

VII. Eine antinaturalistische Revolte

Der Grundaffekt der musikalischen Moderne ist, trotz der wissenschaftlichen Orientierung der Neuen Musik, antinaturalistisch. Und es ist schon beinahe als Ironie zu bezeichnen, dass der Neuen Musik gerade in der Perspektive der Lebenswissenschaften so gut wie keine Daseinsberechtigung zugesprochen wird. In der lebenswissenschaftlichen Erforschung musikalischer Phänomene geht es u.a. darum, biologisch bedingte Universalien für „Musik“ zu erforschen. Ein Ziel ist, über Musik grundlegende Invarianten für die Beschreibung des Menschen zu finden. Dass dabei biologisch statistisch häufig verteilte „Universalien“ wie etwa die biologisch bedingte „Oktavgeneralisierung“ diskutiert werden, ist im Grunde genommen kein Problem, denn ohne funktionierende Physis, würden wir Musik nicht wahrnehmen können. Fraglich jedoch ist, was mit diesem Wissen gemacht wird. Nicht selten soll damit ästhetische Normativität begründet werden. Musik habe sich dabei der Natur zu fügen. Hinter dem objektiven Wissen über biologisch bedingte musikalische Universalien lauert ein Problem, das Adorno folgendermaßen ausbuchstabiert hat: „Invariantenlehren tendieren zum Vorwurf der Entartung. Deren Grundbegriff soll eben die Natur sein, für die einsteht, was der Ideologie Entartung heißt.“¹ Funktionsharmonik galt bis zum Erscheinen der Atonalität als naturgegebene Größe – Konvention in der Musik war zweite Natur. Im 19. Jahrhundert waren es Autoren wie

1 Adorno (1971) Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M., S. 80.

Fechner und Helmholtz, die bis heute den naturalistischen Blick auf Musik prägen. Genauer betrachtet stellt sich hierbei Natur als Ideologie des Reaktionären heraus und setzt sich bis in die heutigen Tage durch. Nicht wenige Lebenswissenschaftler gehen von der Tonalität als einer Naturgröße aus und stellen das tonale Idiom als naturwissenschaftlich begründet dar. Zweifelsohne spielt Natürlichkeit bzw. biologische Bedingtheit für den Menschen als Musik hörendes Wesen eine notwendige Rolle, doch die Frage ist, inwiefern Wissen über diese Bedingtheit zu einer Begründung ästhetischer Normen beiträgt, den die so gewonnenen Erkenntnisse betreffen lediglich die Psychoakustik.

In der Antike war Musik noch aufs engste mit der Physik verbunden, indem sie die affektive Natur des Menschen stimulierte. Die Wirkung der Musik wurde dabei rein phänomenal erschlossen; und ihre Rationalisierung durch die Philosophie erfolgte, indem man sie reglementierte und somit ihren Wirkkreis begrenzen wollte. Aristoteles und Platon erdachten sich Vorschriften für den Umgang mit Musik, da sie einen starken emotionalen Einfluss auf die Jugend ausübte – und zwar modusspezifisch. Aristoteles sah in der Musik ein Mittel zur Erziehung der Jugend. Im achten Buch seiner *Politik* behandelt er die mimetische Funktion von Musik sowie den daraus resultierenden pädagogischen Nutzen. Weil Musik *Mimesis* und nicht nur eitles Spiel sei, sah Aristoteles in der Musik eine Disziplin, in der sich der heranwachsende Jüngling üben sollte. Musik trug somit zur ethischen Bildung bei. Während bildende Kunst nur ethische Züge in der Darstellung hervorzuheben vermöge, seien Melodien und Tonarten Nachahmungen charakterlicher Wesensarten.

In den Liedern jedoch finden sich die Nachahmungen charakterlichen Wesensarten selber, und das ist ganz offenkundig. Denn bereits die Natur der Tonarten²

2 Mit dem modernen Gebrauch von „Tonart“ hat dies nichts zu tun, sondern ist eher mit dem Begriff des Modus zu übersetzen. Tonarten wie etwa G-Dur und C-Dur gab es nicht. Sind in den Tonarten die Positionen der Halb- und Ganztonschritte gleichbleibend, so zeichnen sich Modi dadurch aus, dass die

ist unterschiedlich, so dass man beim Anhören anders gestimmt wird und sich nicht hinsichtlich einer Tonart auf dieselbe Art und Weise verhält, sondern sich bei den einen eher trauriger und in sich gekehrter verhält, wie etwa bei der sogenannten mixolydischen Tonart, [...] doch die phrygische macht begeistert.³

Bei Aristoteles ist es gerade die affektive Wirkung, kraft derer Musik sich zur Erziehung eigne. Vor dem Hintergrund der NIKOMACHISCHEN ETHIK, in der Aristoteles die affektbasierten ethischen Tugenden expliziert, ist dies nur konsequent. Ethische Tugenden sind in Aristoteles Nikomachischer Ethik eben handlungsrelevante (ethische) Affekte wie Zorn, Freizügigkeit, Nachsichtigkeit, Mut, usw. Und da die Musik die Affekte anspricht, kommt ihr auch ein erzieherischer Wert zu. Vermutlich unterlag sie aus demselben Grunde dann aber auch der philosophischen Zensur, denn nicht alle Modi, die das griechische Tonsystem bereitstellte, wurden von Aristoteles – wie auch von Platon, der Musik als Mittel zur Erziehung der Wächter in seinem Idealstaat heranzog – als zulässig anerkannt; einigen Modi schrieb er sogar einen verderblichen Einfluss auf die Jugend zu. Musik wurde von der Philosophie als ein pädagogisches Instrument aufgefasst.

Auch gegenwärtig wird Musik als ein pädagogisches „Instrument“ gehandhabt, jedoch unter gänzlich anderen Vorzeichen als bei Aristoteles. Musik – und vor allem Neue Musik bringt nämlich ihre eigenen Perspektive zur Geltung. Es ist dabei gerade der „unbefangene“ Umgang mit dem Material, ein Sich-Einlassen auf die Immanenz und somit den strukturbildenden Eigenschaften, worauf es Musikpädagogen, die in der Neuen Musik aktiv sind, ankommt. Es wird somit semiotisches Neuland betreten, da das Material noch nicht konventionsgeleitet ist und Rezipienten wie Produzenten die klingenden Strukturen mit emotiver wie auch kognitiver Bedeutsamkeit füllen können.

Ganz- und Halbtonschritte - bezogen auf die klassifizierten Kirchentöne - auf verschiedene Stufen der Reihe permutieren.

3 Aristoteles (1989) Politik, Frans F. Schwarz (Hg./Übers.), Stuttgart, S. 1340 b (381).

Im Mittelalter wurde Musik als Widerspiegelung der Weltharmonie (*musica mundana*) und der rationalen Ordnung der Natur aufgefasst. Musik symbolisierte somit die Ordnung des Kosmos und wäre daher als eine Art spiritueller Naturalismus im Rahmen der Scholastik zu verstehen, die das spekulative Programm Pythagoras fortsetzte. Mit einem Naturalismus wie er heutzutage ein Standpunkt in kontroversen Debatten – wie etwa um die Willensfreiheit – ist, hat dies freilich nichts zu tun, da in der Scholastik schon der Begründungsanfang für natürliche Phänomene theonomer Art war. Natur war Geist. Musik war, als Bestandteil der Ordnung, kein menschliches Werk, sondern „Manifestation Gottes, die im Gesang eingelöst werden kann oder nicht“⁴.

Gegen die Geschichtlichkeit von ästhetischen Präferenzen ist der scientistische Naturalismus resistent. Die Geschichtlichkeit der Kategorisierung von Intervallen als dissonante oder konsonante scheint dort keine Rolle zu spielen. So wurde etwa im Mittelalter die Quarte im mehrstimmigen Gesang nicht immer als konsonant empfunden.⁵ Dass um die Kategorisierung der Terz ein Disput geführt wurde, wird nicht erinnert. Stattdessen wird die Terz als ästhetisch außerzeitliches Positivum behandelt. Diese Amnesie hängt wohl mit der Selbstverständlichkeit, mit der man sich heutzutage in der Tonalität bewegt, zusammen. Dabei ist Tonalität die Zementierung oder Ausdifferenzierung zweier Modi, des Äolischen und des Ionischen. Auch später – zu Zeiten Bachs – sprachen Theoretiker wie etwa Mattheson noch von der Natürlichkeit der Musik. „Natürlich“ bedeutete dort soviel wie der Konvention entho-ben bzw. nicht verhandelbar, da angeboren. Für den gegenwärtigen ästhetischen Diskurs scheint die Frage, ob etwa Präferenzen für bestimmte

4 Michael Walter (1997) S. 256.

5 Ebd. S. 254 – 56. Auf Seite 56 werden dort auch die Implikation des theologischen Weltbildes und Musikverständnisses hinsichtlich der Natürlichkeit von Intervallen dargelegt: „Mit derselben Berechtigung... ließe sich aber auch behaupten, das Abweichen vom Singen paralleler Quartan sei non naturale, wohingegen der sogenannte Pariser Organumtraktat eben dies als *lex organi naturalis* bezeichnete.“

Intervalle, oder ob ein Thema oder eine Melodie nicht schlicht genug sei, gleichbedeutend damit zu sein, ob sich diese Fragen als Fragen der Natur des musikalischen Hörens oder der kulturellen Prägung musikalischen Hörens beantworten lassen. Zudem knüpfen sich daran auch Fragen hinsichtlich der Legitimität bestimmter musikalischer Methoden oder Stile.

