

IV. Musik und Aufklärung

Herbert Schnädelbach, bekannt als Vernunfttheoretiker und Aufklärungsverfechter, sieht in der „Aufklärung mehr als nur ein philosophisches Projekt, auch wenn sie ohne Philosophie kaum gelingen dürfte“¹. Er unterscheidet zwischen einem historischen Aufklärungsbegriff, der Aufklärung als Zeitalter beschreibt und als strukturellen Begriff, der von einem Aufklärungsbedarf in jedem Zeitalter ausgeht. Dies fundiert er quasi kulturphilosophisch, indem er Aufklärungsbedarf überall dort sieht, wo „neue Traditionalismen vom Menschen als Grenzen ihrer freien Selbstbestimmung erfahren werden“². Dabei ist Aufklärung an keine bestimmte Form des Diskurses oder Praxis gebunden. Nicht nur in den Wissenschaften, im Recht und in der Religion findet Aufklärung statt, sondern auch im Ästhetischen, das eine besondere Form der Kontingenzbewältigung mithin ein besonderer Umgang des Menschen mit seiner Geschichtlichkeit ist. Dies berechtigt zunächst zu der Frage, ob und wie Aufklärung in der Neuen Musik möglich sei. Neue Musik – so die These – zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie an Aufklärung orientiert ist. Diese Aufklärung betrifft nicht nur technisches Wissen bzw. absolute Transparenz wie Beherrschung des Materials, sondern

1 Herbert Schnädelbach (1998) Was ist Aufklärung?, in: Gunzelin Schmid Noerr (Hg.), *Metamorphosen der Aufklärung*, Tübingen, S. 15 – 19, hier: S. 19.

2 Ebd. S. 18.

hängt mit unseren generellen Vorurteilen gegenüber der Musik zusammen. Sie ist zugleich eine Öffnung in kognitiver und emotiver Hinsicht, sie hinterfragt unsere eingeschliffenen Hörgewohnheiten und bricht sedimentierte Kategorien auf. Hierbei zielt sie darauf ab, eine Prüfung unserer musikalischen Grundlagen zu vollziehen – und zwar in Form einer „kritischen Selbstprüfung“.³ Die These, dass Neue Musik aufklärerisch sei, muss allerdings noch erwiesen werden.⁴ Erst dann wird sich zeigen, inwiefern Neue Musik nicht nur *rational* hinsichtlich der Reflexion des Materials, sondern auch *vernünftig* ist, insofern sie die Immanenz des Materials transzendiert.

Die folgenden Ausführungen werden mit einem kurzen historischen Exkurs beginnen, um auch die Transformation des Verhältnisses von Musik und Aufklärung nachzuzeichnen.

DIE STELLUNG DER MUSIK IN DER AUFKLÄRUNG

Bevor Neue Musik als eine genuin aufklärerische Praxis bezeichnet werden kann, da sie in sich aufklärerisch ist, sollen einige wichtige programmatiche Punkte der Aufklärung (Enzyklopädie/Kant) erörtert werden. War Musik in der epochalen Aufklärung *Gegenstand* didaktischer Bemühungen der Enzyklopädisten, wobei etwa an D’ Alemberts *Elemens de Musique. Theorique et pratique*⁵ oder gar an die von Marpurg gegründete Zeitschrift *Der Critische Musicus an der Spree*⁶ zu denken wäre, so wird sie später ein *Medium* aufklärerischen Denkens darstellen. Einen besonderen Erkenntniswert schrieb man der Musik während der

3 Paul Bekker (1923) Neue Musik, Stuttgart, S. 97.

4 Hierzu auch: René Thun (2012) Partizipation an Aufklärung durch das Medium der Neuen Musik, in: Kunst und Kirche, Vol. 1.

5 Jean le Rond D’Alembert (1752) *Elemens de la musique. Theorique et pratique*, Paris.

6 Friedrich W. Marpurg (1979) *Der Critische Musicus an der Spree* erster Band, Hildesheim (1749/50).

Aufklärung nicht zu, auch wenn sie mit mathematisch/physikalischen Mitteln untersucht wurde und somit Erkenntnisse über sie möglich waren. Musik war noch weit davon entfernt, ihr kritisches Potenzial zu entwickeln. Sie wurde größtenteils als eine Art intimer Affektenapotheke angesehen. Dafür musste sie, wie etwa Mattheson forderte, auf Einfachheit abzielen.⁷ Musik sollte einfachen Gesetzen gehorchen und dadurch natürlich wirken.

EXKURS ZUR AUFKLÄRUNG

Statt ein ausladendes Bild von der Epoche der Aufklärung zu entwerfen, werde ich kurz skizzieren, was für den weiteren Verlauf als Aufklärung bezeichnet werden soll. In der Geschichte der Philosophie hatte die Aufklärung nicht immer einen guten Stand. Zumindest nicht die Aufklärung in historischem Sinne. Nach durch Romantik vollzogener Vernunftkritik, die ihre Personifizierung in Friedrich Nietzsche findet, kann jedoch von einer transhistorischen strukturellen Aufklärung die Rede sein. Demnach wäre Aufklärung ein Prozess, der nicht abschließbar ist, da er mit der Geschichtlichkeit des Menschen Schritt hält. Trotz der Kritik, die Horkheimer und Adorno in ihrer Dialektik der Aufklärung übten, ist Aufklärung nicht als ein gescheitertes Projekt zu betrachten – sie ist nicht einmal eine zeitliche Entität. Es können nur ontologische Missverständnisse sein, die dazu führen, Aufklärung als ein gescheitertes Projekt zu betrachten (welches Strukturen der Unterdrückung des Leibes etwa entwickelte)⁸, statt ein Programm zu reformulieren und ggf. Korrekturen vorzunehmen. Zumindest sehen einige Vernunftkritiker und Aufklärungsskeptiker wie etwa Gernot Böhme, den Begriff der Aufklä-

-
- 7 Johann Mattheson (1995) *Der vollkommene Kapellmeister*, Kassel (orig. 1739).
- 8 Andreas Bähr Hrsg. (2005) *Grenzen der Aufklärung. Körperkonstruktionen und die Tötung des Körpers im Übergang zur Moderne*, Hannover.

nung zweideutig. Aufklärung habe, indem sie den autonomen Vernunftmenschen zum Ideal erhaben, den „autoritären Charakter und die autoritäre Familienstruktur“⁹ erzeugt. Allerdings muss dies nicht als ein Zweck der Aufklärung angesehen werden, sondern beschreibt eher deren Scheitern. Trotzdem fordert Böhme eine gegenwartsbezogene Aufklärung. „Jede Zeit braucht ihre Aufklärung, immer erneut, permanente Aufklärung.“¹⁰ Das Ziel der Aufklärung ist nicht zu allen Zeiten mit denselben Mitteln erreichbar. Was Adorno und Horkheimer mit ihrer Dialektik der Aufklärung jedoch geleistet haben, war das Aufdecken innerer Widersprüche und insbesondere des technokratischen Denkens, das sich einschleicht, wenn nur eine bestimmte Rationalitätsform, nämlich die naturwissenschaftlich technische die Oberhand gewinnt und nicht weiter hinterfragt wird. Im Anschluss daran kann es also nur darum gehen, den Begriff der Aufklärung nach der Kritik und mit der Kritik zu reformulieren.

