzukommen, damit der Stand des Materials im Rahmen einer Argumentation Relevanz annehmen kann. Aussichtsreicher ist seine Entzifferungsarbeit am Rhythmus, aber auch hier steht nicht fest, ob seine Dechiffrierung zutreffend ist – sie ist zunächst nichts weiter als kohärent. Ob dessen Transposition ins psychoanalytische Vokabular den Punkt trifft, mag dahingestellt bleiben.

Die Aufklärung des Scheins, die Adorno für sich beansprucht, ist teilweise selbst von verdeckten Vorurteilen geleitet und deshalb nur scheinbare Aufklärung. Allerdings kann eine „Wahrheit“ übernommen werden, nämlich, dass der Unterschied zwischen der so genannten U-Musik und E-Musik auf der Ebene der Form zu suchen sei. Form ist ein zentrales Problem der E-Musik, und schon am Beispiel Bachs ließe sich Form als Thema der *Werkkonzeption* rekonstruieren, im Gegensatz zur U-Musik, deren primäre Funktion darin besteht, Bewährtes (Formschemata) bestenfalls zu modifizieren. Die Kategorie der Form als normati-

---

30 Das REAL-BOOK ist eine Sammlung von Jazz-Standards. Notiert sind Melodien und die Akkorde sind oftmals in Form von Symbolen oberhalb des Notensystems gesetzt. Die Begleitung zu den jeweiligen Melodien (Tunes) muss von den jeweiligen Begleitinstrumenten hinsichtlich der Stimmführung udgl. selbstständig erarbeitet werden.

ves Unterscheidungskriterium wäre bei einem Vergleich zwischen einem Schlager und einem HipHop-Stück unangebracht;<sup>31</sup> diese Analysekategorie könnte den Unterschied nicht befriedigend herausstellen. Es geht bei der Rede von der Arbeit an der Form nicht nur um das Anwenden von Formschemata. Jedoch ist ein Applizieren bewährter Formschemata eben keine Arbeit *an* der Form, sondern bestenfalls ein Verrichten *mit* ihr. Es sind Hülsen, die mit unterschiedlichen Inhalten (sound, licks, groove, Stimmung) gefüllt werden. Hingegen ist Arbeit an der Form ein Ringen um neue innere Zweckmäßigkeit, um neue Bezogenheit der Teile untereinander, so dass quasi architektonische Felder entstehen, die sich in Form syntaktischer Kategorien<sup>32</sup> beschreiben lassen. Dies lässt sich relativ einfach deskriptiv einholen, ohne analytische Wahrheit beanspruchen zu müssen, weil die Form, je nach Analysemethode, unterschiedlich bestimmt werden kann.

Um das Formbewusstsein in der E-Musik zu verdeutlichen, bietet sich ein Rückgriff auf die Sonaten und Partiten für Solovioline von Johann Sebastian Bach an. Keine Sonate gleicht in ihrer formalen Gestaltung der anderen, obwohl sie schon gemeinsame Merkmale besitzen müssen. So beinhaltet jede Sonate zwar eine obligate Fuge, doch der Rahmen, in den sie gefügt ist, variiert von Sonate zu Sonate. Eine Formgattung wird variiert. Gleiches gilt auch für die Partiten, bei denen Variation über formale Anlage erzielt wird.<sup>33</sup> Oder was geschieht im gesamten Klavierwerk Beethovens? Zum einen verwendet der späte Beethoven die Pause als konstitutives Formungsprinzip, also als ein

---

31 Zumindest, wenn man von diesen Musiken jeweils einen Klavierauszug anfertigen würde, ohne auf Kategorien wie den Sound einzugehen, der aber eine stark psychologische Kategorie zu sein scheint.

32 Zum Begriff und Funktion des Ausdrucks der syntaktischen Kategorien siehe auch Peter Faltin: Phänomenologie der musikalischen Form, in: Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band XVIII, Hans Eggebrecht (Hg.), Wiesbaden 1979.

33 So gibt es nur in der h-moll Partita (BWV 1002) zu jedem Satz eine Double.



Mittel zur Gestaltung des inneren – nicht schematischen – Zusammenhangs einer Klaviersonate. Zum anderen war Beethoven taub, doch trotzdem scheint für ihn nicht nur die Pause, sondern ebenso die Klangfarbe ein Mittel zu sein, um Form zu gewinnen.

Welche Rolle die Klangfarbe als formkonstitutives Moment funktioniert, kann an Beethovens späten Klaviersonaten gezeigt werden. In den

Variationen der Arietta in op. 111 bewegt sich die Musik in einem sehr hohen Register. Die Oberstimme scheint in der sechsten Variation der Arietta nur noch zu flirren:

Abbildung 2: Beethoven op. 111, Takt 95.



Beethoven ist sicherlich als ein Vertreter der Aufklärung zu betrachten, und sein kompositorischer Geist war von der Aufklärung erfüllt – was mit der neunten Symphonie ausdrücklich dokumentiert ist. Allerdings heißt dies nicht zugleich, dass Musik in der Gelehrtenwelt als ein autonomes Medium aufklärerischen Denkens anerkannt wurde oder wird.