Zumindest aber kann behauptet werden, dass die Tonalität eine Art zweite Natur des Menschen geworden ist. Neue Musik rührt an dieser so genannten Natürlichkeit der Tonalität. Sind wir aufgrund der wissenschaftlich nachweisbaren „Natürlichkeit“ der Tonalität auf diese verpflichtet? Genau diese *Verpflichtung* zur Tonalität und Harmonie hinterfragen Vertreter der Neuen Musik. Damit geht eine nicht zu unterschätzende Emanzipation des musizierenden Menschen einher, denn für sein musikalisches Handeln kann er oder sie sich nicht mehr auf die Natur als begründende Instanz beziehen, sondern sie/er muss musikalisches Handeln selbstständig verantworten. Die Befreiung von der Tonalität ist somit auch als eine selbst auferlegte Last zu begreifen. Sie ist keine Entfesselung blanker Willkür. Im Gegenteil dazu ist der Rekurs auf Wissenschaft und Technik als eine Art Entlastungshandlung zu verstehen, insofern sie als Regulative zur Willkür dienen.

Das von Kant formulierte Motto der Aufklärung *sapere aude* findet nicht nur in politischen oder religiösen Belangen Anwendung. Kant selbst hat in seiner Aufklärungsschrift darauf hingewiesen, dass Aufklärung in jedem kulturellen Bereich zu leisten wäre. Die Emanzipation der (aufgeklärten) Person von vermeintlicher Natur – vielleicht auch nur Gewohnheit – setzt sich bis ins Künstlerische fort. Einerseits erscheint es als historisch notwendige Konsequenz, dass Tonalität in ihrer konstitutiven Rolle aufgelöst wurde, doch andererseits ist diese Zersetzung zugleich als Tat aufzufassen. Zum einen wird die Zweite Wiener Schule als Ursprung der neuen Musik und der Auflösung der Tonalität betrachtet. Jedoch waren etwa zur gleichen Zeit in Frankreich Komponisten mit der Auflösung befasst, auch wenn sie tonale Momente oder Mittel verwendet, denn eine Terz in einem Akkord, der selbst kein funktionales

Zentrum mehr kennt, auf das er bezogen wäre, ist keine wirkliche Tonalität mehr.

Die antinaturalistische Revolte der Moderne ist aber mehr als ein Aufbegehren gegen Empfindsamkeit und vermeintlicher Natürlichkeit, sie ist Arbeit am Ausdruck mit anderen Mitteln. Neuer Ausdruck wurde erschlossen, indem sie etwa die Dissonanz emanzipierte; und um dieses zu erlangen, sabotierte sie wissenschaftliche Vorurteile. Die Dissonanz ist dabei mehr als nur dramaturgisches Mittel. Schon in alter Musik, wie der von Monteverdi, findet sich häufiger Gebrauch der Dissonanz, jedoch hat sie dort die Funktion, semantischen Gehalt zu verstärken. Sie war also als „Material“ bekannt und *bewusst* eingesetzt. *Integriert* mag sie dann hinsichtlich ihres punktuellen Reizes gewesen sein, doch war sie nicht gleichrangig mit der Konsonanz und daher auch nicht *emanzipiert*.

WAS HEISST HIER NATUR?

Tonalität, Melodik, regelmäßige Metrik sind zumindest dem westlich sozialisierten Musikhörer zur zweiten Natur geworden. In Werbefilmen, Kinderfilmen oder im Radio findet Tonalität unhinterfragt Anwendung. Über Jahrhunderte hinweg hat sich eine gewisse Konvention des Hörens und der Selbstverständlichkeit eines Musikbegriffs eingeschliffen. Dieser Musikbegriff umfasste die Kategorien der Melodik, Harmonik und Rhythmik. Wer Musik hören will, der will – so die landläufige Auffassung – in der Regel schöne Melodien hören. Mit dem Serialismus hatte sich die verwissenschaftliche Rede von musikalischen Parametern etabliert. Die oben genannten Kategorien wurden auf ihre Elemente zurückgeführt, sodass aus der Melodik die Tonhöhe, aus der Rhythmik die Tondauer wurde. Der geniale Schachzug dieses neuen Vokabulars besteht in der Suggestion von Objektivität in der Musik. Mehr noch, damit erscheint serielle Musik, auf dem ersten Blick, wissenschaftlich legitimiert. Doch die Auffassung, dass wissenschaftliche Rhetorik und Methoden allein genügen, um als in den Augen der bestaunten positiven

Wissenschaften als legitim zu gelten, greift zu kurz, da sie ästhetische Autonomie unterbindet. Ästhetische Autonomie kann nur dort vollzogen werden, wo das Subjekt selbstständig urteilt.

Die Querele zwischen Neuer Musik und dem Geltungsanspruch des Natürlichen, ist ein Dauerbrenner in der Diskussion um ästhetische Normativität. Musik ist in evolutionsbiologischer, ethologischer, und auch neurobiologischer Hinsicht Gegenstand der Forschung. Dabei wird etwa in verhaltensbiologischen Studien untersucht, inwiefern Musik als biologische Universalie im Tierreich verbreitet ist, welche phylogenetischen Entwicklungen Musik durchlief und ob sich gemeinsame biologische Wurzeln von Sprache und Musik ausfindig machen lassen. Auch die Erforschung der Dissonanzwahrnehmung sowie biologisch festgelegter Präferenzen für bestimmte Intervalle, werden lebenswissenschaftlich erforscht.

Der am MPI in Leipzig tätige Neurowissenschaftler Stefan Koelsch untersucht mittels bildgebender Verfahren kortikale Erregungsmuster, um das Phänomen der musikalischen Semantik zu begründen.⁶ Die Aktivität von Bereichen des Gehirns von für Sprachverarbeitung relevanten Zentren, die auch während musikalischer Wahrnehmung aktiv sind, bieten aus dieser Perspektive einen Anlass, von einer musikalischen Semantik bzw. musikalischer Bedeutung zu sprechen. Zudem lässt sich ein N400 Potenzial nach ca. 250 Millisekunden nachweisen, auch dieses typische Erregungspotential ist für Sprachverstehen relevant. Zuweilen vertreten naturalistisch ausgerichtete Musikforscher die These, dass Musik in erster Linie eine biologische Angelegenheit sei.⁷ Patricia Gray

6 Stefan, Koelsch et al. (2002): Bach speaks: A cortical Language-Network Serves the Processing of Music, in: *Neuroimage* 2002, Vol. 17, S. 956 – 966 sowie Koelsch et a. (2004): Music, language and meaning: brain signatures of semantic processing, in: *Nature Neuroscience* 2004, Vol. 7, S. 302 – 307.

7 So etwa Nils Wallin (1991) *Biomusicology*, Styvesant NY.

vertritt einen merkwürdigen Platonismus, indem sie den Menschen als einen Musiker unter vielen im Reich der Natur auffasst.⁸

Neurowissenschaftliche Erforschung musikalischer Phänomene gestattet tiefen Einblick in die Arbeitsweise des Gehirns, sie versucht den Menschen an das übrige Tierreich rückzubinden oder liefert mögliche Gründe dafür, weshalb über das Verhältnis von Sprache und Musik nachzudenken sei, ohne in die überstrapazierte Phrase von Musik als der Sprache des Gefühls abdriften zu müssen. Es besteht zunächst kein Grund, etwa die musikphilosophischen (abgehobenen) Reflexionen Schellings⁹ der lebenswissenschaftlichen Forschung gegenüber als höherrangig einzustufen. Erstere Reflexionen erscheinen auf dem ersten Blick vielleicht „wahr“ weil sie unverständlicher sind. Die lebenswissenschaftliche Forschung jedoch könnte unter Umständen auch wichtige Unterscheidungen liefern hinsichtlich eines Musikbegriffs, der weniger biophon klingt. Denn Vergleichsstudien zur musikalischen Wahrnehmung von Menschen und nichthumanen Primaten stellen deutlich die Differenzen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Organismen heraus, sodass sich am Ende die Frage stellt, ob das, was Makaken oder Tamarine hören, „Musik“ sei.¹⁰ Und im Anschluss daran ließe sich die vielleicht nicht unwichtige Unterscheidung zwischen auditiver und musikalischer Kompetenz treffen.¹¹ Der Begriff der Musik scheint so verstanden an die humane Lebensform gebunden zu sein und als ein Unterscheidungsmerkmal begriffen werden zu können.

Es besteht auf der Ebene der lebenswissenschaftlichen Rekonstruktion musikalischer Wahrnehmung im Grunde kein Problem, solange der Geltungsanspruch deutlich bleibt bzw. reflektiert wird. Jedoch steht dies

8 Patricia Gray (2001) The music of nature and the nature of music, in: Science, Vol. 291, S. 52 – 54.

9 F.W.J. Schelling (1960) Philosophie der Kunst, insbes. Kap. II. D)1)a), Darmstadt.

10 J. McDermott und M. Hauser (2006) Nonhuman primates prefer slow tempo but dislike music overall, in: Cognition 104 (2007) 654 – 668.

