

III. Bedingungen Neuer Musik

ANFÄNGE NEUER MUSIK

Bisher wurden überwiegend programmatische Punkte Neuer Musik erörtert, ohne auf definitorische Probleme explizit einzugehen, die sich hinsichtlich des Begriffs „Neue Musik“ ergeben. So stellt sich im Folgenden die Aufgabe, für die bisher erfolgten und weiteren Ausführungen eines epistemischen sowie sprachphilosophisch unterfütterten Referenzrahmens aufzustellen, innerhalb dessen Neue Musik zu verorten wäre. Dem geht die Bemerkung voran, dass der Autor das Projekt einer analytischen Definition des Begriffs „Neue Musik“, in der eine einfache sowie notwendige wenn-dann-Beziehung formuliert wird, als aussichtslos erachtet.

Zunächst stellen sich Probleme epistemischer Natur. So stellt sich die Frage, welche die Kriterien sind, anhand derer sich entscheiden lässt, ob wir es mit Neuer Musik zu tun haben oder nicht, bzw. anhand derer man etwas als Neue Musik aus der transpersonalen Beobachterperspektive identifizieren kann. Genau dies ist ja der Sinn von Kriterien, also von beobachtbaren Merkmalen, die zur Reidentifizierung von etwas als etwas zu dienen. Nur, auf welche Merkmale oder Eigenschaften soll man sich zwecks einer Definition beschränken? Eine Möglich bestünde darin, das Kriterium der Chronologie heranzuziehen.

In der Regel wird musikhistorisch die Linie Schönberg, Serialismus und Postserialismus gezogen, wenn etwa die Neue Musik in ihrem historischen Verlauf und Wandel nachgezeichnet wird. Oft wird Schönberg als der Initiator der Neuen Musik erwähnt, doch gibt es auch Möglichkeiten, die Genese Neuer Musik im Sinne historischer Parallelität zu begreifen. Paul Bekker etwa weist auf Debussy und Ravel als Vertreter für Neuen Musik hin.¹ Neben Schönberg komponierten zudem Bartok oder auch Prokofiev im Sinne der Moderne; und in Übersee war kein geringerer als der Versicherungsvertreter Charles Ives kompositorisch tätig. Es gibt also viele Möglichkeiten, Traditionslinien innerhalb der Neuen Musik nachzuzeichnen.

Wer an *minimal music* denkt, wird kaum an Schönberg als deren Vorfahre denken, sondern sich an den französischen Komponisten, die ja eine von der Wiener Schule gänzlich unterschiedene Formauffassung besaßen, orientieren. Auch György Ligeti verweist gelegentlich auf den Einfluss, den Ravel und Debussy auf ihn ausübten.² Dieser Einfluss ist etwa im ersten Band der Klavieretüden, die Ligeti geschrieben hat, nicht zu überhören.³ Auf Grund der unterschiedlichen musikalischen Ausrichtung, die den jeweiligen Schulen zugrunde liegt, ist es geradezu unmöglich, einen Merkmalskatalog aufzustellen, der es gestatten würde, anhand dieser Merkmale, etwas als Neue Musik zu bezeichnen. Der Begriff der Neuen Musik ist weder kriterial, noch ist er analytisch. Aber deshalb ist er nicht sinnlos, denn man kann im Rahmen einer hermeneutischen Pragmatik tätigkeits-theoretische Bedingungen festlegen, die den Geltungsanspruch rechtfertigen.

Auf das definitorische Problem hat vor langer Zeit bereits Paul Bekker hingewiesen und Schönberg hat sich, als jemand, der fraglos der

1 Paul Bekker (1923)

2 So unternimmt Ligeti in dem von Eckhardt Roelcke (2003) herausgegebenen Interviewband einen Exkurs zu Debussy und positioniert ihn geradezu an besonderer Stelle, da dieser in gewisser Hinsicht einen Endpunkt markierte, von dem aus des gilt, musikalisch weiter zu denken.

3 Vor allem die Etüden „Cordes a vides“ und „Arc-en-ciel“.

Neuen Musik zugeordnet wird, kritisch gegenüber dem Begriff der Neuen Musik geäußert.⁴ Denn ihm zufolge ist Kunst immer mit dem Neuen verschwistert.

Im Grunde genommen ist Neue Musik kein Stilbegriff, auch wenn bestimmte Techniken, wie sie etwa auch in der Musik zu einem Krimi angewandt werden, sofort das Prädikat Neue Musik evozieren. Vielmehr versammeln sich unter dieser Etikette heterogene Stile bzw. Ansätze. So klafft etwa zwischen der Aleatorik und dem Serialismus ein tiefer musikästhetischer Abgrund, ebenso wie Serialismus und *minimal music* radikal verschieden sind. Sie sind radikal verschieden, weil ihre Ansätze grundsätzlich – also von der Wurzel her – inkompatibel sind. Der Minimalist Alvin Lucier versuchte mit seinem Stück „I’m sitting in a room“ (1968) über die akustischen Emergenzphänomene musikalische Form zu gewinnen, welche sich daraus ergeben, wenn die spezifische Raumakustik iteriert wird. An akustisch-physikalischen Phänomenen ist der Serialismus jedoch nicht interessiert, sondern an Strukturen, die sich unter gegebenen Anfangsbedingungen über den Kalkül ergeben. Zudem geht der Serialismus von der Reihe als grundlegendem Prinzip aus, welches in der *minimal music* eigentlich keine Rolle spielt. Diese heterogenen Musiken existierten gleichzeitig.

Statt über Ursprungsprobleme der Neuen Musik zu sinnieren, plädiere ich dafür, ihre spezifische Handlungsform zu bestimmen, statt zu versuchen, invariante Merkmale herauszufinden. Ohne Zweifel steht der Materialgedanke im Zentrum der Reflexionen von Komponisten, welche der Neuen Musik zuzurechnen sind. Und es scheint sogar zentral um das Verhältnis zwischen Komponist und Material zu gehen. Somit wäre die Frage nach dem Material *als* Material auf jeden Fall als eine Bedingung für Neue Musik zu thematisieren.⁵ Hinzu kommt der Neuanfang nach 1945. Man müsste also eher von verstreuten Anfängen oder Ansät-

4 Arnold Schönberg (1992) S. 42.

5 Aber genau dies ist ja ein Interpretationshintergrund, der von der Musik nicht nochmals explizit zur Darstellung gebracht wird.

zen statt von einem Ursprung der Neuen Musik sprechen. Zwischen Ursprung und Anfang besteht zudem ein gewichtiger Unterschied, der zu einer begrifflichen Klärung des Begriffs „Neue Musik“ beitragen könnte. Ein Rekurs auf einen Ursprung kommt nicht in Frage, da es keine genetische Keimzelle der Neuen Musik gibt, auf die man sich in ihrer Geschichte beziehen könnte; denn die technischen und ästhetischen Präferenzen der unterschiedlichen Strömungen schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts verweisen darauf, dass Neue Musik kein homogenes Feld ist, sondern eine Praxis aus Konstellationen unterschiedlicher Strömungen.

DEFINITORISCHE SCHWIERIGKEITEN

Wenn der hier verfolgte Ansatz auf das Handeln abzielt oder die Tätigkeit(en), die statthaben müssen, um einen Begriff von Neuer Musik zu finden, so ist dies als eine Art oder Pragmatik, in Anlehnung an die philosophische Sprachpragmatik zu bezeichnen.

In der Sprachpragmatik geht man davon aus, dass die Worte und Sätze, die wir verwenden, nicht allein auf Grund ihrer syntaktischen Gestalt sowie lexikalischen Festschreibung (Semantik) ihre Bedeutung bzw. ihren Sinn erhalten, sondern durch den Gebrauch dieser Syntagmen. So kann beispielsweise das Wort Perle einmal buchstäblich und ein anderes Mal metaphorisch verwendet werden. Auch können wir einen Satz ironisch verwenden, wozu der Interpret über den Verwendungskontext Bescheid wissen muss, um diesen als Ironie verstehen zu können. Der hier verwendete Begriff von „Pragmatik“ zielt also nicht darauf ab, einfach nur die effizientesten Mittel anzuwenden, gemäß dem politischen Slogan, dass man das „alles etwas pragmatischer“ sehen sollte. Dies wäre lediglich der ideologische Gegenbegriff zu Ideologie. Der Pragmatismus, der hier interessiert, ist methodischer Art – er spielt eine bestimmte Rolle im Rahmen von Begründungsverhältnissen.