Einen wichtigen Beitrag zur europäischen Aufklärung hat schon Descartes mit seiner Forderung nach *clare et distincte* Vorstellungen – ein Grundmotiv aufklärerischen Denkens – geleistet. Demnach kann nur das, was wir zu erkennen meinen, einen Anspruch auf wirkliche Erkenntnis einfordern, also nur dann wirkliches Wissen sein, wenn es in einem klaren Lichte vor uns steht und nicht auf vagen Vermutungen und unüberprüfbaren Behauptungen basiert. Eine Methode, mit der man Erkenntnis erlangen kann, schlägt Descartes in seinen Meditationen vor. Dort entwickelt er die Methode des Zweifelns. Aus einer zunächst skeptischen Perspektive werden wir durch den Zweifel dahin geführt zu wissen, was sich wirklich begründet sagen lässt. Der Endpunkt des Zweifels, was also dem Zweifel widersteht, ist in die Philosophiegeschichte als *cogito ergo sum* – ich denke, also bin ich – eingegangen. Mithilfe des Zweifels gewinnen wir Gewissheit; denn dass ich zweifle, ist mir evident. Allerdings stellt sich dabei heraus, dass damit nur sehr wenig

9 Gernot Böhme (1988) Permanente Aufklärung, in: Gunzelin Schmid Noerr, Metamorphosen der Aufklärung, Tübingen, S. 20 – 26, hier: S. 21.

10 Ebd. S. 21.

gewiss ist. Ob sich dieser bewusstseinsphilosophische Ansatz, den Descartes verfolgt, aufgrund der Auslassung wichtiger Momente der Selbstkonstitution, wie etwa der Sprache, sich mit intellektueller Redlichkeit schmücken kann, kann wiederum angezweifelt werden. Denn die Grenzen dieser Methode werden nicht eingestanden. Zudem stellt sich das Problem der Weltverdoppelung, denn auch wenn das, was mich zu umgeben scheint, auf Irrtum, Täuschung oder Einbildung beruhen sollte, so komme ich nicht umhin, eine Welt anzunehmen, in der dies alles (Irren, Zweifeln, etc.) geschehen kann. Problematisch wäre dann also die Bezugnahme auf die (eigentliche) Welt, die hinter dieser erfahrenen (Schein-)Welt stehen soll. Der Weg, auf dem man zu Erkenntnis oder Wissen gelangt, muss, im Sinne der Aufklärung, klar angebbar und nachvollziehbar sein. Die Annahme etwa einer Matrix – als postmoderner Variante der Cartesischen Philosophie –, innerhalb derer wir virtuell existieren, mag als Narrativ attraktiv erscheinen und als Märchen für Technologieenthusiasten wunderbar funktionieren, doch eben, weil diese These nicht überprüfbar ist, bleibt sie auch ein Märchen. Dieser Status kennzeichnet übrigens auch Verschwörungstheorien.

Erleuchtung, oder auch *Devination*, ist ein anderer Erkenntnismodus als das *Lumen naturale* und kann deshalb kein Bezugspunkt für Aufklärung sein. Die Unterscheidung zwischen *Devination* und *Lumen naturale* hilft überdies, den Begriff oder das Projekt der Aufklärung zu verdeutlichen. Das *Lumen naturale* ist, um bei der Lichtmetaphorik zu bleiben, genau das Licht, mit dem der *common sense* die Dinge der Welt beleuchtet bzw. erfasst. Mit dem *lumen naturale* hatte auch der Frühaufklärer Pierre Bayle die Vernunft in seinem Essay über Toleranz gleichgesetzt.¹¹ Und mit besonderer Strahlkraft leuchtet dieses Licht in der (exakten) Wissenschaft, sie verkörpere das *Lumen naturale* in reinster Form. Erkenntnis wird also nicht kontingenterweise dem Genie zuteil, sondern kann – zumindest dem Prinzip nach – von jedermann erlernt werden, wozu es nötig ist, die einzelnen Schritte, die methodisch zur

11 Pierre Bayle (2016) Toleranz – Ein philosophischer Kommentar, E. Budenberg und R. Forst (Hg.), Frankfurt a.M.

Erkenntnis führen, nachzuzeichnen oder darzulegen. In diesem Sinne ist Aufklärung die Forderung nach epistemischer Transparenz.

Allerdings ist dieser Begriff von Erkenntnis, dem dann auch ein bestimmter Wahrheitsbegriff korrespondiert, zu einem recht hohen Preis erkauft. Denn die einseitige Fixierung auf einen szientifischen Realismus als Paradigma für aufgeklärte Erkenntnis, versäumt es, andere Modi der Weltverhältnisse, wie sie etwa durch Religion, Kunst oder Politik vollzogen werden, diskursgerecht zu reflektieren und kann durch eine beanspruchte Alleinherrschaft Gefahr laufen, in Obskuratorismus zu münden. Nicht selten wird etwa mit literarischen Mitteln eine „Wahrheit“ vermittelt, die auf den Modus dieser Vermittlung notwendig angewiesen ist und sich daher der rein deskriptiv-kriterialen Sprache entzieht. Auch kann die bildende Kunst mittels der ihr eigenen Mittel Kritik an politischen wie auch gesellschaftlichen Strukturen üben. Inwiefern dies keine deskriptiv-kriteriale Angelegenheit ist, mag das Beispiel der informellen Malerei in der ehemaligen DDR verdeutlichen. Sie wurde, da sie für Vertreter des sozialistischen Realismus zu formalistisch erschien, als subversiv eingestuft und stellte für das System eine Bedrohung dar. Otto Grotewohl ließ sie verbieten. Hingegen wurde in der BRD die informelle Malerei teilweise als politisch unengagiert bzw. zu wenig provokativ empfunden. Wer „Wahrheit“ also nur an der Deskription festmachen will, der denkt – jedenfalls in der Kunst – der Sache nach nicht adäquat, da er ihr einen heteronomen Diskurs aufdrängt.

Dass nicht Wissenschaft alleine einen Anspruch auf Erkenntnis erhaben kann, wurde schon von Kant klargestellt. Und auch in den Wissenschaften kann der Wahn bzw. der Obskuratorismus um sich greifen, wenn die Grenzen der eigenen Erkenntnisfähigkeit nicht reflektiert werden.¹² Die Forderung nach epistemischer Transparenz stellte zunächst einen Grund dar, den Begriff der Erkenntnis sowie der Wahrheit vorrangig an die exakten Wissenschaften zu delegieren, was seine prägnante Ausformung in der *mathesis universalis* (Leibniz) fand, doch bei Kant

12 Siehe auch: Constantin Raue (2007) Wahn und Wahrheit. Kants Auseinandersetzung mit dem Irrationalen, Berlin.

bestand epistemische Transparenz darin, den Wissenschaftsbegriff und zugleich den Geltungsbereich wissenschaftlicher Aussagen zu begrenzen. Dies kann als ein Kernstück der KRITIK DER REINEN VERNUNFT von Kant angesehen werden.¹³ Damit werden auch die Zuständigkeitsbereiche der Wissenschaften abgesteckt; und so besehen ist die KRITIK DER REINEN VERNUNFT auch ein Rechenschaftsbericht bzw. eine Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit sowie Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis.

In der Moralphilosophie Kants wiederum steht die autonome Person im Vordergrund, denn die Person ist nicht nur autonom insofern sie sich Gesetze und Prinzipien des Handelns selbst gibt, sondern sie urteilt selbstständig über Handlungen. Sie bedient sich ihres eigenen Verstandes – ein Gebrauch, den sie aber in der Gesellschaft erlernen muss, denn niemand fängt bei null an. Wenn die Person autonom ist, so ist diese Autonomie nicht mit Unbedingtheit gleichzusetzen (sonst wäre sie absolut), sondern eher mit selbstständigem Antworten. Dieses Antworten kann sich auf die Sitten, Gepflogenheiten, Glaubensfrage, etc. beziehen. Wenn sich eine Person aus eigenem Verstande Regeln oder Grundsätze (Maximen) gibt, so erfindet sie die Sittlichkeit nicht neu, sondern sie arbeitet an ihr.