11 Hierzu: René Thun (2008), Freiheit und Methode, Münster 2008, S. 46.

in Kontrast zur Moderne, die eine Individualisierung bedeutet. Wissenschaftliche Rekonstruktionen aber wollen allgemeine Gesetze aufstellen. Die musikalischen Kategorien, auf die sich die lebenswissenschaftliche Erforschung musikalischer Wahrnehmung bezieht, werden als Naturgrößen behandelt. Experimente mit Babys sollen Auskunft über so genannte „natürliche Intervalle“ geben und zugleich die Ursachen der verbreiteten negativen Rezeptionshaltung gegenüber posttonaler Musik aufdecken.¹² Hierbei ist fraglich, ob dieses Wissen in einem ästhetischen Diskurs als normative Instanz taugt, da es ja lediglich beschreibenden Status haben sollte. Allerdings lauert nicht hinter jedem „Natur“-Begriff der technisierende Blick. So etwa führt Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* Natur als Regulativ zur Machbarkeitssphäre des autonomen Menschen: Natur ist das Andere seiner selbst. Natur ist also nicht immer terminologisch zu verstehen, sondern ebenso im Rahmen einer Metaphorologie zu verorten, wie auch die Rede vom „Buch der Natur“ bezeugt.¹³

Neue Musik stellt zwar die Naturwüchsigkeit musikalischer Praxis infrage, jedoch gibt es auch Ansätze innerhalb der Neuen Musik, die auf dem ersten Blick einen Naturalismus oder auch externen Realismus zu vertreten scheinen. Der Komponist Mathias Spahlinger, bekennender Aufklärer, sieht in der Neuen Musik eine Erforschung der *brut facts*. „Neue Musik fragt danach, was klingt. Sie fragt nicht, was systembezogen, sondern in Wirklichkeit klingt. Schon aus diesem Grund ist sie anti-ideologisch.“¹⁴ Es hierbei zu bedenken, was es heißt, dass etwa *in Wirklichkeit* ist oder klingt. Mit diesen Thesen lädt man sich jedenfalls eine gehörige Bringschuld für die Begründung auf. Daher wäre es vielleicht angebrachter, Neue Musik, statt als objektiven Standpunkt, als eine

12 Glenn Schellenberg und Sandra Trehub (1996), Natural intervals, in: Psychological science, Vol. 7 No. 5, S. 272 – 277.

13 Hierzu: Erich Rothacker (1979) Das Buch der Natur: Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte, Bonn.

14 Mathias Spahlinger (2007) Dies ist die Zeit der konzeptiven Ideologien nicht mehr, in: MusikTexte 113, 2007, S. 35.

Form der Dekonstruktion musikalischer Praxis zu begreifen. Es geht ihr darum, eben die „Natürlichkeit“ des Hörens bzw. der Naturgegebenheit des Musikbegriffs zu hinterfragen. Spannend allerdings wäre die Frage nach der Verortung von (nicht-technisierter) Natur in der Neuen Musik. Natur, nicht im Sinne von Soundscapes, sondern einer Verständigung über „Natur“ mit musikalischen Mitteln. Für den Französischen Komponisten Olivier Messiaen beispielsweise stand die Natur nicht im Sinne der Technisierung zur Debatte, sondern eher vor einem theologischen sowie ästhetisch inspirierenden Hintergrund.

EINE ELEKTRONISCHE REVOLTE

Als zweite Revolte bezeichnet Günther Mayer die zunehmende Elektronisierung der Musik.¹⁵ Diese findet statt durch die

elektroakustische Aufzeichnung als neuer Reproduzierbarkeit von Klängen und Geräuschen. Das bedeutet eine tiefgreifende Veränderung des Komponierens per elektroakustischer Apparatur im Aufnahmestudio. Hier vollzieht sich eine Umwälzung, die der vergleichbar ist, welche von der schriftlichen Form der Speicherung an eine neue Weise musikalischer Produktion, auf das Komponieren in und mit der Notenschrift, ausgegangen war.¹⁶

Jedoch sollte hier nicht allzu kompliziert gestaunt werden. Denn die „Revolte“ vollzog sich vielmehr im Bereich der so genannten U-Musik. Zweifellos war diese Revolution von Relevanz für die Extension des musikalischen Materials. Die Technologie hinsichtlich ihrer Möglichkeiten ist eine Sache, ein anderer und vielleicht noch wichtigerer Aspekt ist der musiksoziologische. Ob die Auswirkung auf das Komponieren derart sind, wie Mayer suggeriert, bleibt abzuwarten. Allerdings sind einige Zweifel an den oben dokumentierten Optimismus berechtigt, zumal

15 Hierzu: Günther Mayer (1999), S. 19f.

16 Ebd.

der PC oder das Laptop für die Literatur ebenfalls keine Revolution darstellen, auch wenn der Autor den PC als eine erweiterte Schreibmaschine benutzt. Statt mit dem Stift schreibt man mit der Tastatur.

Wichtig aber ist die elektrische Revolution für die Extension des musikalischen Materials – soviel kann festgehalten werden. Elektronische Musik, zu deren Pionieren Stockhausen, Ligeti und Xenakis zählen, ging es eben um diese Extension; für eine Revolution wäre es jedoch wenig schmeichelhaft, wenn von ihr im Sinne einer Extension gesprochen wird. Die elektroakustische Musik ermöglicht Klänge, die mit akustischen Instrumenten nicht erzeugt werden können, zu realisieren. Abgesehen von partikularen Phänomenen und Verfahrensweisen wie der Granularsynthese ist in der elektrischen Revolution der Musik eine beachtenswerte Dialektik zu beobachten. Gerade hier, wie auch in der *Musique Concrète*, ist die Suspension der Kategorien des Rhythmus sowie der Melodie vordergründig. Es sind vor allem Klänge und (manchmal auch) Effekte, die konstitutiv für elektroakustische Musik sind. Es gibt neben rein elektroakustischen Musiken auch Mischformen, bei denen etwa ein Teil der Musik vom Computer abgespielt und von einem Instrumentalisten eingespielt wird.

Mit der Elektrifizierung setzte noch ein anderer Prozess ein, weil durch sie die Musik regelrecht *gestellt* wird. So finden sich in Musikprogrammen großer Softwareanbieter vorgefertigte Loops zur Verwendung durch den User. Mit diesen Loops, die aus Rhythmen, Bassläufen, Bläseriffs oder Gitarrenlicks bestehen, wird dem User suggeriert, er könne selbstständig Musik machen. Zumindest kann man mit diesen Programmen schnell etwas machen, was dann auch so ähnlich wie das klingt, was in den Charts zu hören ist. Der Hörer und Musikbastler wird normiert, er produziert Musik von der Stange. Die industrielle Produktionsweise wird damit am heimischen PC oder Laptop reproduziert und findet Eingang die Häuslichkeit des Ottonormalverbrauchers. Das Motto aufklärerischer Musikpädagogik „Jeder ist ein Komponist“ wird hier in einem trivial schlechten Sinne wahr. Wirkliche Erfahrung im mu-

sikalischen Sinne wird dabei wohl kaum gemacht werden, da es lediglich darum geht, „Altbewährtes“ zu wiederholen oder anzuwenden. Vor allem erreicht man damit eines: das schnelle Ergebnis.

Es ließe sich fragen, ob denn die elektroakustische Revolte mit der Erfindung der Notenschrift vergleichbar sei. Was elektroakustische Archivierung bzw. Fixierung von Musik anbelangt, kann man sagen, dass ihr im Gegensatz zur Notenschrift die symbolische Differenz fehlt. Es gibt keine Differenz zwischen Fixiertem und zu Realisierenden. Eine Tendenz dieser Tätigkeit wäre, statt mit dem Material kooperativ und reflektiert umzugehen, einzig noch: Klangdesign in Eigenregie zu betreiben. Das Subjekt überträgt unmittelbar seine Herrschaft dem vorgefertigten Material.

In der Notenschrift liegt der Sachverhalt dagegen anders. Sie ist mehr Skizze, denn abgebildete Klangrealie. Was schriftlich als Notentext fixiert ist, harrt der Interpretation. Aber auch in der elektronischen Musik gab und gibt es Notationssysteme, wie etwa die Partitur zu Ligeti's ARTIKULATIONEN belegt. Im Rahmen dessen hat haben sich unterschiedliche Notationsformen, wie etwa die graphische Notation, herausgebildet, die mehr oder weniger genau festlegen, was musikalisch erklingen soll. Irritierend an Mayers Aussage ist nicht etwa, dass elektronische Musik in der Tat mehr ist als nur mal am Regler zu drehen, sondern auch eine neue Form der Reflexion und Konstitution des Materials impliziert. Problematisch ist allerdings ein undialektischer Blick auf Technologie, da er den Bereich der U-Musik entweder nicht kennt, die Unterscheidung zwischen U und E nicht akzeptiert oder bei Musik gleich an E denkt. Technologien sind Mittel, die an nicht nur einen Zweck gebunden sind, sondern die Zweck-Mittelrelation wird stets aktualisiert; und darin besteht auch ein Stück weit Freiheit des handelnden Menschen. Die Zweck-Mittelrelation kann auch so weit getrieben werden, dass allein die Zwecklosigkeit des „Werkes“ der Zweck der Handlung ist. Dies belegen Werke des Dadaismus'.