Aporetisch wäre auch ein Ansatz, der versucht oder verlangt, Neue Musik rein anhand chronologischer Kriterien zu definieren. Dieser Fassung zufolge stellt es geradezu ein Skandalon dar, wenn Musik, die schon gut hundert Jahre alt ist, als Neue Musik begriffen wird. Für Schönberg war das Label Neue Musik schlechthin Unsinn, es gibt für ihn nur Kunst oder Nicht-Kunst.⁶ Wer meint, dass Musikgeschichte und Geschichte überhaupt in positivistischer Manier betrieben werden könnte, würde einem Konkretismus aufsitzen. Historische Linien, die von Schönberg ausgehend zum Serialismus führen, sind sicherlich nicht „falsch“, sie scheinen sogar notwendig zu sein, doch sind sie nicht hinreichend, um den Begriff oder das zu beschreibende Phänomen vollständig fassen könnten. So bestehen zwischen Serieller Musik und *Musique concrète* gravierende Unterschiede hinsichtlich des Materials und der Hörweise. Setzt serielle Musik auf Struktur, so steht in der *Musique concrète* der Klang im Vordergrund. Einen Bruch mit dem Paradigma des Seriellen vollzog Ligeti in den sechziger Jahren mit seinem Orchesterstück *ATMOSPHERES*. Dieser Bruch mit (oder Kritik an) dem Serialismus führte allen Anschein nach aber nicht zu einem Ende der Neuen Musik. Im Gegenteil finden alljährlich in Darmstadt die Sommerkurse statt.

Setzt man den Beginn der Neuen Musik an den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts (Mahnkopf setzt den Anfang mit Schönbergs zweitem Streichquartett), so erweist sich das Phänomen der Atonalität bzw. die Schwächung strikter Tonalität als eine notwendige Bedingung und als Kriterium, das dem Material selbst entnommen werden kann.⁷ Denn die Aufweichung der Tonalität, die im neunzehnten Jahrhundert durch Liszt und Wagner vorangetrieben worden ist, wurde im zwanzigsten Jahrhundert quasi vollendet. Dies ist der zeitliche Rahmen, in dem das

6 Arnold Schönberg (1992) S. 41f.

7 Günter Mayer versucht die Kohärenz in der Geschichtsschreibung zur Neuen Musik über die Begriffe der Revolution und Evolution zu fundieren. Das wichtigste Kriterium stellt für ihn dabei die Aushöhlung der Dur-Molltonalität dar.

Phänomen Neue Musik entstand. Ob es jedoch eine eindeutige Topographie der Genese Neuer Musik gibt, ist zumindest streitbar. Der Übergang von der Tonalität zur Atonalität scheint einer gewissen Notwendigkeit oder auch Immanenz des Materials zuzuschreiben zu sein. So bereitet ein intensiver Gebrauch vagierender Akkorde die Auflösung des tonalen Zentrums vor.⁸

Aufgrund dieses „Außer-Betrieb-Stellens“ der diatonischen Tonarten und der Einführung der chromatischen Skala als der Material liefernden Instanz, gingen die bekannten Mittel zu Herstellung des formalen Zusammenhanges verloren [...] auch Webern sieht die vagierenden Akkorde, neben der üppigen Verwendung von Zwischendominanten und Alterationen anderer Art, für die Auflösung der Dur- und Molltonleitern in das „Übergeschlecht“ der chromatischen Skala als verantwortlich an.⁹

Atonale Musik stellt also eine Möglichkeit dar, den Zersetzungsprozess der Tonalität kreativ zu gestalten, daraus neue künstlerische Mittel zu gewinnen; die Dodekaphonie ist ein mögliches Resultat der Arbeit an Tonalität, denn was in der tonalen Musik noch Thema war, wird in der Dodekaphonie von der Reihe abgelöst und motivische Arbeit beibehalten. Dieser Prozess ist nicht nur bei der zweiten Wiener Schule zu beobachten, sondern auch anderswo, nämlich bei Stravinsky, Debussy und Ives, taten sich Wege auf, das Tonalität überwindende Material zu rekonfigurieren.¹⁰ Auffällig daran ist, dass sich während dieses Prozesses ein geschichtliches Bewusstsein bei den Komponisten angekündigt hat. Sie reflektieren ihren eigenen historischen Ort, indem sie etwa fragen, wie das Material, mit dem Sie umgehen, so geworden ist, wie es ist. Dies setzte einen geschichtsphilosophischen Vorgang frei, der analog auch in

8 Marc Delaere (1991) Die Musikgeschichtsschreibung und das Neue, Brüssel.

9 Ebd. S. 14.

10 Eine ausführliche Darstellung dieses verzweigten Prozesses ist nachzulesen in: Christian Martin Schmidt (1977) Brennpunkte neuer Musik, Laaber.

den bildenden Künsten zu finden ist. Geschichtsphilosophisch interessant, wenn auch nicht stichhaltig, war das Selbstverständnis des Serialismus als Gipfel und Endpunkt Neuer Musik.¹¹ Er verstand sich als Teilos der Musikgeschichte.

Ob ein radikales Methodenbewusstsein der richtige Weg des Komponierens sei, wurde daran anknüpfend in den sechziger Jahren von einigen Komponisten angezweifelt und – wie von Ligeti mit dem *POÈM SYMPHONIQUE*¹² – performativ artikuliert. Man kann dieses Stück als eine ironische Paraphrase auf den „Determinismus“ deuten. Das Methodenbewusstsein des Serialismus kann aber, bei aller Affinität zur Aufklärung, in Überaffirmation der (Natur-)Wissenschaften münden. Der Komponist gilt dann nicht als (sich) ausdrückendes Individuum, etwa im Sinne des Schönbergschen Selbstverständnisses, sondern als *Klangforscher*. Dass der Serialismus als partikulare Erscheinung seinen Reiz haben kann, ist hier unbestritten. Bestritten werden kann jedoch sein Ausschließlichkeitsanspruch, den er qua Wissenschaftlichkeit als gesichert meint. Aber auch der Serialismus wurde Überwunden. Freilich ist es schwer, Stilen eine Art von Wahrheit zuzuschreiben. Dennoch wird mit einem Stil ein Geltungsanspruch erhoben, der allerdings nicht mit objektivem Wissen einhergeht. Für Arnold Schönberg kann der Geltungsanspruch der Wahrheit nur im Rahmen einer propositionalen Einstellung erhoben werden. Im Rahmen des Modus des *Wissens* kann dieser Anspruch für Musik nicht erhoben werden, sondern nur im Modus des *Glaubens*. Schönberg formuliert die Form des Geltungsanspruches eines musikalischen Werkes im Vorwort zu den Sechs Bagatellen op. 9 von Anton Webern folgendermaßen:

11 Vgl. hierzu: Beate Kutschke (2002) *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg, S. 72 ff.

12 Das Werk besteht darin, dass hundert Metronome mit unterschiedlichen Tempeoeinstellungen gleichzeitig zu ticken beginnen. Das Stück dauert so lange, bis alle Metronome ausgelaufen sind.

Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt. Einer Kritik halten sie sowenig stand wie dieser und wie jeder Glaube. Kann der Glaube Berge versetzen, so kann dafür der Unglaube sie nicht vorhanden sein lassen. Gegen solche Ohnmacht ist der Glaube ohnmächtig... Was aber soll man mit Heiden anfangen? Feuer und Schwert können sie zur Ruhe verhalten; in Bann zu halten aber sind nur Gläubige.¹³

Als Aufforderung zu religiösem Obskurantismus mit antiaufklärerischen Absichten ist dies weniger zu verstehen, da damit vielmehr der Bereich des kriterial Wissbaren kritisch umgrenzt wird. Verstehen von Musik sowie deren ästhetische Beurteilung können nicht anhand kriterialen und somit beliebig oft sowie transsubjektiv reproduzierbaren Wissens begründet werden, wie es in den exakten Wissenschaften der Fall ist.¹⁴ Somit wird auch das szientistisch gefasste Prädikat „wahr“ epistemologisch kritisch rekonstruiert, es findet hier keine angemessene Verwendung. Um religiöse Konnotationen, die der Begriff des „Glaubens“ hervorrufen könnte, kann dieser einfach als „Rezeptionsbereitschaft“ reformuliert werden. Und in diesem Sinne kann man wohl behaupten, dass Neue Musik generell ein hohes Maß an Rezeptionsbereitschaft voraussetzt. Zugangswissen ist für die Rezeption Neuer Musik eine gute Starthilfe. Um die Vermittlung solchen Zugangswissens sind einige Komponisten der Neuen Musik wie auch Musikpädagogen bemüht, indem sie etwa Essays über ihre Auffassung des Komponierens und eine Rechtfertigung ihres kompositorischen Ansatzes schreiben. Diese Bemühungen korrelieren mit dem Erlöschen der konventionellen Verbindlichkeit von Tonalität als zweiter Natur, es gab keine allgemeinverständliche „Tonsprache“ mehr.