Bei diesem Problem setzt auch Gadamer in WAHRHEIT UND METHODE seine Kritik an der Aufklärung an. Die „Aufklärung“ hatte zu den Vorurteilen ein spannungsreiches Verhältnis. Am Umgang mit Vorurteilen zeigt sich, dass Aufklärung ein Prozess ist, der schon mit Beginn der Neuzeit einsetzt. So formulierte bereits Francis Bacon um 1620 seine *Idolenlehre*, um den Trugbildern des Verstandes auf die Schliche zu kommen und diese abzustreifen.¹⁴ Kurz: Die Aufklärung stand in einem äußerst spannungsreichen Verhältnis zu Autorität und Vorurteil. Gadamer wollte mit der kritischen Selbstbesinnung, die er in WAHRHEIT UND METHODE durchführt, dem Projekt der Aufklärung keine Absage

13 In diesem Sinne rekonstruiert Rau die Kritik der reinen Vernunft bzw. die Wissenschaftsphilosophie Kants. Vgl. Rau (2007) 19 – 20.

14 Francis Bacon (1999) Neues Organon, Hamburg.

erteilen, sondern diese unter kritischen Vorzeichen der Aufklärung reabilitieren sowie den Begriff der Tradition aufzuklären. Er warf der Aufklärung lediglich vor, diese Begriffe eliminieren zu wollen, statt deren Notwendigkeit zu reflektieren und das Bewusstsein ihrer wach zu halten. Sein Ziel ist es, die Aufklärung wiederum aufzuklären, indem er nachzuweisen sucht, dass auch sie durch und durch geschichtlich ist. Wenn wir verstehen, so können wir nicht voraussetzungslos beginnen, sondern finden uns immer schon in einer Sprechergemeinschaft und in einem System von Normen, Gepflogenheiten, Begriffen usw. So verstanden stellen Vorurteile eine Art Anfang überhaupt dar. Statt sie zu eliminieren, müssten sie als solche erkannt und überprüft werden.

Zudem ist Erkenntnis auch ein Prozess der Überlieferung und somit der Tradition. Damit ist mitnichten der blanken Willkür oder einem Traditionalismus das Wort geredet, dem zufolge man etwas tut, weil man es schon immer so getan hat, sondern auch der Begriff der Tradition muss einer kritischen Reflexion unterzogen werden. Der von Gadamer angeregte Traditionsbegriff geht ja eben mit Kritik und somit Handlungen der Vernunft einher. Wir können jedoch keinen radikalen Neubeginn machen. Der Begriff der Tradition ermöglicht es Gadamer, einen methodischen Anfang zu setzen, der in der geschichtlichen Lebenswelt verankert ist. Dieser Anfang ist jedoch nicht als eine Art Entelechie zu denken, so dass der Anfang des Verlaufes den Prozess determinieren würde – er ist vielmehr ein Korrelat. Dass der Einzelne sich trotz der Tradition seines eigenen Verstandes bedient, ist gemäß dieser Konzeption kein Problem, sondern eine Aufforderung, kraft derer der Sinn von „Tradition“ sich erst manifestiert.

MUSIK IN DER AUFKLÄRUNG

Als Repräsentanten für Musik in der Aufklärung kommen Autoren wie C.P. Bach, Marpurg, Rameau oder auch Rousseau in Frage, wobei Rameau explizit einen rationalistischen Standpunkt bezog. Er systematisierte das musikalische Material mithilfe der Akustik und Mathematik.

Daher war er für den Aufklärer und Enzyklopädisten D'Alembert ein wichtiger Orientierungspunkt. Musik als ein Medium der Kritik zu denken, war während der Aufklärung undenkbar, denn sie war Mittel zu einem ganz anderen Zweck: Sie war in erster Linie angenehmer Zeitvertreib. Man ersieht hieran schon, Welch gewaltigen Transformationsprozess Musik bis heute durchlaufen hat und wie schwankend der Musikbegriff war.

Von einem linearen Prozess kann dabei schwerlich die Rede sein. Für das mittelalterliche Quadrivium war Musik etwa in Form der *musica mundana* ein integraler Bestandteil der Gelehrtenbildung in spekulativ-mathematischer Hinsicht, und somit gehörte sie in die Domäne der Rationalität bzw. sie war Medium und Gegenstand rationaler Betrachtung. Die gesamte mittelalterliche Musiktheorie orientierte sich ausgehend von Boethius vor allem am Numerus zu theologisch-spekulativen Zwecken. Hingegen lag der Zuständigkeitsbereich der Musik während der Aufklärung in erster Linie bei den Affekten. Leibniz verwies sie an ihren Ort, indem er Musik zwar mit Arithmetik in Verbindung brachte, da sie ein Zählen sei, doch dieses Zählen verließ unbewusst und konnte daher kein geschätzter Gegenstand für die Aufklärungsphilosophen gewesen sein. Um nämlich ein dem aufklärerischen Denken adäquater Gegenstand zu sein, muss er mit dem Verstand erfassbar sein, was beim Unbewussten jedoch nicht der Fall ist. Exemplarisch ist die gesellschaftliche Stellung der Musik in RAMEAUS NEFFE von Diderot dokumentiert, wo er auf die Komponisten und andere „genialische Schwärmer“ zu sprechen kommt. Der Komponist gilt dort lediglich als genialischer Träumer; doch die Genies

wissen nicht, was es heißt, Staatsbürger, Vater, Mutter, Bruder, Verwandter, Freund zu sein... Menschen muss es geben, aber keine genialen. Nein wahrhaftig, die sind völlig entbehrlich. Sie verändern das Gesicht des Erdballs, ja: aber in

den lächerlichsten Dingen ist die Dummheit so verbreitet und so mächtig, dass sie nicht ohne Scherereien abzuschaffen ist¹⁵.

Wer Komponist war und sich nicht ins realistische Weltbild fügte, der hatte also schlechte Karten hinsichtlich der Legitimität seines Tuns.

Mehr Respekt wurde der Literatur entgegengebracht, sie nahm unter den Künsten eine Vorrangstellung ein. Dies verwundert nicht, zumal die Enzyklopädisten sich als *hommes des lettres* verstanden. Paradigmatisch rekurriert auch Kant in der KRITIK DER URTEILSKRAFT auf die Literatur. In seiner Darstellung des Systems der Künste versucht er, ihren Daseinsrang philosophisch zu untermauern. Mit der Literatur konnten Handlungen und zwischenmenschliche Beziehungen sowie gesellschaftliche Missstände direkt dargestellt werden, während Musik als Stimulans für das Gemüt zu wirken habe. Dieses Vorurteil gegenüber der Musik zog sich bis in die hegel'sche Musikästhetik durch, der Musik auf Gefühl und Innerlichkeit reduzierte.

Musik ist für Kant eine „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“¹⁶. Seine Ambivalenz hinsichtlich der Musik beruht auf der Unterscheidung zwischen *Reflexion* und *Empfindung*. Etwas gefällt aus der *Reflexion*, aus dem freien Spiel der Erkenntniskräfte heraus, wohingegen die *Empfindungen* mit dem Angenehmen und dem Genuss einhergehen. Findet das Subjekt ein bloßes Gefallen am Gegenstand, so verhält es sich kontemplativ; findet es ihn angenehm, möchte es ihn sich einverleiben bzw. aneignen.

Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zum Erkenntnis zusammen kommen müssen, zum Maßstabe nimmt: so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (so wie

15 Denis Diderot (1989) Rameaus Neffe, in: Rolf Geißler (Hg.), Diderot. Ein Lesebuch, Berlin/Weimar, S. 203.

16 Immanuel Kant (1957) Kritik der Urteilskraft, § 51 (S.322).

unter denen, die zugleich nach ihrer Annehmlichkeit geschätzt werden, vielleicht den obersten) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.¹⁷

Ein weiteres ästhetisches Manko der Musik gegenüber etwa der Literatur resultiert aus den Stellenwert des Begriffs der ästhetischen Idee für die Beurteilung von Kunstschemem. In der Einteilung der schönen Künste stehen die redenden Künste (Literatur) an erster Stelle. Die Dichtkunst steht der Vernunft am nächsten, da die Dichtkunst in der Lage sei, einen freien Umgang mit ästhetischen Ideen zu gewinnen. Als Sprache der *Affekte* steht Musik – gemäß Kant – der Vernunft also ferner als die Dichtkunst, welche es direkt mit dem Spiel von *Ideen* zu tun hat. Ihr Wert bemisst sich danach, wie sehr sie in der Lage ist, unsere Urteilskraft zur Erkenntnis zu *erweitern*. Und genau dies vermag in den Augen der meisten Aufklärer eben die Dichtkunst bzw. die Literatur. Kant sieht das Defizit der Musik darin, dass sie – anders als die mit ästhetischen Ideen spielende Dichtkunst – nichts „zum Nachdenken übrig lässt“¹⁸. Ob dies zutrifft, kann mit Fug und Recht angezweifelt werden. Wir werden uns später noch die Frage stellen, was zumindest Neue Musik zu denken gibt bzw. zu denken übrig lässt.

Hegel hingegen sah die Musik im System der Künste aufgrund ihrer flüchtigen Materialität schon einige Stufen höher angesiedelt. Ihre Flüchtigkeit, Temporalität und beinahe Immaterialität genügten Hegel, um sie zu adeligen. Aber auch hier darf nicht übersehen werden, dass sie kein Medium kritischer Artikulation ist. Sie ist vielmehr tönende Innerlichkeit und Subjektivität; Musik ist „die Kunst des Gemüts“¹⁹. Diese These ist zumindest stichhaltig, da wir von einer Musik mitgerissen oder generiert sein können. Doch obwohl Musik eine abstrakte Kunst ist und aufgrund ihrer Subjektivität zu den romantischen Künsten zählt, steht sie für Hegel noch unterhalb der Literatur, denn bei aller Abstraktheit mangelt es ihr noch an der Idealität des Begriffs.

17 Kant (1957) § 53, S. 329.

18 Kant, KDU, § 53, S.328

19 Hegel (1985) Ästhetik II, Berlin, S. 262.

Kant hätte möglicherweise dem Vorschlag zugestimmt, Musik als einen „Brennpunkt... kulturellen Selbstbezugs“²⁰ zu sehen, doch für ihn hätte Musik sicherlich kein Brennpunkt im Sinne der Aufklärung sein können. Dafür waren die Fragen der Aufklärer auch auf zu entfernte Gegenstandsbereiche gerichtet, zumal Aufklärung mit dem Geist der Wissenschaft Verbreitung finden sollte. Als Sprache der Affekte ist sie weit davon entfernt, einen originären Beitrag zur Aufklärung leisten zu können. Denn Affekte haben nichts mit Erkenntnis zu tun. Auch der französische Kunsthophilosoph Batteux wies den Künsten ihren Ort außerhalb der Erkenntnis zu, denn es ginge den Künsten nicht um Wahrheit, sondern um Simulation von Gefühlen. Hierin unterscheidet er sich wesentlich von Kant, der ja zumindest der Dichtkunst einen Erkenntniswert zusprach. Am Beispiel der Musik legt Batteux seine Einschätzung von Kunst generell dar:

Wir wiederholen hier nicht, dass die Melodie der Musik und Bewegung des Tanzes nur Nachahmungen, ein künstlerisches Gewebe von poetischen Tonfällen und Gesten sind, die nur Wahrscheinlichkeit, keine Wahrheit habe... Kunst ist dazu da, zu täuschen, wir haben es, glaube ich, genug gesagt²¹

Wahrheitsfähig war Musik selbst also nicht, sondern nur das Philosophieren über bzw. die rationale Durchdringung von Musik. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik fand ausschließlich auf der Ebene des Theoriewerkes – also unter dem technischen Aspekt von Musik statt, indem man sich etwa mit ihren mathematischen Bedingungen befasste. Dies wohl mit dem Zweck, einem jeden die Grundlagen von Musik zu vermitteln.

20 Christian Kaden (1993) *Des Lebens wilder Kreis*, Kassel, S.5.

21 Charles Batteux (1984) zitiert nach Michael Zimmermann und Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Musik zur Sprache gebracht*, Kassel, S. 36.

Es gibt jedoch noch eine andere Perspektive auf Musik während der Aufklärung, der zufolge Musik nicht nur Objekt aufklärerischen Denkens ist. Einige Autoren sehen in Mozart einen Aufklärer, der Aufklärung im Medium der Musik betrieben hat.

Mozart war mit Grundgedanken der Aufklärung vertraut, vermittelt durch Lektüre, durch Begegnungen mit Aufklärern, durch die Freimaurer. Das zeigt sich unter anderen in der oft wörtlichen Übereinstimmung seiner schriftlichen Formulierungen mit dem streitbarsten Vokabular der Aufklärung. Aber was Mozart auf Notenpapier brachte, ist auf die in der Musikwissenschaft so beliebten „Einflüsse“ nicht zu reduzieren: seine Musik muss verstanden werden als eine Reaktion auf die gleichen Konstellationen und Erlebnisse, die Andere Aufklärer zu Aufklärern machten.²²

So verstanden wäre Musik auch ein Medium, *mit* welchem Aufklärung vollzogen wird. Dies setzt sich merklich von der Auffassung von Musik als bloßem Gegenstand aufklärerischer Bildung ab. Es sind nicht allein die (satz-)technischen Innovationen, die als spezifisch aufklärerisch zu bezeichnen sind. Mozart greife, so Knepler, mit Hilfe mimetischer Verfahren in seinen Opern Themen des Bürgertums der Aufklärungsepoke auf.

In Mozarts Musik werden Schlüsselbegriffe wie Bewegung, Tätigkeit, Arbeit formulierbar, in denen Aufklärung sich aussprach, was für das junge Bürgertum ökonomisch, politisch, moralisch entscheidend war.²³

Hier verhält es sich näher besehen aber so, dass lediglich Themen in einem expliziten Sinne von einer musikalischen Gattung (der Oper) aufgegriffen werden. Zwar hat Mozart im Geiste aufklärerischen Denkens

22 Georg Knepel (1988), Mozart und die Ästhetik der Aufklärung, in: Mozart und die Aufklärung. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR (Gesellschaftswissenschaften), Jg. 1988, Nr. 11/G, S. 7 – 19, hier: S.7.

23 Ebd. S. 17.

komponiert, so könnte man behaupten, doch für eine Reform musikalischer Praxis als aufklärerischer, so dass Aufklärung nicht nur *mit*, sondern *durch* Musik vollzogen wird, reicht dies nicht aus. Aus diesem Grunde erscheint Kneplers These nicht überzeugend. Fraglich ist zudem, ob rein immanente Innovation mit Aufklärung gleichzusetzen sind, oder ob es nicht noch etwas Anderem bedarf.