Abgesehen von den innovativen Möglichkeiten, die die elektrische Revolte mit sich brachte, wird Musik zugleich gestellt. Euphemismen wie etwa die Gleichsetzung massenmedialer Verbreitung von Musiken

mit Demokratisierung, scheinen weniger musikalische Praxis in ihren Widersprüchen zu reflektieren, sondern eher eine intellektualistische Sehnsucht nach Stallwärme widerzuspiegeln.

Da die Geräte für die elektronische Klangerzeugung und –Bearbeitung durch schnell aufeinander folgende technische Neuerungen und die profitorientierte Praxis der Elektronik- und Musikindustrie zunehmend kleiner und billiger werden, damit individuell leichter zugänglich und handhabbarer, hat sich hier tendenziell eine enormes, immanent auch politisches Potenzial nicht nur der „Demokratisierung“ der Rezeptionsweise, sondern ebenso der musikalischen Produktion herausgebildet – relativ unabhängig von den elektronischen Studios der großen Institutionen etwa des Rundfunks, in denen sich nach dem 2. Weltkrieg elektroakustische Musik zu entfalten begann. „Demokratisierung“ auch der musikalischen Produktion ist seit den 70er und 80er Jahren im weiten Bereich der populären Musik deutlich auszumachen.¹⁷

Fraglich aber ist, ob das, was populär ist, automatisch auch schon demokratisch ist. Auch Demagogie kann populär sein – sie muss es sogar. Popularität ist nun nicht unbedingt ein für die Demokratie notwendiges Prädikat bzw. Popularität beinhaltet nicht analytisch Demokratie. Damit soll allerdings nicht dem Paternalismus das Wort geredet werden. Technologien können auch in totalitären Regimes eingesetzt werden. Die Frage ist hier genau die: Bis zu welchem Umfang kann die Technologie genutzt werden, ohne dass sie in Totalitarismus mündet? Insbesondere betrifft dies die Informationstechnologie wie das Internet. In einigen Staaten – wie zum Beispiel in China – unterliegt die Nutzung des Internets einer strengen staatlichen Zensur. Dabei sind die Technologien, von denen oben die Rede war, einzig Mittel zur Reproduktion. Technologien ermöglichen einen Gebrauch oder auch Missbrauch; von einer Entelechie auszugehen, so als wäre das Ziel bzw. die Zweckbestimmung einer Technologie schon im Vorfeld implementiert, scheint hingegen unangebracht. Davon legen ja auch diverse Kinofilme beredtes Zeugnis ab.

17 Mayer (1999) S. 20.

Etwa Filme, in denen es um Biotechnologie geht. So kann „Alien“ als eine Fiktion über den möglichen Missbrauch von Biotechnologie interpretiert werden.

Entscheidend aber ist, inwiefern Technologien reine Mittel sind oder ob sie auch Medien sein können, die das Denken strukturell formieren. So verstanden würde das Medium über die bloße Zweck-Mittel-Relation hinaus verweisen. Mittel sind Technologien, indem sie zur bloßen Reproduktion benutzt werden, wenn etwa ein Song gemacht bzw. aufgezeichnet werden soll. Hierfür stellt der PC ein praktisches Aufnahmegerät sowie einen umfangreichen Instrumentenpark dar. Als Mittel zur Reproduktion ist der PC sicherlich eine Erleichterung, doch dessen Fetischisierung ist nicht unproblematisch, insofern sie musikalische Praxis radikal neugestalten.

Es gibt auch Bedenken hinsichtlich der kommunikativen Praxis, die sich etwa in musikalischer Interpretation äußert. In der elektronischen Musik ist eine Tendenz zur Monadisierung zu beobachten. Komponisten werden zu Monaden, da sie im Grunde ihre Ideen nicht mehr anderen zur Interpretation bzw. Diskussion stellen – somit erlischt produktive Interaktion. Was bei Nancarrow noch eine aus der Not geborene Tugend war, putzt sich auf zur Selbstherrlichkeit der Monade auf. Es gibt keinen Interpreten mehr, der einen Text aktualisieren könnte. Der Akt bzw. der Begriff der Interpretation wird irrelevant, so als würde der Komponist das Material absolut beherrschen. Jedoch kann auch bei computerbasierter Komposition ein Dialog mit dem Material stattfinden. Der Verlust der Materialnotation wird kompensiert mit der Konservierung des Herstellungsprozesses von Computermusik. Somit kann jeder Arbeitsschritt, Algorithmus und sämtliche Abmischparameter in Form einer Partitur festgehalten werden. Dadurch hat die Computermusik die Möglichkeit, „ihren Entstehungsprozess darzustellen“ sowie die „eigene kompositorische Technik zu reflektieren und zu systematisieren“¹⁸.

18 Ludger Brümmer (1995), *Ratio irratio*, Luzern

Einige Vertreter der Computermusik sehen in der computerbasierten Musikproduktion die Kehrseite, welche in einer Verengung des Kompositionsprozesses besteht. Es besteht die Gefahr einer vorkomponierten Kompositionspraxis.

Leider erhöhen die leichter verwendbaren, mithilfe von Graphical User interfaces [GUIs; RT] gesteuerten Programme die Barriere zur kreativen Veränderung der Arbeitsmittel, da sie aus einem Set aus vorproduzierten Funktionen bestehen, deren Programmierung selbst nicht vorgesehen ist. Die scheinbare Kreativität solcher Environments reduziert sich schnell, wenn man vor Augen führt, dass zu Funktionalität solch eines Programms, jeder Programmschritt vorher schon von seinem Programmierer vorgedacht worden ist. Wenn also die Arbeitsschritte von den professionellen an diesen Environments beteiligten Software Designern vorhergedacht worden, wo bleibt da der kreative Moment?¹⁹

Demnach ist es nicht problematisch, *das* computerbasierte Musik gemacht wird, sondern *wie* der Computer bzw. die Software eingesetzt wird.

Computermusik ist also nicht unbedingt das Resultat informationstechnischer Spielsucht, sondern die Suche nach neuem – und zwar *genuin* neuem – Klang- sowie Ausdrucksmöglichkeiten, da die Entwicklung der Akustischen Instrumente nichts Neues mehr hervorgebracht hat und somit Stagnation abzusehen sei.

War noch vor ca. 100 Jahren eine Wechselwirkung zwischen Instrumentenbauern und Komponisten gegeben (das letzte Instrument mit Breitenwirkung dürfte das Saxophon gewesen sein), so kann inzwischen von einer Stagnation bei der Neuentwicklung von Musikinstrumenten und damit von Klangfarben gesprochen werden.²⁰

19 Ebd.

20 Martin Supper (1997) Elektroakustische Musik und Computermusik, Darmstadt, S. 28.

Computermusik arbeitet beispielsweise gezielt an einem mehrdimensionalen Parameter, nämlich der Klangfarbe. Und hinsichtlich der Klangfarbe stellt sie in der Tat eine Art Überwindung bestimmter Hörgewohnheiten, wie beispielsweise eine Klangfarbe mit einem bestimmten Instrument zu identifizieren, dar. Dennoch muss sie sich den Vorwurf des Identitätsdenken gefallen lassen, denn weshalb sollte man auf eine absolut identische Reproduktion eines Werkes so viel Wert legen? Besteht nicht gerade in der ästhetischen Unterbestimmtheit, der ein Werk unterliegt, nicht der vielleicht größere Reiz? Dies aber ist ein Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Credos, der nicht mit Hilfe einer klaren Methode entscheidbar ist, denn die Kriterien, die hierzu herangezogen werden müssten, wären selbst wieder durch eine *Entscheidung* als Kriterien erst in Betracht gekommen. Mag es daher in der Ästhetik kein gesichertes und transsubjektiv verbindliches Wissen geben, so kann man doch Reflexion betreiben, um somit auf die Stufe des gut begründeten Meinens und Verstandenwerdens zu gelangen. So stellt sich dann die elektrische Revolution als eine Evolution in der Arbeitstechnik heraus, in der einerseits die Kreativität des musizierenden Individuums ausgelöscht zu werden droht, doch andererseits ist in ihr zugleich die Möglichkeit beschlossen, dem Komponisten neue Ausdruckswerte sowie Klanglichkeiten zu erschließen. Möglich auch, dass der nicht der Theorie Kundige mit diesem Mittel lernt zu hören und mit dem Material quasi improvisatorisch in einen Dialog tritt; musikalisches Neuland würde somit hörend erschlossen.

EINE NEUE MUSICA?