13 Arnold Schönberg in: Anton Weber (1911) op. 9, Wien.

14 Damit ist lediglich gemeint, dass die exakten Wissenschaften von einem Handlungserfolg begleitet werden, der methodisch gesichert ist. Das zeigt sich etwa in der Halbleitertechnik oder der Raumfahrt, die auf exakte Wissenschaften als Mittel für eine technische Handhabung von Welt rekurren.

In der Neuen Musik existiert keine allgemein verbindliche Tonsprache mehr, den Komponisten ist nichts mehr vorgegeben, jeder muss eine besondere Tonsprache erstellen. Das Besondere hat tatsächlich das Allgemeine aufgezehrt. Hier aber ergibt sich das Paradoxon, dass die Individualität des Werkes gefährdet wird, obwohl jetzt das Moment des Besonderen, das in der herkömmlichen Musik als Gegenbild das Allgemeinen die Individualität ausmachte, dominiert.¹⁵

Eingeschliffene und auf Identifikation hin angelegte Konvention wurde ersetzt durch musikimmanente Rationalität. An die Stelle der Tonalität trat das Kalkül, um Kohärenz des Werkes zu bewirken. Wohin sollte dieser Prozess der rationalen Durchdringung des Materials jedoch führen? Sollte mehr gerechnet als komponiert werden? Oder ist das „Rechnen“ Indikator einer dämmernden Überwindung eines Begriffs von „Komponieren“ oder gar dessen Redefinition? Auch gegenwärtig verlassen sich Komponisten auf den Kalkül und suggerieren somit den Anschein objektiver Wissenschaftlichkeit. So etwa der französische Komponist Mark Andre, der sich für seine Kompositionen auf die Kybernetik verlässt. „Bei der Generierung von Rhythmen oder Tonfolgen garantiert ihm der Algorithmus von Computerprogrammen wie Max/MSP objektiv nachvollziehbare Strukturen.“¹⁶ Insofern ist der vom Serialismus erhobene Anspruch von Objektivität bzw. Wissenschaftlichkeit zumindest teilweise immer noch aktuell. Wenn diese Strukturen auch nicht „objektiv“ nachvollziehbar sind, so sind sie zumindest anhand einer klar angebbaren Methode reproduzierbar.

Adorno war gegenüber dem latenten Fortschrittsgedanken, der mit dieser Rationalisierung einher ging, jedenfalls misstrauisch und plädierte für eine eher anarchisch anmutende *musique informelle*.¹⁷ In den sechziger Jahren hatte der Serialismus seinen Zenit überschritten und trat, zugunsten anderer Kompositionsverfahren, als kompositorischer

15 Schmidt (1977) S. 10.

16 Maartina Seeber (2008) Reise nach Innen, in: Positionen (Heft 75), S. 46.

17 Adorno (2003) Vers une musique informelle, in: Musikalische Schriften I-III, Frankfurt/Main 2003, S. 493 – 540.

Bezugspunkt in den Hintergrund. Beispiele für andere Kompositionsverfahren stellte etwa Ligetis *ATMOSPHERES*, in dem mit der Autonomie der Parameter gebrochen wurde, zugunsten musikalischer Imagination, oder das von der *minimal music* entwickelter Verfahren des *phase shifting* dar. Gegen eine quasi atomisierte Ereignismusik, wie sie der Serialismus verkörpert, setzte Ligeti große Klangflächen, die nahezu ohne melodische Kontur auskommen. Er übte Sabotage an den Parametern, mit denen sich zuvor noch so hervorragend „rechnen“ ließ. Es setzte somit gleichsam eine Dialektik im repräsentationalen Umgang mit musikalischen Strukturen ein. Hierbei ist mit dem Prädikat „repräsentational“ kein Abbildungsverhältnis gemeint, sondern der Akt des Symbolisierens oder des Chiffrierens. Konnte der Serialismus als Widerstand gegen selbstherrliche Subjektivität und „falsches Bewusstsein“ – weil nicht in Rationalität aufgehend – interpretiert werden, so stellt Ligetis Ansatz eine doppelte Kritik dar. Eine Kritik der Kritik.¹⁸

Zwar bedient sich Ligeti bestimmter Techniken, doch sind sie in eine Art neuen musikalischen Denkens eingebettet. Für das Publikum mag dies eine Art Befreiungsschlag gewesen sein, da mit *Atmosphères* ein neuer Ausdruckswert in die Musikwelt kam, der zugleich versprach, ein Ausweg aus der „zunehmenden Krise der Moderne [mit, RT] der Überwindung der esoterischen Auffassung vom Materialfortschritt (wie sie Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* vertrat)“¹⁹. Als Opposition zum Serialismus wird Ligeti erst dann richtig begreiflich, wenn er als Opponent zum Methodenfetischismus betrachtet wird. Zur Überwindung des Serialismus tritt noch ein weiteres Sinnmoment hinzu, dem ein auf blanke Methode abzielender Komponist argwöhnisch begegnen würde.

18 Siehe: Rene Thun (2007) Komponieren gegen die Auslöschung des Individuums. Ein Versuch über Ligetis kritische musikalische Praxis, in: *Musik-Texte* (111).

19 Günther Mayer (1999) *Neue Musik 1999. Bilanz und Perspektiven*, Rudolf Frisius (Hrsg), Mainz, S. 10 – 30, hier: S. 15.

Es gab wesentliche Erweiterungen, Differenzierungen im Realitätsbezug, in der Erfahrung extremer Widersprüche in den Klassenauseinandersetzungen innerhalb des Kapitalismus, zwischen Kapitalismus und Ansätzen zu einer sozialistischen Alternative sowie deren innerer Erstarrung: Kriege, Faschismus, Stalinismus. Neu sind Ausdruckscharaktere größerer Gegensätzlichkeit: zwischen härtester Brutalität und äußerster Zartheit, Hektik und Verlassenheit, lärmender Geschäftigkeit und meditativer Entrückung. Es gibt neue Wertinhalte von Parodie, Grotteske, Sarkasmus bis hin zur Tragikomik, zum Zynismus. Es gibt höchste Expressivität und kühle Distanz – trotz der allgemein von vielen Komponisten und diesem Bereich der E-Musik verbal geäußerte Allergie gegen Emotionen, Ausdruck, Weltanschauung, Ideologie und Politik.²⁰

Die Vielfalt neuer sowie wieder rehabilitierter Ausdruckswerte war also nicht nur bloßes Mittel für den Ausdruck kompositorischer Individualität; mithin musste komponierende Subjektivität gar nicht der Fluchtpunkt musikalischer Komposition sein, denn auch Ausdruck kann fiktiv sein.²¹ Unter diesen Umständen wäre der Avantgarde-Begriff neu zu reformulieren, zumal es bereits seit dem zwölften Jahrhundert eine Avantgarde gibt.²² Man versucht also nicht, Musik auf ein äußeres Drama zu beziehen und somit schlechte Wiederholung des Alltags zu betreiben, indem man Sentimentalitäten qua Lovesongs simuliert. Eher geht es um Arbeit am Begriff von Musik und um die Frage nach ihrem Zweck. Jedenfalls darf mit der postseriellen Musik wieder „genossen“ werden, Sinnlichkeit wird wieder wichtig. Ligeti verweist auf Noblesse (die als eine Art des Anmutens keine deskriptive Eigenschaft ist) als das Faszinierende der späten Beethoven-Quartette, belegt dies.²³ Trotzdem geht bei Ligeti der kritische Impuls nicht verloren. So wendet sich Ligeti gegen Kommerzialisierung sowie Industrialisierung von Musik, womit er ein Anliegen Adornos vertritt.

20 Ebd. S. 16.

21 Vgl. Paul Ricœur (1987) *Die lebendige Metapher*, München, S. 225f.

22 Auf genau diesen Punkt kommt es Mayer an.

23 Ligeti in: Eckhardt Roelcke (2003) S. 206.

Der Prozess der Rehabilitierung von Ausdruckswerten und Tonalitätsbrocken ist schwer zu beurteilen. Handelt es sich dabei etwa um eine Art Rückkehr zum Kollektiv, dem die Neue Musik einst eine Absage erteilte oder kehrt sie gar zur Tradition im Sinne eines Traditionalismus zurück? Oder sucht man nach etwas Gemeinsamen jenseits der Sprache, nachdem die zunehmende Individualisierung in der Neuen Musik eine Abkehr vom Kollektiv bedeutete?²⁴ Feierte Lachenmann zeitweilig die Negation jeglicher Kommunikation zwischen Neuer Musik und Hörer, so sieht Adorno eine Aporie der Neuen Musik. „Die Intention, verstanden zu werden, und die Scheu davor wohnt ihr gleichermaßen inne.“²⁵ Doch auch die Distanzierung zum Kollektiv kann nicht ganz ohne Tradition geschehen; und sogar eine Avantgarde kann ohne Tradition nicht auskommen – sie setzt diese voraus. Allerdings ist das Verhältnis zur Tradition kein ungetrübt affirmatives.