Etwas präziser fasst Harry Goldschmidt Mozarts Relevanz für musikalische Aufklärung. Er begreift Aufklärung nicht, wie noch Knepler, allein im thematischen Aufgreifen, sondern begreift Aufklärung als eine Methode.²⁴ So verwendet Mozart, „die Heiterkeit als Waffe der Aufklärung, das Vergnügen im Dienste der Moral“²⁵ Aufklärung findet hier also bereits auf der konzeptionellen Ebene statt und genau darin läge „das gesellschaftliche Engagement“²⁶ Mozarts. Und noch einen weiteren programmatischen Punkt der Aufklärung sieht Goldschmidt mit der Opernkonzeption Mozarts verwirklicht. Mozart befolge mit dem Kunstgriff, Ouvertüre und Handlung miteinander zu verschmelzen, ein Bühnenpostulats Diderots.

In der Einbeziehung der Ouvertüre in die Handlung haben wir nicht nur einen dramaturgischen Anteil zu bewundern. Er erklärt uns nicht nur ihren originellen Aufbau mit ihrem pausenlosen Übergang zum ersten Auftritt. Sie zeigt, welchen Wert er darauf legte, die Handlung schon vor dem Aufziehen des Vorhangs beginnen zu lassen. Die handlungsmotivierte Ouvertüre – das war ein Stück Aufklärung als Methode, in vollem Einklang mit den Bühnenpostulaten Diderots, nichts dem Zufall oder der Willkür zu überlassen.²⁷

24 Harry Goldschmidt (1988) Aufklärung als Methode. Zu Mozarts „Entführungs“-Ouvertüre, in: Mozart und die Aufklärung. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR (Gesellschaftswissenschaften), Jg. 1988, Nr. 11/G, S. 20 – 28.

25 Ebd. S. 20.

26 Vgl. Ebd. S. 21.

27 Ebd. S. 23.

Hier wird Aufklärung jedoch noch ganz – wie von Horkheimer und Adorno moniert – als Herrschaft aufgefasst. Es ließe sich also bestenfalls von einer lockeren Korrelation zwischen prozessualer Aufklärung und Musik sprechen, denn Musik selbst ist hier noch nicht Medium des Aufklärens, indem es etwa musikalische Vorurteile hinterfragt. Noch ist für die Musik die Zeit nicht reif für ein *cano aude*.

TRADITION(EN) NEUER MUSIK

Von *der* Tradition Neuer Musik kann nicht die Rede sein. Sie hat nicht nur eine Tradition, nicht nur einen Ursprung, sondern mehrere Anfänge. Bereits Paul Bekker hat auf die unterschiedlichen Traditionslinien in der neuen Musik hingewiesen, womit eine lineare und quasi exklusivische Geschichte der Neuen Musik, die sich lediglich auf die Linie von Atonalität über Dodekaphonie zum Serialismus hin entwickelt, abzulehnen wäre. Neue Musik ist, auch in ihren aktuellen Erscheinungen, kein homogenes Feld, sondern setzt sich aus unterschiedlichen Musikstilen sowie Kompositionsmethoden zusammen. Es ist daher nicht möglich, von *der* Tradition *der* Neuen Musik zu reden. Freilich ist es möglich, sich normativ festzulegen und somit den Begriff der Neuen Musik für bestimmte musikalische Phänomene zu reservieren. Man wird nicht umhinkommen, sich in dieser Frage festzulegen, denn Neue Musik ist keine invariante Entität, die es lediglich zu beschreiben gilt, sondern der Begriff ist den Phänomenen vorgeordnet. Aus diesem Grunde will ich vorschlagen, dass der Ausdruck Neue Musik hier nicht mit terminologischer Strenge zu verwenden sei, sondern, dass er lediglich als Reflexionsbegriff gilt, der Vorabdifferenzierungen zulässt, welche es in einem weiteren Schritt auszudifferenzieren gilt.

Neue Musik ist nicht absolut neu. Und das Neue kann hier eigentlich nur relativ neu sein, so dass das Neue immer nur als eine Geschichtliche und nicht als ontologische Kategorie verstanden werden sollte. Erst im Vergleich oder in Differenz zu anderen musikalischen Erscheinungen

stellt sich heraus, ob das Label „Neue Musik“ anwendbar ist. Wer erwartet, dass Neue Musik so neu sei als wäre sie etwas noch nie Dagewesenes, würde die Geschichtlichkeit musikalischer Praxis leugnen. Auch Monteverdi hat mit seiner *seconda prattica* den Anspruch des Neuen erhoben ebenso wie die *Ars Nova* (de Vitry). Die Kategorie des Neuen ist also nicht Neues. Das Neue ist ein Anspruch, der auch auf Grund bestimmter tätiger Verhältnisse erhoben wird.

Weiter oben wurde das negative Verhältnis von der Aufklärung zur Tradition angesprochen. Tradition galt der Aufklärung als eine negative und dogmatische Angelegenheit, die am Selbstdenken hindert. Auch Neue Musik hat ein Verhältnis zur Tradition, welches man jedoch als aufgeklärt bezeichnen kann. Allerdings setzt dies einen bestimmten Begriff von Tradition voraus, der dargelegt werden muss. Für die Tradition gilt, dass sie keine ontologische Größe ist, sondern funktionaler Natur. Genau damit kann nämlich der Wandel erklärt werden, dem Traditionen unterliegen. Traditionen sind keine fixierten Entitäten, sondern ganze Handlungskontexte geschichtlicher Art. Kurz: Traditionen sind Systeme, und der Französische Soziologie Maurice Halbwachs würde sie als Kollektive bezeichnen.²⁸

Dieser Ansatz scheint geeignet, um einen negativen ontologischen Begriff von Tradition zu verabschieden.²⁹ Es gibt gute und es gibt schlechte Traditionen, je nach Kontext. Denn Tradition bedeutet keinen Traditionalismus; und es muss hier sogar die Frage gestellt werden, ob ein Begriff der Tradition außerhalb der Kategorie des Wandels überhaupt sinnvoll anwendbar ist. Eine Tradition ist schließlich kein handelndes Subjekt, das den handelnden Zeitgenossen zu irgendetwas zwingen würde. Halbwachs' Begriff des kollektiven Gedächtnisses scheint eine sehr angemessene Reformulierung des Begriffs der Tradition zu sein.

28 Vgl. Maurice Halbwachs (1962) Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart.

29 Auf ein ontologisches Missverständnis scheint eben genau der Traditionsbegriff zurück zu führen zu sein, den Helga de la Motte verwendet. Helga de la Motte (1990) Neue Musik und Tradition, in: Joseph Kuckertz (hg.), Neue Musik und Tradition. Festschrift für Rudolf Stephan, Laaber.

Kollektive, verstanden als spezifische Praxen, arbeiten mit und an einem durch Kooperation funktionierendem Gedächtnis. In genau diesem Sinne scheint mir der Traditionsbegriff in der Neuen Musik eine Rolle zu spielen.

Inwiefern Tradition auch in der Neuen Musik eine Rolle spielt, lässt sich anhand von Äußerungen diverser Komponisten belegen. Schönberg, der zumindest als ein Mitinitiator der Neuen Musik gilt, kommt nicht ohne Tradition aus. Er rekurreert auf Bach und Brahms, wenn er erläutert, wie er zu seinem produktionsästhetischen Paradigma gekommen ist. Er bezeichnet Bach sogar als Zwölftonkomponisten. „Bach arbeitete mit den zwölf Tönen manchmal auf solche Weise, dass man geneigt sein könnte, ihn als den ersten Zwölftonkomponisten zu bezeichnen.“³⁰ Hierbei macht Schönberg einen sehr großzügigen Gebrauch des Ausdrucks „Zwölftonkomponist“, insofern Bach lediglich die chromatischen Töne auf relative engem Raum verwendete. Man sollte unter dem Ausdruck Tradition jedoch keinen produktionsästhetischen Kanon verstehen. Tradition heißt zunächst nichts weiter als Überlieferung; und auch Komponisten der Neuen Musik verorten sich innerhalb eines Überlieferungszusammenhangs. Dieser Überlieferungszusammenhang ist aber keine positiv gegebene Größe, sondern wird konstituiert von dem Fokus der Wahl, der auf mögliche Überlieferungszusammenhänge in der Geschichte gerichtet ist, in welche ein Komponist sich begibt.