Wie könnte nun der Begriff von Musik bestimmt werden? Zumindest zwei Ansätze können zur Beantwortung dieser Frage herangezogen werden. Der erste Ansatz ist typisch ontologisch und klammert die praktischen Implikationen von Musik aus. Der zweite Ansatz ist handlungstheoretisch und betont die Geschichtlichkeit musikalischer Praxis sowie ihre innere Teleologie. Zumindest negativ kann für die Teleologie (Ziel/

Zweck) der Neuen Musik gesagt werden, dass sie nicht zum Tanzen da ist. Legt der ontologische Ansatz das Hauptaugenmerk auf den strukturalen Aspekt und den dinglichen Charakter von Musik, so hebt der handlungstheoretische Ansatz den medialen Aspekt von Musik hervor. Nachteilig ist bei manchen Philosophen der Hang, für die Explikation eines Musikbegriffs sich mehr als hundert Jahre rückwärts zu orientieren und somit auf traditionelle Kategorien zu rekurrieren, die aber, seit mehr als siebzig Jahren, lediglich noch als Möglichkeiten – nicht aber als Invarianten –, dekonstruiert wurden. Wer Musik als ein Zusammenspiel von Melodie, Rhythmus und Harmonie begreift, wird Musik nach dem 2. Weltkrieg wohl nicht so richtig zu fassen bekommen.

Vielsprechender sind hingegen Definitionsansätze aus der Musiksoziologie. Sie vollzieht, was in der analytischen wie auch in der postanalytischen Sprachphilosophie versucht wird, nämlich die Synthese von Pragmatik und Semantik.²¹ Allerdings ist diese Modellierung erklärungsbedürftig, sofern die Rede von Semantik nicht so ohne Weiteres einleuchten will. Die Ebene der Pragmatik scheint unproblematisch zu sein, da diese schlichtweg auf den Gebrauch und Umgang mit Musik bezogen ist. Der Pragmatik nähert man sich am besten durch Beispiele. Hierbei wird auch deutlich, inwiefern Musiken bestimmten Handlungszwecken unterliegen. Wir kennen Tanzmusik, Marschmusik, sakrale Musik und konzertante Musik. Jede der unterschiedlichen Musiken steht in einem Handlungskontext. Handlungen beinhalten einen Zweck bzw. Handlungsziel, welches mit entsprechenden Mitteln zu erreichen ist. Zudem stehen sie in unterschiedlichen sozialen Handlungssystemen, die über die Angemessenheit der Zweck-Mittel-Relation entscheiden. Wer eine Militärparade sieht, der wird vergeblich auf einen Walzer im Dreivierteltakt warten. Würde auf einer Militärparade ein Walzer oder gar ein Tango gespielt, so dürfte die Irritation vollends perfekt sein. Weder Tango noch Walzer scheinen geeignete Mittel zu sein, um eine Militärparade abzuhalten. Genauso würde Marschmusik im

21 Robert Brandom (2008), *Between saying and doing*, Oxford.

Tanzsalon, in dem Tango getanzt wird, für extreme Verwirrung sorgen und das Publikum das Tanzlokal verlassen.

Hinzu kommen noch andere praktische Implikationen wie etwa Identitätsstiftung bezogen auf soziale Gruppen.²² Musikalischer Geschmack dient u.a. zur sozialen Ausdifferenzierung. Alle Jugendgruppen etwa haben ihre spezifische Musik. So unterscheiden sich Popper von Punks oder HipHopper von Metal-Hörern. Musiken dienen hier quasi als Erkennungsmerkmale. Begreift man Musik als eine soziale Tätigkeit, so muss man die Zwecke in die Bestimmung von Musik integrieren. Musik definiert sich dann nicht nur über ihr Was (als klingende Struktur), sondern über ihren Gebrauch und somit ihren „Wozu“. Dadurch ergeben sich weitreichende Konsequenzen für eine Definition des Musikbegriffs. Aufgrund der Vielfalt der Zweckbestimmungen von „Musik“ schlägt der Musiksoziologe Kurt Blaukopf vor, von MUSIKEN statt von DER MUSIK zu reden.²³

Dieses Bewusstsein von der Verankerung von Musik(en) in unterschiedlichen sozialen Systemen ist noch nicht sehr weit vorgedrungen. So kann es dann geschehen, dass Kognitions- und Lebenswissenschaftler von der Wirkung DER MUSIK reden und betreiben somit ästhetische Nivellierung, indem sie das Ästhetische erst gar nicht in Betracht ziehen. Diese Indifferenz gegenüber unterschiedlicher Musiken schlägt sich aber auch im imperialen Anspruch nieder, Popmusik sei der Soundtrack zum Leben. Letztlich bedeutet dies eine Kolonialisierung der unterschiedlichen Hörer sowie des Lebensbegriffs durch die Popmusik. Dies ist schlechte Ideologie, weil damit behauptet wird, dass der Alltag oder die Gesellschaft eine homogene Entität sei. Es werden gesellschaftliche Widersprüche und Differenzen entweder ausgeblendet oder verschwiegen. Öffentlichkeit oder Lebenswelt wird zu einem omnipräsenten Jugendklub. Dabei ist nichts gegen Jugendklubs einzuwenden. Positiv an

22 Hierzu: Hans Neuhoff (2008) Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile, auf dem Server des Deutschen Musikinformationszentrum (2008), S: 1 – 24.

23 Blaukopf (1984) S. 17.

wirklichen Klubs ist jedoch, dass man sie betreten und wieder verlassen kann.

Mit Musik hat dies insofern zu tun als dass es gilt, den semantischen Reichtum des Begriffs von Musik darzulegen. Für den spätantiken Augustinus (345 – 430) war „Musik [...] die Kenntnis von der rechten Gestaltung“²⁴. Diese Definition steht in pythagoreischer Tradition. In seiner sechs Bücher umfassenden Schrift *DE MUSICA* führt ein Lehrer mit einem Schüler einen Dialog über die Frage, was Musik sei. Für den zeitgenössischen Leser und Musikhörer mag es etwas befremdlich anmuten, wenn es Augustinus nicht um Melodien oder Akkorde, sondern um Versmaße geht. Dabei interessiert ihn nicht die das Gemüt bewegende klingende Struktur, sondern auch der Erkenntnisgewinn durch Musik als der Lehre von der richtigen Gestaltung. Der Zweck der Musik ist bei ihm theologisch bestimmt.

Galt in der Neuzeit Musik als Sprache der Gefühle und stand die affektive Wirkung der Musik von der Aufklärung bis in die Romantik hinein als Wesensmerkmal von Musik, so geht es in *DE MUSICA* um den theologisch mathematischen Aspekt von Musik. Dieser theologisch spekulative Zug erstreckt sich bis in das Mittelalter. Auch Boethius ist der pythagoreischen Auffassung von Musik verpflichtet. Das musikalische Material war im Mittelalter (durch Festlegung) semantisch geladen eben durch die theologisch spekulative Funktion von Musik. Vor allem betraf dies die *musica mundana*. Die *musica mundana*, die neben *musica humana* und *musica instrumentalis* betrieben wurde,²⁵ war die Harmonie des Kosmos und entzog sich dem Gehör²⁶ – sie war ganz der Zahlenwelt verpflichtet. Musik war der Inbegriff der drei unterschiedlichen Formen von Musik. Es war also ein in sich differenzierter Musikbegriff, der sich

24 Augustinus (1940) *De Musica*, Paderborn, S. 6.

25 Eva Hirtler (1998) *Die Musica im Übergang von der scientia mathematica zu scientia media*, in: F. Hentschel (Hrsg.), *Musik - und die Geschichte der Philosophie und der Naturwissenschaft im Mittelalter*, Leiden, S. 19 – 37, S. 20.

26 Hentschel (2000) S. 221.

an unterschiedlichen musikalischen Funktionen orientierte. Im Quadri-
vium stellte Musica eine wissenschaftliche Disziplin dar. Und noch bei
Bach war die spekulative Funktion von Musik gegenwärtig. DIE KUNST
DER FUGE war von Bach als Beitrag für die Mizlersche Gesellschaft in
Leipzig gedacht – als Werk mit spekulativem wie auch wissenschaftli-
chem Anspruch – und wurde von Bach nicht vollendet.

Die These lautet, dass Neue Musik eine Renaissance eines viel-
schichtigen Musica-Begriffs ist, der sich nicht auf vier Kategorien redu-
zieren lässt.²⁷ Es ist zugegebenermaßen kaum möglich, Neue Musik als
ein homogenes Feld zu beschreiben; und eben dies ist der springende
Punkt, weshalb Neue Musik eine Herausforderung für das Denken dar-
stellt. Es geht der Neuen Musik um Selbst- und Weltverhältnisse, die sie
stets hinterfragt. Vor allem stellt sie eine Reflexion auf Musik mit mu-
sikalischen Mitteln dar und hinterfragt somit ihre eigenen Grundlagen.
Wie oben dargelegt, geht es ihr nicht darum, Subjektivität zu zementie-
ren oder zu bestätigen, sondern diese zu destabilisieren und somit neue
Erfahrungen zu ermöglichen. So verstanden würde sie zu einer Konsti-
tution des autonomen Selbst durch Alteritätserfahrung beitragen.

