

# Wo bleibt denn da die Neue Musik?

Zwischen Tradition und Innovation: Minderwertigkeitsgefühle der Neuen Musik

Patrick Frank

**Wie kommt es, dass in der Neuen Musik junge Komponist\*innen zumindest offiziell historische Komponist\*innen immer gut finden? Wie kommt es, dass es in der Neuen Musik so gut wie keine Quereinsteiger\*innen auf kompositorischer Ebene gibt? Wie kommt es, dass das Feld der Neuen Musik so unglaublich homogen ist? Der nun folgende Text ist ein Versuch eines Theorietransfers von der Psychoanalyse in die Neue Musik. Der Komponist und Kulturtheoretiker Patrick Frank sieht einen Zusammenhang zwischen diesen Phänomenen und attestiert der Neuen Musik ein generelles Problem: Ein Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den anderen Künsten, das das Feld letztlich so autoritativ und konservativ werden ließ und lässt.**

Seit einigen Jahren bemühen sich Gruppierungen und Akteur\*innen um die Aufarbeitung der Genese der Neuen Musik mit dem Ziel, strukturell gewachsene Ungleichheiten zu beleuchten und zu überwinden. So ist 2016 die Gruppe GRiNM entstanden, welche auf Festivals und Symposien intervenierend aktiv wird. Im Sinne einer solchen Aufarbeitung versuche ich gleichsam subkutan die Bedingungen zu ergründen, die zu den aktuellen strukturellen Ungleichheiten führten. Vorliegend eine erste Publikation in Form eines von der Psychologie ausgehenden Theorietransfers und dies, obschon die Psychologen kaum an dem Begriff des Minderwertigkeitsgefühls hängen. Denn Minderwertigkeitsgefühle sind in

der Psychologie kaum ein Thema – nicht heute, nicht vor 100 Jahren:

*Ich weiß, Sie haben viel von dem Gefühl der Minderwertigkeit gehört, das gerade die Neurotiker auszeichnen soll. Es spukt besonders in der sogenannten schönen Literatur. Ein Schriftsteller, der das Wort Minderwertigkeitskomplex gebraucht, glaubt damit allen Anforderungen der Psychoanalyse Genüge getan und seine Darstellung auf ein höheres psychologisches Niveau gehoben zu haben. In Wirklichkeit wird das Kunstwort Minderwertigkeitskomplex in der Psychoanalyse kaum verwendet.<sup>1</sup>*

Minderwertigkeits- und Schuldgefühl sind kaum voneinander zu unterscheiden: »Aber der Hauptanteil des Minderwertigkeitsgefühls stammt aus der Beziehung des Ichs zu seinem Überich, ist ebenso wie das Schuldgefühl ein Ausdruck der Spannung zwischen beiden. Minderwertigkeitsgefühl und Schuldgefühl sind überhaupt schwer auseinander zu halten.«<sup>2</sup>

Zu guter Letzt bezieht sich das Konzept des Minderwertigkeitsgefühls auf die Psyche, nicht auf Genres oder künstlerische Disziplinen. Dennoch möchte ich vorliegendes, kleines Gedankenexperiment wagen: Leidet die Neue Musik unter Minderwertigkeitsgefühlen?

Früher oder später landet jede psychoanalytische Theorie beim Kind, seinen Eltern und den ersten Lebensjahren. Ich möchte es also genauso angehen und fragen: Wer sind die Eltern der

Neuen Musik? Wann wurde sie geboren? Wie war ihre Kindheit?

Arnold Schönberg, der Vater der Neuen Musik, brachte sie in einer seltsamen Mischung aus Melancholie und Euphorie auf die Welt. Die Mutter war jüngst verstorben. Sie war eine große Frau. Angesehener, mächtiger und bedeutender als der Vater je werden konnte. Er verehrte sie ein Leben lang und bemühte sich redlich, ihr Ansehen dem Neugeborenen einzuverleiben. Denn er war überzeugt: das Kind wird sein Leben auf den Grundmauern einer Titanin führen. Ihre Genialität – eine Mixtur aus mehreren Individualgenies – wird sich, wenn das Kind erwachsen ist, in voller Pracht entfalten; in wenigen Jahrzehnten nur würden ihr die Menschen zwischen den Häuserschluchten nachpfeifen.

Die Mutter hieß Tradition, der Vater Arnold Schönberg, das Kind, welches zunächst namenlos blieb, erhielt später den verheißungsvollen Namen »Neue Musik«. Es wurde am 26. Juli 1921 in Wien geboren.<sup>3</sup> Die frühen Jahre, Kindheit und Jugend der Neuen Musik nachzuzeichnen würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Wir wollen es bei einigen ausgewählten Ereignissen bewenden lassen.