Neue Musik – so experimentell und antitraditionalistisch sie auch anmuten mag – kann letzten Endes auf Tradition nicht verzichten. Ihr Sinn besteht aber auch nicht darin, althergebrachte Kompositionsmethoden irgendwie zu aktualisieren. Sie steht in einem Spannungsverhältnis

30 Arnold Schönberg (1992) *Stil und Gedanke*, Frankfurt a.M. (Orig. 1950), S.45.

zwischen Altem und Neuem. „Traditionelle“ Musik³¹ gilt ihr als notwendiger Absetzungshintergrund; und sie stellt die Frage nach dem Material in einer Radikalität, die vorher noch nicht da gewesen ist. Zudem stellt sie die Frage nach Musik überhaupt – also mit welchen Kategorien sie zu beschreiben sei. Näher besehen stellt sich die Frage, ob Musik überhaupt ein *kriterialer* Begriff ist, der sich anhand bestimmter objektiv überprüfbarer Kategorien definieren lässt.

Es ist nicht allein anhand beobachtbarer Merkmale (Kriterien) entscheidbar, ob ein Stück nun Neue Musik sei oder nicht. Auch das Verhältnis zur Tradition, durch das sie sich auszeichnet, ist keine einfach beobachtbare Eigenschaft, sondern unterliegt einer rekonstruktiven sowie interpretatorischen Leistung. Tradition ist keine gegebene Realie wie etwa ein Bagger oder ein Pflaumenbaum, sie beschreibt eine *Struktur der Kommunikation durch die Zeit*. Werke Neuer Musik können demnach als Antworten auf ältere Werke verstanden werden. Auffällig an der Neuen Musik ist auch die Hinwendung zur ganz alten Musik. Mit dem Zerfall der Tonalität erledigte sich der homophone Satz, wie er in der Musik des 19. Jahrhunderts vorherrschte, zugunsten einer Polyphonie, und genau hierin besteht ein Anknüpfungspunkt für die Neue Musik. Denn die alte Musik war zu einem großen Teil polyphon. Das Problem, auf das Tradition in der Neuen Musik aufmerksam macht, ist die soziale Relevanz von Musik im Rahmen einer möglichen Musikgeschichte einerseits und andererseits die bedingte Souveränität im Akt der Traditionsbildung. Obwohl sie sich, gemäß der Konzeption der Avantgarde, als gesellschaftliches Organ der Kritik versteht, stößt sie kaum auf gesellschaftliche Resonanz. Für die traditionelle Musik gilt ein dazu gegenläufiges Modell.

31 Traditionelle Musik ist auch hier keine chronologische Kategorie. In den Unterhaltungsmedien wird in der Regel traditionelle Musik gespielt, insfern in ihr die traditionell verankerten musikalischen Kategorien angewendet werden.

Ob jemand sich für eine Tradition entscheidet, sich also in einen Überlieferungszusammenhang stellt, unterliegt bestimmten Gründen oder auch Maximen. Es steht jedoch nicht in unserer Macht, welche Traditionen als Traditionen in unseren Horizont treten. Es kann dann nur darum gehen, aus einer Verstrickung etwas zu machen. Und daher ist die Bildung einer Traditionslinie ein Akt der normativen Festlegung: Des freien Entwurfs im Hinblick auf die Geschichte. So *steht* jemand nicht einfach in einer Tradition, sondern, wenn es in aufklärerischer Hinsicht der Fall ist, *versteht* sich jemand in einer Tradition und modifiziert sie beständig.

Exemplarisch wäre hier auf György Ligeti zu verwiesen, der sich explizit zu dieser Thematik geäußert hat. In einem Interview mit Eckart Roelcke kommt er ausdrücklich auf den Einfluss zu sprechen, den Bach und Beethoven auf ihn ausübten. So bekennt Ligeti: „Meine tiefste Bewunderung gilt der KUNST DER FUGE von Bach und dem späten Beethoven.“³² Dabei geht es Ligeti nicht um die stilistischen Mittel, die er reanimieren möchte. Auch andere Komponisten der so genannten post-tonalen Musik rekurrieren auf Komponisten der alten Musik. Nicht selten wird etwa der Name Josquin Després erwähnt. Für Komponisten wie Lachenmann und Rihm ist etwa Schubert ein Orientierungspunkt. Und diese alten Komponisten, auf die Bezug genommen wird, machen sich durch *Anklänge* in der Neuen Musik bemerkbar. Georg Friedrich Haas etwa greift direkt in seinem Stück *Uno ex trias* auf den Satz des Agnus Dei von Josquin Desprez zurück und unterzieht ihn einer „kommentierenden Instrumentation“. Von Tradition kann hier in zweifacher Hinsicht gesprochen werden. Zum einen wäre Tradition das, woran konstitutiv und transformierend angeknüpft wird. Die andere Möglichkeit, von Tradition zu reden, besteht darin, die Musikgeschichte als eine Art Bausatzkasten aufzufassen, um sich unterschiedlicher Stilmittel zu bedienen. Komponisten wie Stravinsky oder auch an Schnittke machen von diesem Verfahren Gebrauch.

32 György Ligeti in: Eckhard Roelcke (2003) *Träumen Sie in Farbe?*, Wien, S. 206.

Eine Verschränkung von Neuer und alter Musik kann anhand des NOCTURNAL Op. 70 von Benjamin Britten besonders deutlich nachgezeichnet werden. Als dessen musikhistorischer Ausgangspunkt dient das Ayre „come heavy sleep“ aus *dem FIRST BOOK OF SONGS AND AYRES* von John Dowland. Der explizite konstruktive Rückbezug hebt den Akt der Traditionsbildung besonders deutlich hervor. Das Nocturnal stellt gewissermaßen eine Suite dar; eine Sammlung von Sätzen unterschiedlicher Charaktere, wobei von einem Modell weniger die Rede sein kann als von einer freien Verarbeitung der im *Come heavy sleep* auffindbaren Phrasen. Hierin zeigt sich zugleich auch die Qualität der Brittenschen Herangehensweise, die alles andere als dürftig ist. Bei genauerem Hinsehen stellt sich vielmehr Adornos Verdikt über Brittens „auftrumpfende Dürftigkeit“³³ als ein Vorurteil heraus. Schon die Gesamtdisposition ist nicht ohne Raffinesse. Was variiert wird, steht nicht am Anfang der Variationssätze quasi als Modell, von dem aus die Variationen stattfinden. Was historisch zuerst da war (das Ayre) wird am Ende des Nocturnals zitiert in einer Bearbeitung für Sologitarre. Der empirische Ausgangspunkt wird somit zum Fluchtpunkt. Dies ähnelt einem Versuch, die *causa efficiens* durch die *causa finalis* zu ersetzen. Es gab schon vorher Zitate in der Musik, wie etwa das durch Instrumentation kommentierte Zitat des Bachchorals im Violinkonzert Alban Bergs. Und der Vorschlag, dieses Zitat als eine Dissonanz im übertragenden Sinne zu hören, ist zumindest plausibel.³⁴ Doch welche Funktion hat das Zitat am Ende des Nocturnals? Ein „Zurück zu Dowland“ wird dies sicherlich nicht bedeuten, denn dafür ist es zu akribisch durchgearbeitet. Um dies zu zeigen genügt ein Vergleich der ersten Takte des ersten Satzes, der ja nicht wirkliche ein Ursprung ist, sondern ein methodischer Anfang und dem letzten Satz, in dem das Ayre zitiert wird und zugleich ein Ende

33 Adorno (2003) *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M., S. 16.

34 Vgl. Adorno, Berg – Der Meister des kleinsten Überganges, Frankfurt a.M. 1995, S. 16.

darstellt. Die historischen Verhältnisse werden als methodische Verhältnisse verkehrt. Dies käme einer strukturalen Dekonstruktion gleich, von der weiter oben bereits die Rede war.