DAS VERHÄLTNISS ZUR TRADITION

Neue Musik zeichnet sich nicht durch Traditionslosigkeit aus – dies kann sie auch gar nicht. Wir konnten weiter oben bereits den Begriff der Tradition ins Spiel bringen, indem gezeigt wurde, dass Neue Musik auf Tradition nicht verzichten kann, doch sich in ein kritisches Verhältnis zu ihr setzt. Nun wird im Folgenden darum gehen, das Verhältnis der Neuen Musik zur Tradition mithilfe eines Modells orientiert an Gadamer sowie einer Unterscheidung im Begriff der Tradition von Lachenmann zu deuten. Dies hat zweierlei Bewandnis. Die erste Bewandnis betrifft den Anfang Neuer Musik, die zweite den Begriff der Tradition selbst sowie insbesondere die Gegenständlichkeit von Tradition. Indes wird der Aspekt der Geschichtlichkeit Neuer Musik hervorzuheben sein,

24 Hierzu: Adorno (2003) Schwierigkeiten beim Hören Neuer Musik, in: Musikalische Schriften IV, Frankfurt a. M. 2003, S. 278.

25 Ebd. S. 291.

um ihre Metamorphosen in den Blick bekommen zu können. Neue Musik ist kein fixer oder an sich seiender Gegenstand, sondern, um es in Anlehnung an Kant zu formulieren, eine musikalische Maxime. Der Begriff der Maxime bietet sich hier an, da eine Maxime – nach Kant – das subjektive Prinzip einer Handlung oder mehrerer Handlungen ist, sie ist ein (subjektiver) Grundsatz nach dem gehandelt wird.²⁶ Dadurch wird der weiter oben erhobene tätigkeitstheoretische Anspruch eingelöst. Neue Musik wird orientiert am Handeln – und somit als eine Praxis und nicht einfach am Produkt – begrifflich expliziert. Und erst so ist es möglich, den Begriff der Neuen Musik in seiner Geschichtlichkeit zu denken. Es geht mithin darum, die Einheit eines Begriffs sowie dessen innere Differenzen zu reflektieren. Innere Differenzen des Begriffs treten uns allerorten entgegen. Man nehme etwa nur den Begriff der Philosophie, und schon kann einem aufgrund der Differenzen und gar Streits der einzelnen Schulen und Strömungen untereinander regelrecht Hören und Sehen vergehen. Allein die Grobunterscheidung Aristoteles vs. Platon und die sich daran orientierenden Schulen wäre ein Ausgangspunkt, um eine nicht beendbare Philosophiegeschichte zu rekonstruieren. Dies sind die formalen begrifflichen Bedingungen unter denen das Verhältnis zwischen Neuer Musik und Tradition rekonstruiert werden kann.

Um das Verhältnis zwischen Neuer Musik und Tradition zu beschreiben, unterscheidet Helmut Lachenmann zwischen einer *latenten Tradition* und einer *landläufigen Tradition*.²⁷ Die landläufige Tradition ist eine Art unaufgeklärter Traditionalismus, der von einem letztlich ungeschichtlichen Traditionsverständnis ausgeht. Dieser Form von Tradition geht es lediglich darum, einen Bestand zu sichern und Formen als unhinterfragbare in die Öffentlichkeit zu setzen. In dieser Fassung wäre Tradition eine Anmaßung von Autorität. Man überlege sich nur, welch

26 Immanuel Kant (1956) Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Kant. Werke in zwölf Bänden, Bd. VII, Frankfurt/Main, S. 84.

27 Helmut Lachenmann (2004), Musik als existenzielle Erfahrung, Kassel, S. 339.

katastrophalen Folgen dies für die Musikpädagogik haben kann. Statt lebensnahe Musik zu machen, wären Schüler dazu gezwungen, die Flucht in die Vergangenheit anzutreten. Deshalb gilt es für Lachenmann, der als „Statthalter der Moral in der Kunst“²⁸ zu bezeichnen wäre, die latente Tradition „offenzulegen und in ihren Widerspruch zur landläufigen Traditionspflege bewusst zu machen“²⁹. Wer landläufig Anerkanntes nur nachmacht, der bewegt sich nicht in einer Tradition, sondern ist in ihr stillgestellt.

In diesem Sinne lässt sich auch Gadammers Begriff der Tradition rekonstruieren. Sein Traditionsbegriff gipfelt nicht in einer landläufigen Traditionspflege, sondern beschreibt ein dynamisches Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Demnach kann der Komponist Neuer Musik sein Material nicht aus dem Nichts zaubern. Mehr noch, wenn er mit seiner Arbeit am Material zugleich an einem Musik-Begriff arbeitet, bedarf er eines geschichtlich gewordenen Musikbegriffs, mit dem er sich auseinandersetzt. Freilich ist damit kein Begriff in lexikalischer Hinsicht gemeint, sondern es sind vor allem die Kategorien, die den Begriff des musikalischen Materials bestimmend fungieren. Schon weil das Material geschichtlich geworden ist, befindet sich der Komponist in Tradition(en). Tradition ist zunächst nichts weiter als ein Überlieferungszusammenhang. Was eine Tradition als eine bestimmte wirkungsvolle Tradition auszeichnet, ist, dass sie in Anerkennung übernommen wird, Tradition ist kein Schicksal.³⁰

So ist auch die Neue Musik nicht einfach aufgrund eines Beschlusses oder einer Konvention gleichsam über Nacht entstanden, sondern sie ist Resultat eines historischen Ausdifferenzierungsprozesses, der bis heute statthat. Wer einen traditionslosen Avantgarde-Begriff vertritt, erhebt im Grunde genommen einen voraufklärerischen Geltungsanspruch

28 Adorno (2003) Schwierigkeiten beim Hören neuer Musik, in: Musikalische Schriften IV, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt a.M. 2003, S. 280.

29 Ebd.

30 In diesem Sinne versteht auch Hans Georg Gadamer in Wahrheit und Methode den Begriff der Tradition.

– und zwar in doppelter Hinsicht und vertritt daher Ideologie. Zum einen ist Peter Bürgers Avantgarde-Konzept für den vorliegenden Kontext zu eng gedacht. Schon de Vitrys *Ars Nova* oder Caccinis *nouve musique* beanspruchten für sich, Neues bzw. Originalität und setzten sich vom traditionell Überkommenen ab, indem sie ihre Mittel und das Material reflektierten und sich in ein emanzipiertes Verhältnis zu ihm setzten. Im Laufe der Musikgeschichte finden sich mehrere Beispiele, die ein hohes Reflexionsniveau bezogen aufs Material bestätigen. Desweiteren kann es keinen Begriff von Musik geben, der bei null anfängt, denn es wird damit eine Tätigkeit bezeichnet, die sich gesellschaftlich und geschichtlich ausdifferenzierte. Wer Tradition überhaupt leugnet, der beraubt sich der eigenen Grundlagen.

Sich der latenten Tradition verbunden zu wissen, bedeutet für einen Komponisten beides: Widerstand gegen Tradition, sofern deren Kategorien als herrschende Konventionen jenen bürgerlichen Verdrängungsmechanismen unterworfen sind; aber auch Insistieren auf Erfahrungen der Tradition dort, wo einen als oberflächliche Bilderstürmerei domestizierte Avantgarde – als Gruselgespenst vom Dienst – sich mit den überlieferten Fetischen zugleich der darin verkörperten Kriterien jener latenten Tradition zu entledigen hofft.³¹

Als latente Tradition begreift Lachenmann hier Schönberg und Webern, also jene traditionstiftenden Komponisten, die mit der Dekonstruktion etablierter und traditionell anerkannter musikalischen Kategorien anfangen. Wer aber Gewesenes einfach wiederholt, der ist im Grunde genommen traditionslos. Erst wer Tradition als Naturgegebenheit negiert, sich in ein kritisches Verhältnis zu ihr setzt, hat eine Tradition.