Es war eine schwierige Kindheit. Das Baby wurde ausgelacht, als hässlich diffamiert, nicht für voll genommen und weckte Aggressionen beim Publikum und Kritikern. Der Vater sah sich genötigt, es zu beschützen. Er hatte schon 1918 den Verein für musikalische Privataufführungen gegründet, das dem freien, ungestörten Auslauf neuartiger Babys zugeeignet war. Um diese nicht zu erschrecken, war Applaus strikt verboten: »Bei den Aufführungen sind alle Beifalls-, Mißfalls-, und Dankesbezeugungen ausgeschlossen.« Es sprach sich bald herum, dass das Baby »Neue Musik« sich bedeutend von den anderen Babys unterschied: es hatte nämlich – endlich! – ein Skelett erhalten. Der Vater nannte es stolz »Metho-

de des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«; und diese Neuerung sollte bedeutende Karriere machen. Kurz nachdem Arnold von den anatomischen Fortschritten berichtete, übernahmen zunächst befreundete Eltern diese und werkelten fleißig daran herum. Denn es war ein biegsames, anpassungsfähiges Skelett – wichtige Eigenschaften für das Überleben in der Wildnis. Zudem konnte Arnold fast unbemerkt einen Bogen zur Mutter schlagen; er meinte gar, dass sie, unter anderem in Form jener strukturellen Innovation, weiterleben würde, denn schon Pythagoras vor 2500 Jahren erkannte die Verwandtschaft zwischen Mathematik – Struktur – und der Musik. Tatsächlich ließen sich aus den unzähligen Meisterwerken, welche Mutter Tradition über die Jahrhunderte verschwenderisch hinterließ, Bände voller Strukturanalysen schreiben. Arnold beteiligte sich fleißig daran. Ein bisschen hatte er die Mutter, die er fälschlicherweise für seine Frau hielt, für sich gepachtet. Er meinte zu wissen, wer und was sie sei.

Die Mutter hatte, im selben Jahrhundert, als der Vater geboren wurde, auch philosophisch den Olymp erreicht. Angesehene Denker sahen sie in die verschlossenen Pforten der Wahrheit einbrechen. Und sie, ja sie! habe die Pforten durchbrochen – vor allen anderen Künsten, ja selbst vor der Philosophie. Arnold wuchs »wahrhaftig« in der goldenen Zeit der Musik auf. Mutter Tradition trat etwa zur selben Zeit, auf dem Höhepunkt ihres Schaffens, ab.

Leider währte dieser Status nicht für lange. Die funktionale Tonalität, das bewährte und äußerst resistente Skelett, auf dessen Dienste während Jahrhunderten zurückgegriffen wurde, verlor seine Berechtigung. Es wurde über alle Maße gedehnt und gestreckt, bis es langsam, aber unaufhaltsam auseinanderfiel. Arnold erkannte, dass es ersetzt werden musste und fand das oben erwähnte, neue Skelett. Aber aus ihm entsprangen Babys,



Meredith Monk hält eine Katze © composersdoingnormalshit.com

die scheinbar so gar nichts mit der Schönheit der Mutter zu tun hatten. Es kam noch schlimmer: wenige Jahre vergingen und die Heranwachsende wurde zensiert und verboten. Entartet wurde sie diffamiert, nicht nur, da der Vater Jude war, sondern weil sie scheinbar zusammenhangslos – trotz Skelett! – brabbelte. Die Neue Musik verschwand während den düsteren Jahren des Zivilisationszusammenbruchs.

Sie war abgemagert, aber sie lebte. Niemand

konnte sie mehr brabbeln hören, aber sie war nicht verstummt. In der Zeit nach dem Zusammenbruch kam sie umso häufiger zu Wort: die Amerikaner erhofften sich von ihr gar die Förderung des demokratischen Grundverständnisses in Deutschland. Welch ein auf und ab! Von der Wahrheitspächterin (allerdings war das noch ihre Mutter) zum entarteten Geschwür und nun zur Erbauerin der Demokratie. Und dann trat eine Figur auf die Bühne, eine Brückenbauerin zwischen Tradition und Innovation, ganz wie der Vater, die nun die neue Situation, ihre neue politische Rolle, einzuordnen wusste: Theodor Wiesengrund Adorno. Er respektierte den Vater, schloss sich seiner Liebe zur Mutter an und berücksichtigte die politische Rolle, die der Heranwachsenden angekleidet wurde. Von der Mutter übernahm er die Wahrheit, vom Vater die Struktur und er selbst sah nach dem Gesellschaftszusammenbruch eine wichtige Rolle für die

Neue Musik: sie solle kritisch sein. Wie der Vater meinte auch er zu wissen, was die Neue Musik sei. Die Vielen, die ihm beipflichteten, schienen ihm Recht zu geben. Die Neue Musik wurde erwachsen.