Neue Musik über einen Kriterienkatalog definieren zu wollen, den Begriff der Neuen Musik also ontologisch aufzulösen, wird aufgrund der Heterogenität der kompositorischen Ansätze scheitern. Wer konnte schon erahnen, dass etwa die Kategorie der Melodie so grundsätzlich suspendiert wird wie etwa in der *musique concrète* oder in Ligetis Klangflächenkompositionen. Aber genau dies sollte zu einem Begriff der Tradition gehören, damit dieser nicht in dogmatischen Traditionalismus abdriftet. Es ist der aufklärerische Impuls der Neuen Musik, der den Begriff der Tradition in ein neues und bedenkenswertes Licht stellt. Sie hat einen freien Umgang mit Tradition und sie tut gut daran, den Begriff der Tradition nicht irgendwelchen reaktionären Strömungen vorzubehalten, sondern um Tradition zu streiten, sie lebendig zu halten und gegen Kolonialisierung zu verteidigen. Erst hieraus wird verständlich, welch erstaunlicher Prozess mit der Neuen Musik hinsichtlich der Tradition in Gang gesetzt worden ist.

AUFKLÄRUNG ALS MAXIME NEUER MUSIK

Es gibt gegenwärtig Komponisten, die sich explizit zur Aufklärung bekennen. Als Vertreter aufklärerischen Denkens in der Neuen Musik sind Mathias Spahlinger, Helmut Lachenmann, Dieter Schnebel und György Ligeti zu nennen. Von besonderer Relevanz für eine Verhältnisbestimmung von Neuer Musik und Aufklärung ist Mathias Spahlinger, da er sich quasi manifestartig zur Aufklärung bekennt. Spahlinger spricht als ein Exempel Neuer Musik. Es soll versucht werden, eine Bedingung Neuer Musik nachzuzeichnen, die sich nicht an stilistischen Merkmalen beobachten lässt, sondern dem Aspekt der Geschichtlichkeit neuer Musik Rechnung trägt. Dabei gilt es zum einen, Aufklärung als immanente Prozess und zum anderen Aufklärung als expliziten Vollzug zu begreifen. Ein impliziter Bezug zur Aufklärung unterliegt der Interpretation

von außen, wohingegen die explizite Bezugnahme auf Aufklärung diese zum Programm erhebt. Zunächst wird die explizite Bezugnahme auf Aufklärung skizziert, um von da aus die Praxis neuer Musik als zumindest implizit aufklärerische zu beschreiben, d.h. strukturell bedingt wäre Neue Musik als Handlungssystem aufklärerisch.

Spahlinger kommt in seinem Aufsatz *DIES IST DIE ZEIT DER KONZEPTIVEN IDEOLOGIEN NICHT MEHR* ohne Umschweife auf das aufklärerische Programm Neuer Musik zu sprechen.³⁵ Bereits der Titel verdeutlicht die aufklärerische Stoßrichtung: Ideologien soll eine Absage erteilt werden. Genau dies stellt eine Maxime im Sinne des *sapere aude* dar. Und es wird somit deutlich, weshalb Musik erst nach der Aufklärung eine Transformation durchfuhr, da Neue Musik ein Kind der Aufklärung sei.

Die Neue Musik ist die erste und einzige Musik (soweit wir wissen), die das syntaktische oder sprachähnliche System ihrer eigenen Tradition suspendiert oder aufgehoben hat. Sie hat zudem, anders als früherer Paradigmenwechsel, keine neue verbindliche Konvention an die Stelle der alten gesetzt. Sie ist ein Kind der Aufklärung, des technisch-wissenschaftlichen Objektivismus, der industriellen Revolution, der politischen Macht des Bürgertums. Sie ist prinzipiell selbstreflektorisch. Mithin anti-ideologisch.³⁶

Laut Spahlinger ist Neue Musik ein Kind der Aufklärung bzw. aufklärerischen Denkens, sofern sie bestimmte Bedingungen erfüllt, die zumindest den musikalischen Vollzug generell und nicht unbedingt das Werk aufgrund deskriptiver Merkmale betreffen. Sie ist mehr als nur klingende Struktur – sie ist ein musikalisches Ethos, was nochmal Gelegenheit bietet, auf den Begriff der Tradition einzugehen. Der Komponist Claus-Steffen Mahnkopf reflektiert ebenfalls das Verhältnis von aufklärerischer musikalischer Praxis zur Tradition, denn die Tradition

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

36 Ebd. S. 35.

stellt etwas bereit, das es zu überwinden gilt. Für Mahnkopf besteht das Ziel der Neuen Musik darin – und darin stimmt er mit Spahlinger überein –, das syntaktische oder sprachähnliche System, über das tonale Musik verfügt, zu dekonstruieren. Aus diesem Grunde steht bei ihm auch der Begriff der Struktur im Vordergrund. Und für eine emotionale Aufklärung im Sinne einer Selbstenthüllung durch Musik, die einer rationalen Aufklärung folgen müsste, plädiert der Berliner Komponist H. Johannes Wallmann.³⁷ Als Kind der Aufklärung müsste Neue Musik ein bestimmtes Verhältnis unseren musikalischen Vorurteilen gegenüber bedeuten. Aber was kann man sich unter dem Ausdruck eines musikalischen Vorurteils vorstellen?

Einfach scheint der Umgang mit Vorurteilen nicht zu sein, sofern Gadamers Aussage zutrifft, „dass es legitime Vorurteile gibt, wenn man der endlich-geschichtlichen Seinsweise des Menschen gerecht werden will“³⁸. Mit seiner Kritik an der Kritik an den Vorurteilen, wie sie von der Aufklärung vollzogen wurde, stellt sich Gadamer jedoch nicht gegen die Aufklärung, um dem Dogmatismus das Wort zu reden, sondern er nimmt eine feinere Differenzierung vor. So stimmt Gadamer mit der Position überein, die Kant in seinem Aufsatz BEANTWORTUNG DER FRAGE: WAS IST AUFKLÄRUNG?³⁹ vertritt.

Der von der Aufklärung in Anspruch genommene Gegensatz von Autoritätsglaube und Gebrauch der eigenen Vernunft besteht an sich zu Recht. Sofern die Geltung der Autorität an die Stelle des eigenen Urteils tritt, ist Autorität in der Tat eine Quelle von Vorurteilen.⁴⁰

37 H. Johannes Wallmann, *Integrale Moderne. Vision und Philosophie der Zukunft*, Saarbrücken 2006, S. 13.

38 Hans Georg Gadamer (1975) S. 261.

39 Immanuel Kant (1968) *Werke in zwölf Bänden*. Bd. XI, Wilhelm Weischädel (Hrsg.), Frankfurt a.M.

40 Gadamer (1975) S. 263.

Das Subjekt allein kann jedoch nicht der letzte Fluchtpunkt des richtigen Vernunftgebrauchs sein, sondern es bedarf zur Aufklärung einer Öffentlichkeit. Zudem würde ein radikaler Verzicht auf Autorität sämtliche Geschichte in Frage stellen; doch diese Autorität muss dann sachlicher Natur sein. Gadamer interpretiert die Aufklärung dahingehend, dass sie zwar nicht Abschaffung von Autorität sei – und auch nicht sein kann –, sondern dass sie „die Unterwerfung aller Autorität unter die Vernunft“⁴¹ bedeutet.