LIGETI UND DIE BODENLOSIGKEIT NEUER MUSIK

Der ungarische Komponist György Ligeti gilt als einer der prominen-
testen Vertreter der Neuen Musik. Aufsehen erregte er mit seiner Or-
chesterkomposition *ATMOSPHERES*, die einen krassen Gegensatz zur bis-
lang dominierenden seriellen Ästhetik darstellte. Herrschte dort wie
auch in der Zweiten Wiener Schule der Entwicklungsgedanke vor, dem
eine dynamische Musikanschauung zu Grunde liegt, so konfrontierte Li-
geti das Publikum und Kritiker mit der Uraufführung von *ATMOSPHERES*
1961 in Donaueschingen mit statischer Musik. Statt von Reihen oder
Strukturen (der Ausdruck der Struktur ist zugegebenermaßen etwas in-

27 Vgl. René Thun (2007) S. 101f.

flationär in Gebrauch) auszugehen, die dem Prinzip der Permutation unterliegen, geht Ligeti von Klangvorstellungen aus. Ligeti war sogar froh über einen Kritiker, der seiner Musik Statik vorwarf. Dieser bezeichnete nämlich *ATMOSPHÉRES* als einen neunminütigen Stillstand.²⁸

Bei statischer Musik blieb es allerdings nicht. Ligeti arbeitete permanent an seinem Stil bzw. am Material. So bezog er Polyrythmik ein, arbeitete mit natürlichen Obertönen und versuchte somit, der Tonalität eine neue Komponente hinzuzufügen wie etwa in seinem *HAMBURG CONCERT* und seinem *VIOLINKONZERT*. Vordergründig geht es ihm um die Immanenz musikalischer Werke und um neue Möglichkeiten des Komponierens. Diese – oberflächlich betrachtet – Selbstzweckmäßigkeit lebt von einer inneren Spannung, denn sie geht nicht im Selbstzweck auf. Erstaunlich ist, dass wenn von Kritischer Theorie, insofern dieser Ausdruck nicht gerade als ein Name für eine bestimmte Schule genommen werden soll, die Rede ist, der Name Ligetis nie auftritt. Dabei kann seine musikalische Praxis als ein Exempel kritischen Komponierens bezeichnet werden. Das Prädikat „kritisch“ ist an dieser Stelle berechtigt, da es die Art und Weise des musikalischen Selbst- und Weltbezuges meint. Dies betrifft auch seinen ablehnende Haltung gegenüber Schulbildungen, welche eine kollektivistische Durchsetzung bestimmter Musikstile betreiben.

Das Individuum bzw. das komponierende Subjekt schien bei ihm im Mittelpunkt musikalischen Handelns zu stehen. Nicht nur, dass er jedes seiner Werke quasi individuell erarbeitete oder das Individuum über das Allgemeine stellen möchte. Vertritt Adorno sehr wohl Ismen, so lehnt Ligeti im Unterscheid zu Adorno Ismen ab.²⁹ Auch bei Adorno fand eine permanente Reflexion des Verhältnisses zwischen Besonderem und Allgemeinem statt. Ihm geht es in erster Linie um das konstitutive Moment von Schulen in der ästhetischen Praxis, da sie eine kollektive Arbeit am Stil und ästhetische Verbindlichkeit bedeuten. „Ismen sind tendenziell

28 Vgl. Ove Nordvall (19971) György Ligeti. Eine Monographie, Mainz, S. 9.

29 Adorno (1971) S. 43 f.

Schulen, welche die traditionale und institutionelle Autorität durch sachliche ersetzen. Solidarität mit ihnen ist besser als sie zu verleugnen [...]“³⁰ Für kunstästhetische Praxis und Reflexion sind dann nicht einzelne Werke entscheidend – denn diese haben lediglich exemplarischen Charakter –, sondern die Haltung einer ästhetischen Bewegung mit all ihren normativen Festlegungen. Diese normativen Festlegungen sind jedoch nicht als invariante Universalien zu begreifen, sondern opponieren gegen die „Phase totaler Verwaltung“³¹. Gegen die Phase totaler Verwaltung opponierte auch Ligeti; doch mit einem anderen produktionsästhetischen Ansatz. Er sah die totale Verwaltung in der Kommerzialisierung musikalischer Praxis, also in der Verdinglichung von Musik. Bei allen Sympathien, die Ligeti für Adorno hegte, kann sein Verhältnis zu Adorno als ambivalent bezeichnet werden. Um diesen Zwiespalt wird es nun gehen.

LIGETIS VERHÄLTNIS ZU ADORNO

In der Regel denken viele an Adorno, wenn es um das Verhältnis von Ästhetik und Kritik geht – was sachlich gut begründet ist. Es gilt aber einen weiteren Schritt zu vollziehen und über Adorno hinaus zu denken, um eine Repetition eines Theorieansatzes zu vermeiden und somit der aktuellen Praxis gerecht zu werden. Denn immerhin sind einige Jahrzehnte seit Adornos aktivem Wirken verstrichen und es traten mehrere Einschnitte in der Neuen Musik ein. Philosophie sollte sich auch mit den aktuellen Entwicklungen befassen, statt ausschließlich philologische Feinarbeit zu leisten, die zwar sehr wichtig ist, in der Regel jedoch zu wenig auf die aktuelle Praxis bezogen bleibt. Den Zugang und die Wiederaufnahme kritischer Reflexion in und durch Musik verbaut sich, wer ästhetische Praxis als kritische nur vor dem adornoschen Hintergrund betrachtet. Unbenommen: Adorno gilt als Begründer der so genannten

30 Ebd. S. 45.

31 Ebd. S. 33.

negativen Ästhetik. Seine Ästhetik ist sicherlich beeinflusst von der Erfahrung des Naziregimes und gegen Totalitarismus gerichtet. Das Nazi-regime konnte er von Los Angeles aus beobachten, wohin ihn sein Kollege und Freund Max Horkheimer holte. Ligeti machte ähnliche Erfahrungen. Ihm war der durch den Atlantik gegebene Abstand zum Naziregime nicht gegeben. Seine Familie wurde in KZs umgebracht. Er überlebte den Terror des Naziregimes als einziger seiner Familie. Mit dem Ende des zweiten Weltkrieges war für ihn die Erfahrung mit Totalität jedoch nicht beendet. Es folgten für ihn Repressionen durch den Stalinistischen Totalitarismus in Ungarn. Ligeti – dessen Biographie übrigens frappierende Parallelen zu der von Imre Kertesz aufweist – übte Kritik an beiden im Medium der Musik. Beiden Positionen liegt also die Erfahrung mit totalitären Regimes zu Grunde, gegen welche sie künstlerisch wirkten.

Um diesen kritischen Impuls zu explizieren, müssen musikalische Werke als Artikulationen musikalischer Praxis begriffen und mit außermusikalischen Ereignissen zusammengedacht werden. Freilich kann es sich hierbei nicht um ein Deduktionsverhältnis handeln, welches auf klaren Gesetzmäßigkeiten basiert, sondern ist durch die Rekonstruktion einer Praxis im Verhältnis zu anderen Praxen zu ermitteln. Von kausalen Relationen ist hierbei abzusehen, wer diese behauptet, betreibt schlechten Szientismus. Für die Rekonstruktion können lediglich Gründe historisch erarbeitet werden. Die Autorenintention hat hierbei auch nicht das letzte Wort, denn es geht letztlich nicht um das komponierende Subjekt, welches eh nicht eins zu eins im Werk aufgeht und zudem immer im Verhältnis zu einer gemeinsam geteilten Praxis zu denken ist.

Wenn Adorno als Philosoph der negativen Ästhetik thematisiert wird, so kommen einige für den weiteren Verlauf wichtige Punkte nicht zu Sprache. Allgemeinplatz ist, dass Adorno Schüler Alban Bergs war und somit der Zweiten Wiener Schule angehörte. Daher stammen auch seine kompositionstechnischen Kenntnisse, die er in musikphilosophischen Aufsätzen und in seinen musikalischen Monographien zu Anwendung brachte.

Weniger geläufig ist Adornos Kritik an bestimmten Kompositionspraktiken, die er mit diesem Wissen ausübte. Insbesondere galt seine Kritik dem Serialismus und der Aleatorik, die, seiner Meinung nach, zu einem regressiven „zweiten Naturalismus“ tendieren.³² Der Naturalismus besteht in der positivistischen Beschreibung und Handhabung des musikalischen Materials. Die somit suggerierte Objektivität der Werke sei schlechter Schein, denn sie verdecken somit lediglich ihr Gesetztheit. Dem ähnelt Ligetis Kritik an seinen Zeitgenossen. Ligetis Kritik kreiste um die Begriffspaare *Technik/Konstruktion* und *Ausdruck/Subjektivität*. Auch Adorno übte ausgehend vom Begriffspaar *Technik/Konstruktion* Kritik.³³ Es geht dabei weniger um die Intentionen des Komponisten, sondern um die Tendenzen bzw. Konsequenzen einer produktionsästhetischen Haltung. In der Hermeneutik kursiert das Motto, dass eine folgende Generation den Autor besser verstehen kann als er sich selbst; und dies kann auch hier angewendet werden. Ziel beider Autoren war also, Tendenzen am Material freizulegen. Unter genau diesem Aspekt wären bei Adorno etwa bestimmte Passagen aus der *Ästhetischen Theorie* oder auch der Aufsatz „*Vers une musique informelle*“ zu verstehen. Nimmt man zudem kleinere Aufsätze hinzu, wie beispielsweise die über Debussy oder Ravel, also Komponisten, auf die sich auch Ligeti positiv bezogen hat, fragt es sich, weshalb das Prädikat „kritisch“ exklusiv der negativen Ästhetik vorbehalten sein soll.