31 Lachenmann (2003): S. 340.

SCHIZOPHRENER SZIENTISMUS

Laut eines von Ulrich Dibelius herausgegebenen Sammelbandes ist „Musik auf der Flucht vor sich selbst“.³² Aufklärerische Tugenden, die Musik verinnerlicht hat, können ihr zum Verhängnis werden. Weiter oben wurde als herausragendes Merkmal der Aufklärung die Wissenschaftlichkeit angerissen.³³ Dies wurde auch für die Neue Musik veranschlagt; und es wurde festgehalten, dass Wissenschaft idealiter eine Art demokratische Institution sei, auch wenn Wissenschaftlichkeit nicht automatisch zu Demokratie führt. Denn zur Wissenschaftlichkeit gehört nicht allein Manipulations- oder Herrschaftswissen, sondern Wissenschaftlichkeit fragt nach den Grenzen des Wissbaren und zielt Klarheit in der Nachvollziehbarkeit der Ergebnisse ab. Sie fragt also danach, welche unserer Überzeugungen gerechtfertigt sind und sich verallgemeinern lassen und welche nicht. Allerdings ist Wissenschaft nicht alleiniges Paradigma für Vernunft bzw. vernünftiges Handeln. Wissenschaft kann auch unvernünftig werden, sobald ihre innere Rationalität fetischisiert wird. Denn auch die Überzeugung, alles ließe sich mit Hilfe der Wissenschaft regeln, grenzt an Obskurantismus. Problematisch ist etwa szientifischer Reduktionismus, wie er von einigen Wissenschaftlern betrieben wird. Hingewiesen sei an dieser Stelle an Autoren wie Paul Churchland, der die Auffassung vertritt, die Neurobiologie könne für sämtliche Probleme der Politik, Ethik, Erziehung etc. eine Lösung geben.³⁴ Problematisch wird die Sache spätestens bei der Frage nach den Zwecken, denn diese sind normative Festlegungen und daher in der personalen Welt umstritten. Kurz: Ein Delegieren der Zwecksetzung an Wissenschaft allein mündet in einen autoritären Stil, der unterschiedliche Inte-

32 Ulrich Dibelius (Hrsg.) (1969) Musik auf der Flucht vor sich selbst, München.

33 Siehe auch FN 1 in Kap. VI.

34 Paul M. Churchland (1995) The engine of reason, the seat of the soul. A philosophical journey into the brain, Cambridge/Mass. 1995, S. 5.

ressen nicht berücksichtigt. Läuft nicht die delegierende Rationalität Gefahr, dass die Person verschwindet und somit – wie es Paul Ricœur einmal formulierte – der Einzelne nur noch ein Toter im Reich der Zwecke wird?³⁵ Bisweilen ist der Anspruch der Wissenschaftlichkeit, wie er innerhalb der Neuen Musik erhoben wird, etwas fragwürdig; denn dieser ist begleitet von einer Aporie.

Der von Mathias Spahlinger ins Spiel gebrachte „Objektivismus“, durch den sich Neue Musik auszeichnet, eröffnet einen günstigen Zugang zu dieser Problematik. Unabhängig von erkenntnistheoretischen Fragezeichen, die dieser Objektivismus aufwirft, würde die zentrale Frage lauten, was denn überhaupt gewonnen wäre, wenn Neue Musik diesen „Objektivismus“ realisieren würde. Kann es überhaupt einen Objektivismus in einem ästhetischen Diskurs geben? Mit dem Ausdruck „ästhetischer Diskurs“ ist hier nicht nur ein irgendwie Reden über schöne Dinge gemeint, sondern die innere Form des Diskurses selbst über das Anmuten von Dingen, der von auffälliger Metaphorizität gekennzeichnet ist.³⁶ Ein Ton kann als „schneidend“, Farben als „lebendig“ oder eine Inszenierung als „flach“ charakterisiert werden.

Indes ist die Metaphorizität von Mitteilungen über Erfahrungen mit einem Kunstwerk („Die Musik klingt wie helles und klares Licht“) keine Schwäche des Diskurses, sondern lediglich eine Eigenheit aufgrund derer Welt- und Selbstbezüge auf bestimmte Art und Weise hergestellt werden können. Und würde man, wie etwa bei Hegel, unter Logik die Analyse unterschiedlicher Redeformen verstehen, wäre der ästhetische Diskurs ebenfalls Gegenstand der Logik. Wenn nun Kunstwerke metaphorisch charakterisiert werden, behaupten wir zwar einerseits ein Sein der Werke, aber dieses Sein ist letztlich zurückführbar auf ihr Anmuten,

35 Vgl. Paul Ricœur (1971) *Symbolik des Bösen*, Freiburg, S. 38.

36 Inwiefern der ästhetische Objektivismus ein philosophisches Problem darstellt, wurde bereits in den sechziger Jahren von John Sibley, *Objectivity and aesthetics*, in ders.: *Approach to aesthetics*, J Benson, Betty Redfern und J Roxbee Cox (Hrsg.), Oxford 2006 sowie René Thun (2013), dargestellt.

also wie sie auf uns wirken. Wir teilen uns mittels der metaphorischen Charakterisierung also mit.

Was im Folgenden interessiert, ist einzig der Anspruch des ästhetischen Objektivismus, nicht aber seine faktische Geltung oder Legitimität. Der Anspruch des Objektivismus – musikalisch verstanden – kann in nichts anderem bestehen, als allgemein nachvollziehbare Strukturen zu setzen und zu reidentifizieren. Im Grunde sollen diese Strukturen gar nicht gesetzt sein. Obwohl sie ein Gemachtes sind, soll dem Hörer suggeriert werden, dass sie quasi ganz natürlich entstanden sind. Wenn, wie Spahlinger, in der hier vorgeschlagenen Lesart, behauptet, Neue Musik danach fragt, was *wirklich* klingt, wäre die Betonung auf das Prädikat wirklich zu legen und nicht so sehr auf das Klingen, also nicht darauf, ob etwas „gut klingt“. Es ginge so verstanden nicht um die Befindlichkeit des hörenden Subjekts. Es ginge überhaupt nicht um Subjektivität. Genau darin bestünde der Objektivismus. Und darin ist der Objektivismus, wie ihn Spahlinger vertritt, verwandt mit dem ästhetischen Realismus.

Die Debatte um den ästhetischen Realismus oder Objektivismus ist im deutschsprachigen Raum recht exotisch, doch im angelsächsischen Sprachraum wird darüber eine heftige Kontroverse ausgetragen. Spahlinger geht davon aus, dass Musik jenseits jeglicher kulturellen Kategorien und Konventionen hörbar sei. Der Philosoph Harry Redner schlägt eine Alternative bzw. Reinterpretation zu unserer Problemstellung vor. Die Zuschreibung ästhetischer Prädikate sei keine Frage zwischen Objektivität oder Subjektivität, sondern sei kulturell determiniert, womit der konstruktivistische Charakter dieser Zuschreibungen unterstrichen wäre. Zudem täte die Neue Musik gut daran, sich von Wissenschaftsfetischismus zu distanzieren, wenngleich die Form der Wissenschaftlichkeit ihr als Moment inhäriert.

Doch Wissenschaftlichkeit in kritischem Sinne ist nicht gleichzusetzen mit Realismus oder Naturalismus. Gute Wissenschaftlichkeit ist auch immer Reflexion der eigenen Methode und somit der Grenzen des Wissbaren. Zudem schaufelt sich Neue Musik, wenn sie den Schulterchluss mit positiven Wissenschaften sucht, ein eigenes Grab. Denn

Vertreter etwa der Lebenswissenschaften attestieren der Neuen Musik – evolutionsbiologisch gesprochen – mangelnde Fitness. Ihre Überlebenschancen seien, realistisch eingeschätzt, sehr gering. Und diese Einschätzung basiert auf evolutionsbiologischen, ethologischen sowie neurowissenschaftlichen Untersuchungen. Mangelnde Fitness behauptet auch der Musikwissenschaftler Hellmut Federhofer aufgrund eines von ihm durchgeführten Experiments zur Rezeption Neuer Musik. Neue Musik halte sich, seiner Meinung nach, nur aufgrund parasitären Verhaltens am Leben.³⁷

Nicht selten plädieren Lebenswissenschaften auf Grund objektiv fundierter Daten ausschließlich für tonale Musik; und gelegentlich wird die Neue Musik – sofern sie posttonal ist – vehement angegriffen.³⁸ Dass Neue Musik sich zu produktionsästhetischer Inspiration mit Wissenschaften beschäftigt, ist auch Teil ihrer Autonomie. Entscheidend hierbei ist jedoch, ob Wissenschaften für sie eine sachliche Autorität darstellen oder ob diese von ihr blindlings fetischisiert wird. Zumindest kann festgehalten werden, dass sich Neue Musik mit ihrem Wissenschaftsfetischismus im Spannungsverhältnis von Kalkül und Person bewegt. Darauf hat schon Wittgenstein in seinen VORLESUNGEN ZUR ÄSTHETIK, PSYCHOLOGIE UND RELIGION hingewiesen. Das Sprachspiel der positiven Wissenschaften (wobei Wittgenstein explizit die Hirnforschung meint) sei – ihm zufolge – nicht in der Lage, das ästhetische Vokabular ins wissenschaftliche zu übersetzen – geschweige denn, es zu ersetzen.³⁹

Andererseits ist Neue Musik eine Sabotage an einem vermeintlichen Realismus, den die positiven Wissenschaften ausformulieren möchten. Genauer gesagt geht es hierbei um einen scientistischen Realismus, dem

37 Hellmut Federhofer, Zur Rezeption Neuer Musik, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, No. 1, S. 5 – 34.