Nun sollten wir wieder zurück auf das eigentliche Thema, nämlich Adornos Jazzinterpretation, zu sprechen kommen. Der kurze Exkurs in die Formproblematik war jedoch nicht zwecklos, denn wir konnten somit einen Vorschlag machen, anhand welcher Kriterien ein Unterschied zwischen E und U gerechtfertigt wäre. Ist nämlich musikalische Form in der E-Musik *thematisch*, so ist sie in der U-Musik *schematisch*. Was folgt aber aus dieser Feststellung bzw. Festlegung? Adorno wirft dem Jazz vor, dass er, was die vertikale Dimension anbelangt, beim Impressionismus nur abkupfern würde bzw. dass Debussy die musikalischen

Mittel, über die der Jazz verfügt, schon früher und viel arrivierter einsetzte. Im Gegensatz zu Debussy wende der Jazz diese Mittel nur im Rahmen einer schematisierten Form an. Zur Kritik gegen Adorno kann eingewendet werden, dass ja auch das Kunstlied schematisch ist, ebenso wie viele Pavanes, Fantasien (bei David Kellner), Nocturnes, Menuette usw. Bei diesen Gattungen kann wohl kaum von entwickelnder Variation die Rede sein.<sup>34</sup> Zudem fällt es auch schwer, beim musikalischen Impressionismus von einer dem Entwicklungsgedanken verpflichteten Musik zu reden.<sup>35</sup> Entwicklung heißt hier jedoch nicht Fortschritt, sondern eher ein Freilegen von musikalisch kohärenten Fortsetzungen bezogen auf ein bestimmtes Spektrum des Ausgangsmaterials (Thema, Motiv) – dessen Folgerungen. Der musikalische Impressionismus kennt hingegen das Prinzip der Reihung. Aus diesem Grunde, ist etwa dann auch bei Messiaen von einer Tektonik die Rede – „entwickelnde Variation“ wird man bei ihm vergeblich suchen. Allerdings sollte Adornos Einwand ernst genommen werden, da er zumindest die deskriptive Ebene trifft und – folgt man den normativen Festlegungen, die bestimmte Kriterien bestimmen – auch zutrifft. Nur ist dieser Ansatz maßgeblich von immanent musikästhetischen Vorentscheidungen geprägt und geht von einem bestimmten Paradigma der Formgewinnung aus, nämlich dem Prinzip der entwickelnden Variation.

Neben dieser sachlichen Ebene, die sich bis zu einem gewissen Grad strukturell überprüfen lässt, gibt es eine eher unüberprüfbare Interpretationskategorie. Fragwürdig ist nämlich seine psychoanalytische Interpretation des Jazz. Adornos Kritik an einer Sexualisierung des musikalischen Alltags wäre im Grunde genommen zuzustimmen – gerade im Hinblick auf den Habitus, den sich einige Popstars zulegen und dabei

---

34 Zum Begriff der entwickelnden Variation siehe: Carl Dahlhaus (1986) Was heißt „Entwickelnde Variation“?, in: Kongress der internat. Schönberg Gesellschaft, Wien 1984, Stephan Rudolf und Sigrid Wiesmann (Hg.), Wien 1986.

35 Hierzu: Maria Porten (1974) Zum Problem der Form bei Debussy, in: Schriften zur Musik 11, W. Kolneder (Hg), München.

eine Zielgruppe ansprechen, die um die vierzehn liegt –, mit seiner psychoanalytischen Deutung versucht er, seine gesellschaftskritische Kritik zu überbieten – jedoch auf diffamierende Weise. Problematisch ist Adornos Interpretation des Jazz, insofern er, in polemischer Absicht, Impotenz, Kastrationsängste und vielleicht auch Scham, zynisch behandelt, diese Begriffe, um der Polemik willen, ins Lächerliche zieht. Denn konkret – und jenseits der Polemik – stellen diese Kategorien Leidensmodi von Personen dar; sie betreffen eine existenzielle Ebene des Menschseins. Adornos psychoanalytische Interpretation des Jazz ist daher auf dem Niveau eines derben Witzes zu verorten. Zudem ist fraglich, weshalb Psychoanalyse – in ihrer Vulgärfassung – in seine Kritik überhaupt Eingang fand, denn etwa in der *Minima Moralia* oder in der *Ästhetischen Theorie*, kommt sie für ihn – wie auch für Günther Anders – als Analysemittel nicht in Frage. Dass etwa die Synkope eine Chiffre für missglückten Sex sein kann, ist eine Interpretation, deren Kohärenz nicht auf der Hand liegt, sondern augenzwinkernd erschlichen wird. Zumal in der Polyphonie ist die Synkope ein häufig eingesetztes Mittel etwa bei der Vorbereitung von Dissonanzen. Sachlicher gefragt wäre zu überprüfen, inwiefern Psychoanalyse ein probates Mittel für die Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse bzw. Prozesse sein kann. Richtiger scheint Adornos Ansatz, den Jazz in dessen exklusiven Anspruch zu kritisieren; aber nicht, ihn zu vernichten. Was Adorno unter der Kategorie der Technik expliziert, kann immerhin als Gründe angesehen werden, die für oder wider einen erhobenen Kunstanspruch angeführt werden können.

Doch der ganze ambivalente Charakter des Textes zeigt sich letztlich darin – und dies darf nicht übersehen werden –, dass Adorno immerhin zu beklagen scheint, dass selbst der Jazz, indem er sich zum unmenschlichen Jazzmarsch entwickelt „nicht mehr zu retten“<sup>36</sup> sei. Dies setzt wiederum voraus, dass er den Jazz als bedroht ansah. Bei aller Voreiligkeit, die man Adorno vorwerfen kann, sollte man allerdings nicht selber voreilig gegen Adornos Jazzinterpretation polemisieren, denn diese mag

---

36 Adorno (2003) Musikalische Schriften IV, Frankfurt/Main 2003, S. 100.

zwar an einigen Stellen unfair sein, doch sie ist alle Male subversiv, da sie gesellschaftliche Verhältnisse geradezu dekonstruiert. Was also, wenn Adorno mit „Über Jazz“ versucht hat, die Tragödie des Jazz nachzuzeichnen?