#### Das Überich der Neuen Musik

»Die Menschheit lebt nie ganz in der Gegenwart, in den Ideologien des Überichs lebt die Vergangenheit, die Tradition der Rasse und des Volkes fort, die den Einflüssen der Gegenwart, neuen Veränderungen, nur langsam weicht, und solange sie

durch das Überich wirkt, eine mächtige, von den ökonomischen Verhältnissen unabhängige Rolle im Menschenleben spielt.«<sup>4</sup>

Auch ohne Schönbergs Enthusiasmus für die musikalische Tradition – sie war und ist ohnehin in das Überich der Neuen Musik eingeschrieben.

### Von der Mutter übernahm er die Wahrheit, vom Vater die Struktur und er selbst sah nach dem Gesellschaftszusammenbruch eine wichtige Rolle für die Neue Musik: sie solle kritisch sein.

Mit ihr wurden nicht nur musikalische und kompositorische Praktiken vererbt, sondern ebenso soziale Praktiken des Konzertlebens, der Lehre, Erwartungshaltungen an Komponist\*innen, Interpret\*innen, Zuschauer\*innen, Aufführungskontexte und ihre Architekturen usw.; schließlich ihre Moral: »Das Überich ist für uns die Vertretung aller moralischen Beschränkungen.«<sup>5</sup> Interessant ist, dass für Freud die Moral mit »Beschränkungen« verbunden war. Wir können uns deshalb fragen, um die (moralischen) Beschränkungen der musikalischen Tradition zu konkretisieren, was sie exkludierte und inkludierte. Die grundlegendste Inklusion ist die musikalische »Sinnhaftigkeit«: das in sich geschlossene und gleichsam ruhende musikalische Werk machte (musikalisch) Sinn. Was das heißt ist in Negation leicht zu erraten: Beispielsweise relativierte Saties *Vexations* den musikalischen Sinn durch die nicht enden wollenden Wiederholungen und verschob dadurch den Sinn der Arbeit<sup>6</sup> – weil er nicht in der Musik allein zu finden war – auf Aspekte des Überichs der damaligen Kunst-Musik.

Der Anspruch auf »Wahrheit«<sup>7</sup> der vom Genius erschaffenen musikalischen Werkes implizierte Mehreres: 1. Die Reinheit – bezogen auf die musikalische Tradition das Selbstverständnis, dass Musikwerke Musik und nichts Anderes seien.<sup>8</sup> Besonders für die Neue Musik unserer Tage längst

keine Selbstverständlichkeit mehr. 2. Die Ernsthaftigkeit – Wahrheit sei, so sinngemäß Schopenhauer, eine ernste Angelegenheit. Die »Ernste Musik« lässt grüßen. Humor sei im Umkehrschluss Zeichen von Falschheit und wurde weitgehend exkludiert. 3. Die Körperlosigkeit – denn

der Körper zeichnete sich früher oder später vor allem durch Defizite aus. Er wurde alt und krank, starb schließlich ab. Wahrheit aber wurde weder krank noch alt, sie war zeitlos. Sogenannt zeitlose Werke der Tradition wurden oft aus bestimmten, zeitbedingten Anlässen komponiert; dennoch ließen und lassen sich diese Werke außerhalb des ehemaligen Kontextes und Anlasses (fast) ohne Abstriche wiederaufführen.

Eng verbunden mit der Körperlosigkeit, in Kombination mit der Ernsthaftigkeit, ist die Exklusion der körperlichen Lust: sowohl das Lachen als Ausdruck körperlicher Affektion, sowie erotische Lust waren und sind noch heute selten in Werken vorzufinden.