38 So etwa von Diana Raffman, *Is Twelve-Tone Music artistically defective?*, *Midwest Studies in Philosophy* XXVII.

39 Ludwig Wittgenstein (1968) *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion*, Göttingen, S. 44f.

zufolge die positiven Wissenschaften in der Lage seien, die Welt bewusstseinsunabhängig – also von einem externalistischen Standpunkt aus – zu erkennen und zu beschreiben.⁴⁰ Dem entgegen bezog Schönberg in seinem Vorwort zu seiner Harmonielehre Position gegen eine Verwissenschaftlichung musikalischer Komposition wie auch Rezeption. Schönberg vertritt die Auffassung, dass es keine naturwissenschaftlich begründbaren Gesetze in der Ästhetik gibt. Kunst ist für ihn geradezu gleichbedeutend mit Normenverstoß. Nimmt man Schönbergs Kritik an einer Verwissenschaftlichung der Musikästhetik ernst, so gerät der Anspruch eines ästhetischen Realismus ins Absurde. Denn er müsse methodisch davon ausgehen bzw. zu Grunde legen, was er überwinden will, nämlich die subjektive Perspektive. Und zudem wäre er nicht in der Lage, die lebenswissenschaftlich gedeuteten Phänomene selbstständig begrifflich einzuholen.⁴¹

Zustände oder Bewertungen, die jemand an ästhetischen Gebilden vollzieht, gehen nicht rein in der drittpersönlichen Beschreibungsperspektive auf, sondern setzen eine positiv nicht mehr explizierbar Vollzugsperspektive voraus. Aber auch Schönbergs Einwände gehören dem wissenschaftlichen Diskurs an, denn er fragt danach, was wirklich wissbar ist bzw. was sich dem Kalkül unterordnen lässt. Es macht einen Unterschied, ob im Rahmen kriterialer Rede zu sagen, „es gewittert“ oder ob wir behaupten „ich höre den Galopp des Pegasus“. Wir können für den ersten Satz Kriterien angeben, die als Wahrheitsbedingungen eines Satzes gelten. Das Gewitter geschieht transsubjektiv. Jedoch ist eine ästhetische Erfahrung nichts, was sich drittpersönlich beobachten ließe. Wie gesagt, zu behaupten, „es gewittert“, ist wahr, wenn es gewittert und stellt somit eine allgemein überprüfbare Aussage dar. Ästhetische Werturteile mögen zwar mit nachweisbaren Strukturen korrelieren, doch sie sind zugleich immer auch Mitteilungen der Person, die urteilt

40 Hierzu: René Thun (2007).

41 Zu diesem Methodenproblem: René Thun (2008) Freiheit und Methode, Münster.

und charakterisiert. Der ästhetische Diskurs ist nicht auf die Deskription reduzierbar.

Es scheint zumindest einige Berührungspunkte zwischen Kunst und Wissenschaft zu geben – und einer dieser Punkte ist der Begriff des Experiments, den wir weiter unten genauer erörtern werden. Im Kern sind sich Kunst und Wissenschaft hinsichtlich des Begriffs des Experiments weitgehend einig darüber, dass sich ein Experiment sich dadurch auszeichnet, dass ein Prozess in Gang gebracht wird, in den der Experimentator nicht mehr eingreift. Zumindest betrifft dies den Handlungsaufbau bzw. –Struktur eines Experimentes, wobei von der Teleologie, also dem Zweck des Experiments noch nicht die Rede ist. Deutlich ist dieser Begriff des Experiments oder das Prädikat des Experimentellen von einer Attitüde des Experimentellen zu unterscheiden, wo dem Zuhörer vorgegaukelt wird, dass dort, wo ungewohnte Technologien oder überbordende aber hohle Formen benutzt werden, schon von experimenteller Musik die Rede sei. Oder man denke an Vertreter der Elektro-Musik wie Tangerine Dream oder Klaus Schulze, wo das Experimentelle allein darin besteht, ungewohnte Synthesizerklänge zu verwenden und Form durch unbotmäßige Länge vorzugaukeln. In der gängigen Produktionstechnik die dort verwendet wird, kann nur schwerlich von experimenteller Musik die Rede sein, denn es kommt auch nur das heraus, was in den Ohren der Produzierenden „gut klingt“, wo das vermeintliche Experiment nichts weiter als Effekthascherei ist. Denn hier wird eben die praktische Komponente des Experiments völlig übersehen, die nämlich darin besteht, das Subjekt aus dem Verlauf herauszuhalten – und erst recht beim Ergebnis. Es wird dort nicht experimentiert, sondern herumgebastelt.

Der Zweck des Experimentes in Kunst und Wissenschaft besteht darin, Erfahrung zu machen. Aber aufgrund ihrer inneren Struktur ist die ästhetische Erfahrung von der wissenschaftlichen Erfahrung zu unterscheiden. Wissenschaftliche Erfahrung qua Experiment ist auf Transsubjektivität hin ausgerichtet, was jedoch nicht gleichbedeutend damit ist, dass Transsubjektivität auf jeden Fall erreicht wird. Transsubjektivität stellt hier vielmehr ein methodisches Ideal dar. Genau dies ist

der Zweck wissenschaftlicher Experimente seit Beginn der Neuzeit. Wissenschaftliche Experimente sind idealiter von jedermann reproduzierbar, sofern die geeigneten Mittel zur Verfügung stehen und alle für das Experiment notwendigen Handlungsschritte in ihrer Reihenfolge eingehalten werden. Alles, was sich unabhängig von einer bestimmten Person reproduzieren lässt, ist transsubjektiv gültig. So gilt auch transsubjektiv, dass Wasser Feuer löscht, wenn alles richtig gemacht wird; wenn das Wasser also nicht neben, sondern auf die Brandstätte gegossen wird. Ebenso ist die geometrische Konstruktion einer Senkrechten mittels Zirkel und Lineal ein transsubjektiv gültiges Prinzip, welches auch unabhängig von der jeweiligen Befindlichkeit des Zeichnenden zu einem Handlungserfolg führt.

Auch Neue Musik hat den Charakter des Experimentellen. Diese Etikette hat jedoch nicht mehr den negativen Beigeschmack, den sie bis vor einigen Jahrzehnten noch hatte, als man, um diese Musik abzuwerten, Schönbergs Musik als „experimentell“ bezeichnete. Sie ist sicherlich explorativ, indem sie nach neuen Möglichkeiten des Materials und dessen Wirkungen regelrecht forscht. Neue Musik ist schlechthin auf Erfahrung aus. Der hier zur Debatte stehende Erfahrungsbegriff muss jedoch etwas näher bestimmt werden, da der im Ästhetischen verwendete Erfahrungsbegriff ein anderer ist als in den Erfahrungswissenschaften. Die Erfahrung, die der Rezipient mit Neuer Musik macht, kann kaum Anspruch auf transsubjektive Gültigkeit erheben; sie oder er kann lediglich versuchen, intersubjektive Verbindlichkeit über dieses oder jenes Stück zu erzielen. Dies ist ein kommunikativer Anerkennungsprozess, der auf Resonanz angewiesen ist.

Was für den Erfahrungsbegriff im Ästhetischen grundlegend ist und in den experimentellen Wissenschaften geradezu stört, ist die Rolle der Person bzw. des Individuums als Konstituens ästhetischer Erfahrung. Wer eine ästhetische Erfahrung macht, der stellt sich mit seiner ganzen Person in ein oftmals wertendes Verhältnis zu einem Gebilde. Trotzdem hängen beide Formen der Praxis miteinander zusammen; und die Unterscheidungen, die hier vollzogen wurden, sind rein methodisch zu ver-

stehen, um ein Interpretationsmodell zu gewinnen sowie bestimmte begriffliche Momente deutlicher heraus zu stellen. Gemeinsam ist Neuer Musik und Wissenschaft die innere Form der Diskursivität – darin liegt ihr Ethos. Hinzu kommt, dass in einer Demokratie Konflikte offen und nach fairen Regeln ausgetragen werden.⁴² Die Wissenschaft ist ihrer diskursiven Struktur nach demokratisch, insofern der Wissenschaftler jeden Schritt, den er in seiner Forschung vollzieht, angeben können muss und daher sein Tun auf Überprüfbarkeit hin anlegt. Und das Ergebnis muss – eingerechnet die Abweichungen statistischer Art – reproduzierbar sein. Man schaue sich nur einmal die Analysen von Komponisten wie Ligeti, Stockhausen, Lachenmann oder Boulez an, in der das „Verhalten“ des Materials schon quasi prognostisch erörtert wird. In der Neuen Musik – und nicht nur in ihr, sondern in der gesamten so genannten E-Musik wird über den Umgang mit dem Material Rechenschaft abgelegt. Auf die spezifischen Differenzen zwischen den angerissenen Erfahrungsbegriffen, soll nun näher eingegangen werden.