Gegenüber Materialfetischismus war Adorno misstrauisch wie auch dem emphatischen Rekurs auf Technik bzw. Methode. Denn als Totale

32 Vgl. Adorno (1971), S. 159. Und auch sein Aufsatz, Kriterien der neuen Musik, Mus. Schriften III, S. 182. Naturalismuskritik aus ästhetischer Perspektive ist in Adornos musikphilosophischen Schriften ein latentes Thema, das eigentlich mehr Aufmerksamkeit verdient.

33 Dezidiert übte Adorno 1966 diese Kritik in seinem Aufsatz Form in der neuen Musik, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Auch Ligeti stellt sich als hervorragender Analytiker heraus, wie in seiner Analyse zu Boulez' Structures oder im Gespräch mit Clytus Gottwald über Gustav Mahler.

genommen stellen diese Momente für sich genommen das komponierende – sprich handelnde – Subjekt ins Abseits, wenn sie nicht gar die Tendenz in sich bergen, das Individuum auszulöschen. Was an Methode als Fetisch so problematisch ist, kann als Delegieren ästhetischer Entscheidungsprozesse an die Technik bezeichnet werden. Es ist aber nicht so, als würde das alternative ästhetische Credo in blankem Subjektivismus oder Irrationalismus bestehen. Vielmehr tragen die Werke idealiter in sich eine Spannung aus Konstruktion und Ausdruck.

Der „Streitpunkt“ zwischen Adorno und Ligeti kann dann lediglich in der Haltung gegenüber Ismen oder Schulen bestehen. Soweit dokumentiert, kann Ligeti mit Recht einer kritischen Ästhetik – aber eigener Provenienz – zugeordnet werden, wobei Negativität kein Intendiertes Ziel ist, wenngleich Negativität, wie sie jeder echten Erfahrung beigegeben ist, in Ligetis Kompositionspraxis einging. So ist es u.a. die Erfahrung der Negativität der Zeiterfahrung, dieses „das ist nun nicht mehr“, der er seine komponierte oder statische Zeit entgegensetzte. Anders als Stockhausen, der in seine GRUPPEN FÜR DREI ORCHESTER mit der Zeit spielte, sie diversifizierte, scheint Ligeti die Kategorie bzw. die Auffassungsweise der Zeit zu dekonstruieren, indem die musikalische Zeit in reines Verweilen transformiert wird, statt einen Progress zu verkörpern. Ein weiterer Aspekt der Negativität bei Ligeti ist seine Absage an Kommerzialisierung und Verdinglichung von Musik. Somit greift er das von Adorno in die Diskussion gebrachte Thema der Kulturindustrie auf.

Mit seinem Aufsatz *Vers une musique informelle*³⁴ scheint Adorno regelrecht eine Brücke zur Ligetischen Position zu schlagen. In diesem Text verhandelt Adorno Probleme Neuer Musik, die auch Ligeti beschäftigt haben. Insofern ist es erstaunlich, dass in einer zeitgenössischen *KRITISCHEN THEORIE DER MUSIK*³⁵ Ligeti so gut wie keine Rolle spielt. Will man die spätere musikphilosophische Konzeption Adornos

34 Adorno (2003) *Vers une musique informelle*, in *Musikalische Schriften I-III*, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt a.M.

35 Claus Steffen Mahnkopf (2006).

verstehen, so sollte dieser Ansatz nicht unbeachtet bleiben. Ligeti habe nämlich, so geht aus einem Brief Ligetis an Ove Nordvall hervor, mit *ATMOSPHÈRES* und *RAMIFICATION* eine Musik realisiert, wie sie Adorno sich als eine *musique informelle* vorstellte.

Ich saß an einem Tisch mit Boulez und Adorno in Darmstadt in der Mathildenhöhe, und er hat Boulez seine Vorstellung erklärt über *musique informelle*, bevor er den Vortrag schrieb. Und ich war zu bescheiden, ich konnte nicht sagen, Herr Professor, ich habe so etwas schon komponiert, in *ATMORSPHÈRES*, aber ich hätte es vielleicht tun sollen.³⁶

Später habe Adorno nachdem er *ATMOSPHÈRES* gehört hat gesagt, dass diese Stück seiner Vorstellung einer *musique informelle* entspreche. Eine *musique informelle* stünde somit im Hof kritischer Praxis. Wie Ligetis kritische Praxis zu denken, soll nun nachgezeichnet werden.

LIGETIS „KRITISCHE“ PRAXIS

Es mag zunächst etwas befremdlich klingen, wenn behauptet wird, dass Schönheit eine Kategorie kritischer Ästhetik ist – gilt sie doch, nach Dahlhausens Verdikt, als verschlissen und beinahe abgeschafft. Ohne die Geister einer neuen Empfindsamkeit heraufbeschwören zu wollen, soll der Verwendung dieser Kategorie bei Ligeti nachgegangen werden. Ein weiterer Grund, der Kategorie des Schönen nachzugehen, resultiert in dem hiesigen Kontext daraus, dass Adorno auf die Notwendigkeit von Schönheit für Erfahrung mit der Kunst hingewiesen hat. Darüber hinaus lässt sich fragen, ob Schönheit nicht nur ein (notwendiges) Moment kunstästhetischer Erfahrung ist, sondern in bestimmten Kontexten eine Art Speerspitze der Kritik sein könnte. Inwiefern es sich bei Schönheit

36 Der Brief an Nordvall ist dokumentiert in und entnommen aus: Wolfgang Burde (1993) Ligeti, Zürich, S 140.

ohnehin um ein komplexes Prädikat handelt, kann hier jedoch nicht weiter erörtert werden.³⁷

Schönheit bei Ligeti zu thematisieren ist nicht neu; andere Autoren haben dies auch getan. Monika Lichtenfeld etwa hat die Kategorie der Schönheit der Musik Ligetis folgendermaßen beschrieben:

Das Schöne ist hier eine atmosphärische Kategorie: es umschwebt seine Musik, dringt in sei ein, durchweht sie und macht sie erglühen, führt sie auf Bahnen, die geheimnisvoll mit jener strahlkräftigen Schönheit verbinden, die von der großen Musik der Vergangenheit ausgeht.³⁸

Wollte Schönberg Schönheit durch Fasslichkeit ersetzen,³⁹ so beschreibt Lichtenfeld „Schönheit“ bei Ligeti anhand von metaphorischen Charakteristika, welche keine deskriptiven in strengem Sinne sind.

Sinnlichkeit der Farben, Kohärenz der Struktur, das freie Ausleben von Klang in fester aber nicht vorschreibend eingeengter Form, lässt Raum und Zeit zur Gewährung, zur Identifikation, zum fasslichen Nachvollzug. Als schön erlebt man die geordnete Statik von Klangprozessen ebenso wie ihre fluktuierenden Qualitätsveränderungen oder ihre spannungsvolle Gerichtetheit – so etwa wie in *Atmosphères*, Wolken von diffusen Klängen sich lichten, zu glühen, zu funkeln beginnen, um schließlich das gleißende Strahlen eine Tones durchdringen zu lassen.⁴⁰

37 Zum Prädikat des Schönen siehe auch: René Thun (2016) Kant und König über Schönheit. Eine sprachphilosophische Überlegung, in: ZÄK 61,2.

38 Monika Lichtenfeld (1987) ...und das Schöne hatt' er behalten, in Otto Koleritsch (Hg.), György Ligeti. Personalstil, Avantgardismus – Popularität, Wien/Graz, S.122 – 130, hier: S. 126.

39 Vgl. Arnold Schönberg (1992) Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke, in: ders., Stil und Gedanke, Frankfurt a.M.

40 Lichtenfeld (1987) S. 127.

Sicherlich sollte man das in dem Zitat metaphorisch zur Sprache Gebrachte in erster Linie als exemplarische und vielleicht auch singuläre Erfahrung verstehen. Allerdings wird damit eine mögliche Erfahrung beschrieben, welche als kohärent mit der Faktur interpretiert werden kann.