#### Die Attacke der Dadaisten gegen das Überich der Künste

Etwa zur gleichen Zeit, im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, machten sich die Dadaisten Gedanken über eine Neue Kunst. Bezeichnend äußerte sich Richard Huelsenbeck:

*Wir gingen von dem Grundsatz aus, daß künstlerische Taten ein Ausdruck ihrer Zeit sein müßten, und wir hielten es für unmöglich, daß man in einer Zeit der Autos, Flugzeuge und der Kinematographie wie Goethe dichten könne.<sup>9</sup>*

Zunächst sei festgehalten, dass Huelsenbeck von ›künstlerischen Taten‹ spricht und nicht etwa von künstlerischen Werken. Eine künstlerische Tat oder Tätigkeit mündet nicht notwendigerweise in abgeschlossene ›Werke‹. Die Dadaisten erfanden denn auch das, was später einmal als ›Performance‹ bezeichnet wurde. Die Betonung, dass künstlerische Taten ein ›Ausdruck ihrer Zeit‹ sein müssten, widerspricht dem Selbstverständnis des auf der Vorstellung metaphysischer Wahrheit gründenden, zeitlos wahren Werkes. Bekannt und gefürchtet waren die Dadaisten für die scheinbare – gewollte – Sinnlosigkeit ihrer Kunst: ein frontaler Angriff auf das in Kunst transformierte Vernünftige. Die mit der Wahrheit oben erwähnten Konnotationen wurden von den Dadaisten ebenfalls konsequent demontiert: 1. dadaistische Kunst ist das Gegenteil von ›rein‹; sie ist vielmehr eine disziplinär pluralistische Kunst aus der sich – immer, wenn Pluralismus produktiv wird – neue Disziplinen entwickelten, wie die schon erwähnte Performancekunst, aber auch die Fotomontage, die Konkrete Lyrik, die Affirmation des Zufalls, etc. 2. Die Ernsthaftigkeit wurde bereits mit der Namensgebung ›Cabaret (Voltaire)‹ zurück gewiesen. Glaubt man den Berichten von Zeitzeugen, muss es dort wild zu und her gegangen sein; die Reaktionen des provozierten und irritierten Publikums mit Zwischenrufen, Lachen, Empörungen aller Art waren beabsichtigt. Welch ein Gegensatz zu Schönbergs in strenger Disziplin gehaltenem Verein für musikalische Privataufführungen! 3. Die Betonung der künstlerischen Tat geht einher mit der Aufwertung des Körpers:

*Der Dadaist ist aber kein passiver Beschauer der komischen Welt, er ist kein Ästhet, Oscar Wilde oder Poppenberg, seine Religion ist die Aktivität, und sein Sakrament liegt in dem raschen Umsatz aller vitalen Kräfte.<sup>10</sup>*

Als ob sich die Dadaisten vorgenommen hätten, das Überich der Künste, den Übergriff der Tradition und ihrer Moral in der Kunst ihrer Zeit zurückzuweisen; Ihr lautes NEIN war der Versuch, eine radikal neue, amoralische Kunst zu erproben. In wahnwitzig kurzer Zeit – das Cabaret Voltaire schloss nach nur rund sechs Monaten – explodierten künstlerische Innovationen.

### Das Ideal der Neuen Musik

Wir hatten eingangs festgehalten, dass Minderwertigkeitsgefühle kaum von Schuldgefühlen zu trennen sind. Der Schweizer Zeitgenosse Freuds, der Philosoph und Psychologe Paul Häberlin, sah es 1936 ähnlich: »Interne Minderwertigkeitsgefühle sind Schuldgefühle: Wir wissen, daß wir uns selbst, nämlich den ›richtigen Menschen‹ in uns, etwas schuldig geblieben sind, daß wir ihm gegenüber minderen Wertes sind.«<sup>11</sup> Dieser ›richtige Mensch‹ – in unserem Gedankenspiel die ›richtige Neue Musik‹ – mißt sich an einem Ideal: »In diesem Umgang kommen wir nicht dazu (...) uns an einem fremden Maße zu messen, sondern hier treten wir uns selbst gegenüber, hier bestehen oder versagen wir vor uns selbst, vor unserm eigenen Urteil, welches sich bildet an einer Idee oder einem Ideal.«<sup>12</sup> Was war das Ideal der Neuen Musik?

Während das Überich der Künste von den Dadaisten konsequent demontiert und mit der Demontage künstlerisch produktiv gemacht wurde, wurde das Überich der Neuen Musik zunächst durch Schönberg, später durch Adorno, durch die Betonung und intensiven Auseinandersetzung mit der Tradition, zusätzlich gestärkt. Die Tradition mit ihren oben beschriebenen Werten zählt zweifellos zum Ideal der Neuen Musik. Die neue politische Rolle nach der Zäsur des zweiten Weltkriegs, die der Neuen Musik zugeschrieben wurde, eröffnete ein für die Musik neues und ruhmhaftes Gebiet. Adorno, einer der prominentesten Philosophen in der theoretischen Aufarbeitung



Pierre Boulez richtet einen Salat an © composersdoingnormalshit.com

des Zivilisationszusammenbruchs des zweiten Weltkriegs, betonte die Bedeutung des Widerstandes in demokratischen Gesellschaften. Hier nahm die Kunst eine zentrale Rolle ein und mit ihr die Neue Musik. Zum Ideal der Neuen Musik gehörte seitdem nebst der Tradition ihr Kritikpotential und ihre Widerständigkeit.