DIE EMPHASE DER ERFAHRUNG

Neue Musik unterscheidet sich hinsichtlich des Begriffs der Erfahrung aber nicht nur von Wissenschaft, sondern auch von der so genannten U-Musik. Um die Emphase der Erfahrung durch die Neue Musik verdeutlichen zu können, wird der von Gadamer ins Spiel gebrachte Erfahrungsbegriff ein Orientierungspunkt sein. Dieser ist ein hermeneutischer Erfahrungsbegriff und wurde von Gadamer in kritischer Abgrenzung des Erfahrungsbegriffs der Erfahrungswissenschaften konzipiert. Neue Musik unter der Kategorie der Erfahrung zu explizieren, ist der Sache nicht äußerlich, sondern betrifft ein notwendiges Moment ihres Begriffs. Auch Adorno hat die Rolle, die Erfahrung in der Neuen Musik spielt, thematisiert.

42 Vgl. Paul Ricoeur (1996) Das Selbst als ein Anderer, München.

Neue Musik insgesamt postuliert – als Bewusstsein von Spannung – Erfahrung, die Dimension von Glück und Leid, die Fähigkeit zum Extrem, zum nicht Vor-geformten, gleichsam um zu erretten, was die Apparatur der verwalteten Welt zerstört.⁴³

Adorno gibt somit einen ersten Hinweis auf eine intrinsische Verwobenheit von Neuer Musik und Erfahrung. Diesem Hinweis gilt es zu folgen und die Voraussetzungen sowie Implikationen darzulegen. Interessanterweise macht Gadamer in „Wahrheit und Methode“ für seine Explikation des Erfahrungs-Begriffes den Anfang bei der Kunst.⁴⁴ Sie ist das Medium für eine besondere Form des Erfahrens und der „Wahrheit“. Erfahrung kann zwar in gewisser Weise als ein Lernprozess aufgefasst werden, doch dies auf besondere Weise und meint auch nicht durch Belehrung initiiertes Lernen. Vor allem ist es die Selbständigkeit und die Selbstbildung, auf die es hierbei ankommt. Wissen, welches durch Erfahrung erworben wurde, ist zwar lehr- bzw. vermittelbar, doch es ist dies nicht im Sinne theoretischen Wissens, welches zwecks Reproduktion bereitgestellt ist. Zur Verdeutlichung, und als Beispiel für Erfahrungsbezogenes Lernen, wäre exemplarisch der Autodidakt zu erwähnen. Er muss – im Gegensatz zu einem Schüler, der alles gezeigt bekommt –, auf derartige Vermittlung bereits gemachter Erfahrung verzichten; er muss alleine herausfinden, wie etwas funktioniert. Wer erfährt, dem widerfährt etwas *als* etwas und als Neues. Dann ist jemand, dem vieles widerfahren ist, erfahren. So ist etwa ein Arzt, der auf langjährige Berufspraxis zurückblicken kann, erfahren auf seinem Gebiet.

Für Kant war Erfahrung auf sinnliche Affizierung bezogen beschränkt; und die Erfahrungswissenschaften, sind jene, welche auf Empirie beruhen – so etwa die Physik. Damit wird jedoch nicht behauptet, Physik hätte es nur mit Erfahrungsgegenständen zu tun. Diese Behauptung würde den Entwicklungen in der modernen Physik, die sich in viele

43 Adorno, Schwierigkeiten beim Hören neuer Musik, S. 288.

44 Gadamer (1975).

Bereiche unterteilt, nicht gerecht werden, zumal dort mit Modellen gearbeitet wird, die sich zwar auf die Empirie anwenden lassen, diese jedoch nicht direkt abbilden, sondern über sie hinausgehen. Beispielsweise ist die in der Astrophysik diskutierte „dunkle Materie“ kein Gegenstand *direkter Beobachtung*, sondern der Schweizer Astrophysiker Fritz Zwicky hat sie *postuliert*. Um auf die Masse zu kommen, die ein galaktischer Kugelhaufen haben muss, die aber nicht sichtbar ist, hat er sie als funktionale Größe modelliert. Zwischen Masse und Fluchtgeschwindigkeit der Galaxien bestand eine Diskrepanz, die man mithilfe des Postulates von Dunkler Materie zu überwinden hoffte. Auch Sozialwissenschaftler rekurren gerne auf Empirie, doch diese ist dann überwiegend statistischer Natur.

Wir können aber auch eine Erfahrung an oder mit bislang Bekanntem machen, indem wir einen neuen Aspekt an der Sache sehen. Gadamer spricht diesbezüglich auch von der Negativität der Erfahrung, also dass eine Erwartung enttäuscht wird. Wenn wir eine Erfahrung mit etwas gänzlich Neuen machen, kann dies mitunter verstörend wirken oder aber unseren Horizont erweitern. Insofern sind Erfahrungen auch immer Modifikationen unseres Selbst.

ZUM UNTERSCHIED ZWISCHEN ERFAHRUNG UND ERLEBNIS

Eine begriffliche Unterscheidung zwischen Erfahrung und Erlebnis könnte dazu beitragen, den Unterschied zwischen sogenannter U-Musik und E-Musik zu explizieren. Vorausgesetzt, man möchte Unterscheidungen machen. Ein Missverständnis wäre es, zu denken, dass eine Unterscheidung zwischen E und U zum Ziel hätte, die Daseinsberechtigung der einen oder anderen Seite in Frage zu stellen. Es geht hier lediglich um einen Geltungsanspruch in funktionaler Hinsicht. Beide Musik-Formen verfolgen je unterschiedliche Zwecke und stellen daher zwei unterschiedliche praxeologische Strukturen dar.

Im Rahmen philosophischer Begrifflichkeit wurde der Begriff des Erlebnisses wohl zuerst von Wilhelm Dilthey systematisch verwendet. Sein Begriff des Erlebnisses ist für eine Begründung der Geisteswissenschaften methodisch vorrangig, da er konstitutiv für den Wissensbegriff sowie der Generierung von Wissen durch die historischen Wissenschaften ist. Dass schriftlich fixierte Texte oder überhaupt menschlich fixierter Ausdruck mit Erlebnissen korreliert sind und sich daher das Problem des Verstehens oder der Interpretation auf spezifische Weise stellt, hat Dilthey in Anlehnung an Schleiermacher deutlich herausgestellt. Ein Buch (Roman) oder ein Bericht über eine vergangene Welt ist von Erlebnissen durchdrungen, ebenso wie der Leser seine Erlebniswelt auf den Text appliziert. Es war dies auch der Grund für Dilthey, eine Kongenialität des Autors und des Lesers anzunehmen, wobei das hermeneutische Optimum in einem Nachfühlen oder Nacherleben des Geschriebenen bestünde.

In dem Zusammenwirken von Erleben, Verstehen anderer Personen, historischer Auffassung von Gemeinsamkeiten als subjektiven geschichtlichen Wirkens, schließlich des objektiven Geistes, entsteht das Wissen von der geistigen Welt. Erleben ist die letzte Voraussetzung von diesem allen, und so fragen wir, welche Leistungen es vollbringt.⁴⁵

Hier fungiert der Erlebnisbegriff als Korrektiv zum naturwissenschaftlichen Erfahrungsbegriff; und Dilthey weist damit auf eine methodisch völlig eigenständige Kategorie hin, die von den Naturwissenschaften nicht mehr eingeholt werden kann.⁴⁶ Somit stellt sich das Erlebnis als eine methodisch irreduzible Kategorie heraus und kann nur noch phänomenologisch operationalisiert werden – also als ein Funktionsbegriff

45 Wilhelm Dilthey (1927), Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft, in ders. Ges. Werke Bd. 7, S. 196, Leipzig.