Der in der Beschreibung verwendete Schönheitsbegriff sollte nicht substantiell bzw. unveränderlich, sondern funktional/relational verstanden werden. Schönheit ist keine an sich seiende bzw. objektiv ermittelbare Eigenschaft eines bestimmten Gegenstandes, die kriterial auf andere Gegenstände angewendet werden könnte.⁴¹ Schönheit ist etwas Geschichtliches, das an kein bestimmtes Ideal gebunden ist. In der Hermeneutischen Philosophie, wie sie von Hans Georg Gadamer vertreten wird, ist in eben diesem Sinne von einem funktionalen Schönheitsbegriff die Rede, da er nicht von festen beschreibbaren Kriterien ausgeht, sondern veränderlichen historischen Bedingungen ästhetischer Praxis unterliegt. Es scheint hierbei ohnehin auf das enge Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt anzukommen. Wenn wir etwas als schön bezeichnen, so meinen wir damit,

das es – wie wir sagen – sich sehen lassen kann und auf das Ansehen hin determiniert ist [...] Ohne jede Zwecksetzung, ohne jeden zu erwartenden Nutzen erfüllt sich das Schöne in einer Art von Selbstbestimmung und atmet Freude an der Selbstdarstellung.⁴²

Wenn Ligetis Musik dieses Prädikat zugeschrieben werden kann, so steht er damit wohl quer zur Avantgarde und zum Serialismus. Auf Ligetis Verhältnis zur Avantgarde oder zum Serialismus (als Beispiel für einen Ismus) kommt auch Martin Zenck zu sprechen, wobei er den Begriff der Person und den des Personalstils thematisiert. „Dem von der Person und schlechter Subjektivität gerade abgelöste, abstrakte Stil der

41 Vgl. René Thun (2016).

42 Hans Georg Gadamer (1999) Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, in: ders., Gesammelte Werke Bd. 8, Tübingen, S. 105.

seriellen Musik wäre eine Allianz mit irgendeinem Personalstil inkompatibel erschienen.“⁴³ Der von Zenck beschriebene Sachverhalt birgt eine dialektische Ironie in sich, da gerade auch im Totalitarismus die (autonome) Person irrelevant ist, das Individuum wird als ein Störfaktor angesehen in einem System, welches innere Differenzen nicht ertragen kann. Den Begriff des Personalstils als Ideologie zu bezeichnen schlug daher selbst in Ideologie um.

Ausgangspunkt seiner Kritik, die Ligeti anhand seiner Analysen übt, ist der Begriff der musikalischen Phantasie, der in jüngerer Zeit von Georg Friedrich Haas in die Diskussion gebracht wurde.⁴⁴ Musikalische Phantasie steht – nach Ligetis Meinung – in Gefahr, von mechanischer und allzu strenger Kompositionsmethode ersetzt oder unterdrückt zu werden. Eben um die Freisetzung musikalischer Phantasie ging es auch Ligeti, der sich dazu quasi bekenntnismäßig äußerte. „[D]enn durch die Abschaffung jeglicher Vorformung kann sich die musikalische Phantasie dem Unbefestigten, Ungewohnten frei hingeben.“⁴⁵ Ligeti weist mit seiner Kritik an fetischisierter Methode, die Subjektivität aus musikalischer Praxis verbannen wollte, auf den blinden Fleck der bis dato quasi mechanisierten bzw. naturalisierenden Kompositionsästhetik des Serialismus hin. Was sich qua neuer Methode als fortschrittlich und als Stand der Dinge versteht, schlägt um in Regression und Konservatismus. Wenn der Methodenfetischismus das Signum Neuer Musik wäre, würde

43 Martin Zenck (1987), Die ich rief, die Geister/Werd ich nun nicht los. Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption, in: Otto Koleritsch (Hg.) György Ligeti. Personalstil, Avantgardismus-Popularität, Wien/Graz, S. 155.

44 Vgl. Georg F. Haas (2003) Der eigenen Fantasie mehr Raum geben, in: Österreichische Musikzeitschrift, Oct. 2003, S. 20 – 25.

45 Ligeti (1966): Über Form in der neuen Musik in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz: Schott, 1966, 23 – 35, hier: 35.

sie sich verlieren, sobald sie sich ihrer sicher wähnt. Dies käme – jedenfalls musikalisch – einem Ende der Geschichte gleich.⁴⁶

Ligeti's kritische Distanz zur Köln-Darmstadt-Paris-Schule aber auch zur Aleatorik (Cage) ist deren Geschichtsvergessenheit geschuldet. Seine – später verstärkte – Hinwendung zur „Tradition“, wengleich ohne Traditionalismus, hängt aufs engste zusammen mit seinem Formverständnis; denn Form ist für ihn kein Resultat stur befolgter Methode oder eines singulären volitiven Aktes, sondern ist historisch vermittelt. In diesem Punkt nähert er sich Adorno an. Die formale Funktion einer Struktur (Thema, Reihe oder Motiv) erklärt sich „nicht innerhalb des einzelnen Werkes, sondern erst innerhalb der geschichtlichen Verketzung“⁴⁷, in der das Werk steht und wird erst daheraus verständlich. Denn die formbildenden Momente, die ganze musikalische Syntax wird in Auseinandersetzung mit gewesener Musik erst gefunden – an ihr wird mit musikalischen Mitteln gearbeitet. Was als mögliches formbildendes Mittel fungiert, ist historisch überliefert. Allerdings ist es nicht so, als würde das Individuum von der Geschichte einfach assimiliert werden, so als wäre die historische Vermittlung bruchlos, sondern das Verhältnis zwischen System und Individuum bzw. Struktur und Ereignis stellt sich als komplizierter heraus. Das Individuum passt sich auch nicht einfach der Geschichte oder der Tradition an; es hat ein Eigenrecht. Ligeti verdeutlicht dies, indem er auf eine Netz-Metapher zurückgreift. Tradition hat im Rahmen dessen eher eine dialogische Funktion statt eine autoritäre.

Das System der musikalischen Form und deren Wandlung in der Geschichte kann, in Analogie, aufgefasst werden als ein immenses Netz [...] Die einzelnen Komponisten knüpfen an diesem Netz weiter... Es kommen auch Stellen vor, wo

46 Zum Thema „Ende der Geschichte“ in der Musik siehe auch: Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg 2003.

47 Ligeti (1966) 27.

nicht weitergeknüpft, sondern das Netz zerrissen wird: mit neuen Fäden und nach neuem Muster wird dann weitergeknotet.⁴⁸

Indem er in einzelnen Werken, wie etwa in LONTANO, Allusionen verwendet, die an vergangene Musik erinnert, wird genau dieses Verhältnis als Differenz markiert, so dass die aktuelle Musik mit der vergangenen nicht identisch ist und somit Individualität beansprucht, ihren Anspruch aber erst vor dem Hintergrund der Tradition erheben kann; Individualität ist ein Relationsbegriff. Der Einsatz der Hörner in LONTANO beispielsweise erinnert an die symphonische Musik des neunzehnten Jahrhunderts und diese historische Distanz unterstreicht Ligeti mit der musikalisch realisierten räumlichen Ferne.

Individualität hat Ligeti mehr geschätzt als erfolgreiche Schulen und demgemäß hat er sich mit Begeisterung über individuelle Erscheinungen geäußert, so etwa über Steve Reich oder Chapret.⁴⁹ Dies hängt auch mit seiner konsequenten Einstellung gegenüber dem Individuellen und dem Neuen in der Musik zusammen. Beide Momente bilden ein eng zusammenhängendes Begriffspaar. Das Individuelle jedoch droht dort, wo die Struktur dem Ereignis gegenüber fetischisiert wird, ausgelöscht zu werden. Es droht – jedenfalls tendenziell – zu verschwinden, wo, anstatt selbstständig zu denken und ästhetisch autonom zu urteilen, an Strukturen und Institutionen delegiert wird. Demnach unterbindet rigoros universalistisch gehandhabte ästhetische Norm, was Kunst am Leben hält: originelle, neue wie auch individuelle kompositorische Lösungen und Ausdruckswerte in die Welt setzen. Denn nur auf deren Grundlage (und Bereitschaft des Rezipienten) kann echte Erfahrung gemacht werden. Folglich gibt es lediglich ein Anliegen, das Ligeti seinen Schülern vermitteln wollte.

48 Ebd.

49 So etwa in einem Gespräch mit Clytus Gottwald in: Tendenzen der Neuen Musik in dem USA, in: Neue Zeitschrift für Musik, (1975) 4, S. 266 – 72.

Eine einzige Grundhaltung: Freiheit. Man soll machen was man will, und dabei andere nicht kopieren. Eine positive Botschaft habe ich nicht. Ich bin für völlige Ungebundenheit und Originalität. Aber auch für das Handwerk.⁵⁰

Ligeti möchte die Konsequenzen entgegengesetzter Richtungen, des Serialismus', der Aleatorik sowie des kruden Traditionalismus', vermeiden.

Verhärtungen und Erstarrungen und damit dem neuen Akademismus auszuweichen und entgegenzuarbeiten, ist nur möglich, indem man stets Neues erdenkt: weder ein Stehenbleiben bei bereits Erreichtem noch ein „Zurück-zu“ ist möglich, ohne der Selbsttäuschung eines festen Bodens, den es nun einmal nicht gibt, zu verfallen⁵¹

Damit erteilt er Schulbildungen, die verbindlichen Stil institutionalisieren möchten, eine klare Absage. Er stellte selber keine Ismen auf und scheute daher Verschulung sowie normative Bestimmungen seinen Schülern zu vermitteln, weil er seine Art zu komponieren eben nicht als Königsweg auffasste. Im Gegenteil bezeichnete er seinen kompositorischen Weg als einen Irrweg. Er machte ernst mit der Bodenlosigkeit Neuer Musik.

50 Ligeti in einem Interview mit Eckehard Roelcke (2003) S. 194.

51 Ebd. S. 35.