Auch musikalisch kann von Vorurteilen und Autorität die Rede sein. Zwar mag es unmöglich sein, völlige Vorurteilslosigkeit zu erreichen, doch zumindest kann eine Aufklärung über falsche Vorurteile durch blinden Gehorsam der Autorität gegenüber stattfinden. Dabei sind Vorurteile keine bloß subjektiven Angelegenheiten, sondern sind schon durch den öffentlichen Raum vorgezeichnet. So meint Nietzsche, dass unsere Begriffe Vorurteile seien. Einen aufklärerischen Umgang mit musikalischen Vorurteilen stellt die Einleitung zur Harmonielehre Schönbergs dar. Er entlarvt nämlich die Rede von den so genannten natürlichen Kunstgesetzen sowie der Natürlichkeit des abendländischen Tonsystems bzw. der wohltemperierten Stimmung als Vorurteile, die nicht den Geltungsstatus haben, den sie beanspruchen, jedoch von Lehrenden an den Kunstakademien verbreitet werden. Diese nämlich würden handwerkliche mit normativen Aspekten vermischen. Er erhebt mit seiner Harmonielehre hingegen den Anspruch, zur musikalischen Mündigkeit zu führen, indem er den Schülern bloß die Mittel zur Komposition an die Hand gibt, doch ihrer Kreativität jedoch nicht durch normative Vorentscheidungen vorgreifen will, indem er ein ästhetisch unterfüttertes System vermittelt, da er sie nicht als normatives *System*, sondern als eine beschreibende *Darstellung* begreift.

Ein weiteres Vorurteil, das Schönberg im Gefüge der Kunstakademie sah, war die Dichotomie von Konsonanz und Dissonanz. Anhand der Obertonreihe versucht Schönberg zu zeigen, dass Dissonanz und

41 Ebd. S. 262.

Konsonanz keine Gegensätze beschreiben, sondern lediglich eine unterschiedlich große Distanz zum Grundton bedeuten und deshalb für das durchschnittliche Gehör, das weniger analytisch ausgerichtet ist, einen höheren bzw. geringeren Grad an Fasslichkeit implizieren. Es ist für Schönberg also kein Naturgesetz, dass eine „Dissonanz“ aufgelöst werden muss. Das Gebot der Auflösung besteht nur innerhalb eines bestimmten normativen Systems, jedoch ohne Anspruch auf universale Gültigkeit. Auch die Wertung eines Intervalls als dissonant oder konsonant ist kein Naturgesetz, sondern verändere sich geschichtlich, wofür Schönberg auf musikethnologische Forschung verweist, die gänzlich andere Tonsysteme als das der abendländischen Musik erfassen konnte.

Der weiter oben von Spahlinger erhobene Anspruch der wissenschaftlichen Objektivität ist daher nicht ganz unproblematisch, da nicht alle Belange menschlichen oder gesellschaftlichen Lebens – und auch keine musikalischen – mit der Wissenschaft zu erfassen sind. Im Gegen teil kann ein Szientismus, als naiver Glaube an die Wissenschaft als oberste Instanz des Problemlösens, zu einem regelrechten Obskuratorismus führen. Nicht wenige an den positiven Wissenschaften orientierten Musiktheoretiker sowie Ästhetiker halten die positiven Wissenschaften für den einzige tauglichen Kandidaten zur Lösung bzw. Beantwortung ästhetischer Fragen normativer Art.⁴² Dann kann also auch der übersteigerte Glaube an die Wissenschaft in ein Vorurteil umschlagen und somit den Abschied vom aufklärerischen Denken bedeuten. Und aus diesem Grunde erfolgte nach der epochalen Aufklärung eine Vernunftkritik, der zufolge man naturwissenschaftliche Erkenntnis nicht mehr als absolut setzen kann.⁴³

42 Vgl. René Thun (2007) Das Realismusproblem in der gegenwärtigen Musikphilosophie, in: U. Tadday (Hrsg.), *Musik-Konzepte*, München 2007. S. 87-102.

43 Hierzu: Gernot Böhme (1988) Permanente Aufklärung, in: Gunzelin Schmid Noerr. *Metamorphosen der Aufklärung*, Tübingen, S. 20 – 26.

Das Problem, das mit einer rein naturwissenschaftlichen Analyse einhergeht, besteht in Erkenntnis bedingenden Festlegungen kategorialer Art. So sind denn auch Gegenstände der Geisteswissenschaften von anderer Gegenständlichkeit als die Objekte der naturwissenschaftlichen Betrachtungen. Zudem wäre eine Reduktion auf naturwissenschaftliches Wissen kein Garant für Vorurteilsfreiheit, wie sie, im Sinne der Aufklärer, mit den Naturwissenschaften erreicht werden sollte. Im Gegenteil kann von einem Obskurantismus gerade in ästhetischen Diskussionszusammenhängen die Rede sein, wenn etwa vermeintliches Wissen, das die Lebenswissenschaften bereitstellen, zur normativen Direktive missbraucht wird. Und auch Schönberg kann hier als ein Aufklärer gelten, indem er den Aberglauben, der darin besteht, Kunstgesetze auf Naturgesetze reduzieren zu können, am Beispiel der Dissonanz regelrecht dekonstruierte. Der Rekurs auf Naturgesetze ist für den ästhetischen Diskurs in normativer Hinsicht wenig hilfreich, da wir als Personen Kunstwerke vor dem Hintergrund unserer Erfahrungen und Präferenzen beurteilen.

Wie Schönberg, so bestreitet auch der Serialist Boulez die Möglichkeit zur Rechtfertigung musikästhetischer Entscheidungen durch Naturgesetze.

Auch ist es wahrhaft grotesk, alles auf die so genannten natürlichen Funktionen zurückführen zu wollen [...] nichts, aber auch gar nichts rechtfertigt, physikalisch und psychologisch, ein System mehr als ein anderes [...]⁴⁴

In diesem Sinne kann Neue Musik als die Fortsetzung der Aufklärung mit musikalischen Mitteln betrachtet werden. Diese Aufklärung besteht etwa in der Abschiednahme von dem Vorurteil, dass die Tonalität ein ewiges Gesetz sei, womit sie einen ästhetischen Objektivismus negiert,

44 Pierre Boulez, Kulturen sind sterblich, in: Was ist Musik?, in: *Melos Heft 3* (1959), S. 69, hier zitiert nach Beate Kutschke, Wildes Denken in der Neuen Musik, Würzburg 2002, S. 53.

denn dieser würde die Geschichtlichkeit des Menschen ignorieren. Tonalität war – wenn schon kein Gesetz – kraft der Konvention für einige Jahrhunderte die Regel. Weshalb aber sollte ihr der Status eines unabänderlichen Gesetzes zukommen? Schönberg behauptet indirekt auch, dass ästhetischer Konservativismus zugleich das Ende aller weiteren Kunst bedeute, denn „Kunst heißt Neue Kunst“⁴⁵. Szientistisch motivierte Ästhetik hingegen zielt darauf ab, ästhetische Gewohnheiten zu bestätigen und zu zementieren.

45 Schönberg (1992) S. 42.