46 Fortgesetzt wird dieser Ansatz im Rahmen der Philosophischen Anthropologie von Helmuth Plessner (1975) *Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin.

aufgefasst werden, weil ihm keine Entität entspricht, die sich beobachten ließe. Nur wer erleben kann, der kann auch verstehen.⁴⁷

Für Dilthey ist das Erlebnis eine den objektiven Geist umfassende Kategorie und die Emphase legt Dilthey auf das Nacherleben, das im Verstehensprozess stattfindet. Sicherlich hat Dilthey damit einen wichtigen Beitrag zur Eigenart der so genannten Geisteswissenschaften geleistet und zugleich auch einen Ansatz zur Begründung der Unterscheidung zwischen Ursachen und Gründen bzw. Erklären und Verstehen. Dennoch ergeben sich aus diesem Ansatz heraus Probleme hinsichtlich der Beantwortung der Frage nach der Möglichkeit des Neuen sowie der Erfahrung von Negativität objektiven Geistes. Auf genau diesen Punkt geht Gadamer in „Wahrheit und Methode“ ein. Erfahrungen können zwar als von Erlebnissen lediglich abgeleitet begriffen werden, doch dann würde man sich um die Besonderheit des Erfahrungsbegriffs bringen. Denn im Grunde ist alles, was auf ein Subjekt bezogen werden kann oder was in den Horizont des Subjekts treten kann, zunächst nichts weiter als Erlebnis. So kann jemand immer wieder das gleiche Erlebnis haben, wenn er in ein Flugzeug steigt, weil er oder sie etwa unter Flugangst leidet. Oder jemand stellt fest, dass innerhalb von drei Tagen die Mülltonnen wieder randvoll sind und sich deswegen ärgert. Erlebnisse stellen sich so verstanden als reproduzierbare Subjektivität dar. In diesem Sinne wird im weiteren Verlauf von „Erlebnis“ die Rede sein. Erfahrungen sind davon abzuheben, nicht, weil sie nicht in den Kreis der subjektiven Erlebnisse fallen würden – und es könnte Mischformen geben –, sondern es gilt eine Unterscheidung zu treffen zur genaueren Beschreibung von „Erfahrungen“.

Von der reproduzierbaren Subjektivität des Erlebnisses ist der Erfahrungsbegriff zu unterscheiden, da letzterer Subjektivität – bis hin zum Charakter – konfiguriert bzw. konstituiert. Erfahrungen erweitern unseren Horizont, unsere Möglichkeiten des Selbstseins, indem sie etwas als Etwas neu sehen lassen oder sie sind überhaupt die Möglichkeit,

47 Dilthey (1927) S. 214.

etwas in den Blick kommen zu lassen – sogar anlässlich eines Nichtverstehens oder eines Scheiterns. Sie sind Widerfahrnisse im eigenen Tun und somit erschließen sie uns Wirklichkeit oder Welt. Erfahrung findet da statt, wo unserer Erwartungshaltung enttäuscht wird, wo uns Fremdes begegnet oder Bekanntes uns in bestimmter Hinsicht fremd wird. Zentral für Erfahrungen ist das Neue – und dies gilt auch für die Wissenschaft, denn ihr geht es darum, Wissen zu mehren oder zu sichern. Hierfür müssen auch Entdeckungen gemacht werden; so wie Lavoasier den Sauerstoff versehentlich entdeckte und somit die alte Phlogistontheorie, mit der man den Verbrennungsvorgang erklärte, falsifizieren konnte.

Den bisher erfolgten Ausführungen lassen sich zwei Tätigkeiten auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht entnehmen. Wer etwas erlebt, der *reidentifiziert* vor allem, es ist zunächst bloßes Wiedererkennen von etwas. Wer erfährt, der *identifiziert* etwas als etwas oder stößt zunächst auf Nichtidentisches. Reidentifikation und Reproduktion scheinen somit in einen gemeinsamen semantischen Hof zu gehören. Diese Unterscheidungen lassen sich auf den Bereich der musikalischen Praxis anwenden. Denn wenn die Unterscheidung zwischen Erfahrung und Erlebnis zutrifft, dann kann der Unterschied zwischen U und E in der Musik auf diese Unterscheidung zurückgeführt werden. Damit aber verfolgen Neue Musik und U-Musik unterschiedliche Zwecke. Und freilich kann es hier nur um eine Tendenz gehen. Dass der Aspekt des Reidentifizierens in der so genannten Unterhaltungsmusik eine zentrale Rolle spielt lässt sich bereits an den Texten etwa der Schlagermusik oder auch der Rockmusik ablesen. Für die Neue Musik kann beansprucht werden, dass sie den Akt des Identifizierens gleichsam auf die Probe stellt.

WAS HEISST HIER NUN NEU?

Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue.

ADORNO: ÄSTHETISCHE THEORIE

Was aber ist an der Neuen Musik neu, wenn sie bald ein gutes Jahrhundert alt ist? Ist Neue Musik aus den sechziger Jahren, wozu insbesondere noch der Serialismus zu zählen wäre, genauso Neue Musik wie die aus dem 21sten Jahrhundert? So ähnlich klingende Aporien kann man häufig finden: sobald etwas entstanden ist, dann kann es gar nicht mehr neu sein, denn neu ist es nur zum Zeitpunkt seiner Entstehung. Diesem chronologischen Konkretismus muss man sich nicht anschließen, zumal terminologisches Reden über ästhetische Belange der Sache nicht angemessen ist, sondern sie verfehlt. Wer der festen Überzeugung ist, das Neue sei eine kriteriale Kategorie, weil chronologisch entscheidbar, übersieht eben den Handlungsaspekt. Wäre es vielleicht nicht angebrachter mit der Verwendung des Prädikates „neu“ ein wenig Nachsicht zu üben? Denn was neu ist oder als neu gilt, kann lediglich kommunikativ ermittelt werden. Das Neue ist immer neu in Relation zu einer bestimmten Situation. Dies ist nicht als eine Ausflucht gemeint, sondern ein methodischer Vorschlag wie das Neue in Neuer Musik rechtfertigbar ist.

Schon allein dass unter dem Label Neue Musik eine traditionsstiftende Praxis verstanden werden soll, mutet zunächst wie ein Oxymoron an. Mit diesem Gehalt möchte man sich nicht ohne weiteres anfreunden. Weiter oben wurde jedoch festgehalten, dass Tradition kein Wiederholen bestimmter Pathosformeln sei, sondern einen Rahmen für das eigene musikalische Handeln darstellt, den es stets zu erweitern gilt. Und so bezieht sich das Prädikat neu auf den Umgang mit musikalischen Kategorien; das Neue an Neuer Musik ist dann keine deskriptive Eigenschaft, sondern ein ihr inhärierendes Prinzip. Dass seit gut drei Jahrzehnten Tonalität erneut thematisch wird, ist erstens kein Tabubruch – und wenn er

es wäre, umso besser. Neue Musik bedeutet nicht automatisch ein Tabu gegenüber Tonalität. Auch Alban Berg hatte Tonalität thematisiert. So komponierte er zwar nicht in aber mit Tonalität.⁴⁸ An den vier Stücken für Klarinette und Klavier (op. 5) etwa lässt sich dieser Sachverhalt studieren. Im zweiten Stück liegt die Terz im Klavier quasi wie ein Orgelpunkt mit rhythmischer Bewegung. Was über das Intervall als tonal erscheint wird über die Rhythmik zugleich in der Schweben gehalten bzw. nicht verfestigt.

Abbildung 1: Alban Berg, op. 4, Nr. 2, Takt 1-2.

Dass in der Neuen Musik seit den achtziger Jahren Tonalität thematisch wird, kann, nachdem der serielle und aleatorische Weg nicht mehr befriedigte, als eine Neuerung innerhalb der Neuen Musik angesehen werden. Auch Ligeti versuchte in seinem Hamburgkonzert oder in seinem Violinkonzert eine Neukontextualisierung von tonalen Momenten. Dort arbeitete er mit Obertönen und erzeugt eine Pseudotonalität. Die Quinte als Oberton im Horn etwa klingt *schräg* zur wohltemperierten Tonika. Auf diese „unreine“ Tonalität hatte Ligeti es abgesehen. Die konsonante Wirkung der Quinte wird somit hintergangen. Die Funktionsharmonik blieb dennoch ein Tabu für ihn. Wenn Tonalität nur ein mögliches Mittel ist, um musikalische Form zu erzeugen, dann ist Tonalität nicht mehr das, was sie noch im neunzehnten Jahrhundert war, nämlich ein Medium musikalischen Denkens.

48 Diese Unterscheidung habe ich vom Komponisten Reinhard Febel (1982) übernommen.

Neu heißt hier also nicht *absolut* neu. Denn dies wäre – wie übrigens auch „absolut frei“ – ein unmögliches Prädikat. Was als neu gilt, kann nur im Rahmen einer geschichtlichen Situation ermittelt werden. Es sind beispielweise die Ausdruckswerte neu, die erzeugt werden. So verstanden könnte überlegt werden, ob Neue Musik nicht eine Opposition zum Wiederholungszwang der Kulturindustrie darstellt und musikalische Ausdruckswerte in Relation zur Lebenswelt aktualisiert, als Geste des Nichteinverständnisses, statt verschlissenen Pathos zu Revitalisierungszwecken zu wiederholen. Vielleicht ist die Emphase der Erfahrung gerade auf Grund um sich greifender Musealisierung sowie durch den Konservatismus, der mit den Aufzeichnungsmedien einhergeht, so dringlich geworden. Ausgerechnet jene, die aktuell sein wollen und mit MP3 Playern herumrennen, scheinen die Konservativsten zu sein: Sie möchten Erlebnisse wiederholen und sedimentieren und bringen sich darum, ihren eigenen Möglichkeitssinn zu entfalten.