### Verwöhnung

Einer der möglichen Gründe für die Entwicklung von Minderwertigkeitsgefühlen erkennt Häberlin in der Verwöhnung. »Die fatale Folge solcher Verwöhnung ist erfahrungsgemäß zunächst die Steigerung der Ansprüche, zugleich mit der Gewöhnung an ihre selbstverständliche Erfüllung.«<sup>13</sup> Wurde die Neue Musik in ihrer ›frühen Kindheit‹ verwöhnt?

Wie wir oben gesehen haben, waren die Anfänge schwer, insofern kann kaum von Verwöhnung die Rede sein. Hingegen erreichte der Status der Kunst-Musik im 19. Jahrhundert einen Höhe-

punkt, den sie nie mehr erreichte: Komponisten wie Beethoven, Schubert, Schumann, etc. wurden als Genies gefeiert und blieben im kulturellen Gedächtnis, weit über die Kennerschaft von Musiker\*innen hinaus erhalten; zudem genoss die Kunst-Musik in der romantischen Philosophie mit ihrer Rationalitätskritik, der Betonung der epistemologischen Kraft des Gefühls und des Irrationalen, ein hohes Ansehen. Besonders die Kunst-Musik des 19. Jahrhunderts, im Überich der Neuen Musik präsent, weckte hohe Erwartungen und steigerte die Ansprüche.

Verwöhnt wurde die Neue Musik in der Nachkriegszeit, als ihr plötzlich eine politische Rolle im Wiederaufbau der Demokratie zugeschrieben wurde, vor allem aber durch die Beachtung, die ihr Adorno schenkte. Wieder kümmerte sich ein Philosoph von Weltrang um die Kunst-Musik, der Neuen Musik. Diese kurze Phase der äußeren Zuschreibung von Bedeutung ließ ein schmerzliches Versäumnis vergessen machen: Im langen 19. Jahr-

hundert, geprägt von der Industrialisierung, der Emanzipierung von kirchlicher Macht, der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Systeme, dem Aufstieg der Wissenschaften und der Rationalität, schließlich die fundamentalen technischen Errungenschaften, wurden auch die Künste von diesen Umwälzungen mitgerissen. Tatsächlich erkann-

#### Mögliche Folgen: Konservatismus

Aus zeitgenössischer Sicht<sup>15</sup> wirken die Denkkategorien des Vaters der Neuen Musik durch und durch konservativ, oder genauer: es sind Denkkategorien eines Mannes des 19. Jahrhunderts. Schönberg schrieb beispielsweise: »Aus dem Leben wahrhaft großer Männer kann man schlie-

## Verwöhnt wurde die Neue Musik in der Nachkriegszeit, als ihr plötzlich eine politische Rolle im Wiederaufbau der Demokratie zugeschrieben wurde.

ten die Dadaisten die Tiefe dieser Umwälzungen und reagierten künstlerisch mit entsprechender Radikalität. Schönberg begrub zwar endgültig die Tonalität – mehr aber auch nicht. Das Werk und sein genialer Schöpfer blieben unangetastet. Versäumt wurde die künstlerisch fruchtbar gemachte Demontage des Überichs der Neuen Musik.

#### Mögliche Folgen: Autoritarismus

Häberlin zählte einige Folgen von Minderwertigkeitsgefühlen auf, deren Anwendung auf die Neue Musik abschließend geprüft werden soll. Er schreibt: »So also untersteht das Ideal (...) der Suggestion und dem autoritativen Einfluss sowohl einzelner Persönlichkeiten als auch ganzer Traditionen oder Zeitstimmungen, politischer und gesellschaftlicher Ideale und Anforderungen.«<sup>14</sup> Unzweifelhaft prägen einige wenige Namen berühmter Komponisten der Tradition das Bild der klassischen Musik. Diese Tatsache lässt sich hingegen unschwer ebenfalls in anderen Disziplinen finden, ob das nun Namen berühmter Bildender Künstler, Erfinder, Physiker oder Schriftsteller waren. Wir können die Vermutung anstellen, dass in der Neuen Musik (überall dort, wo in Machtposition Stehende Entscheidungen treffen) besonders oft autoritäre Charaktere den Zuspruch erhielten, mithin ihre Autorität als künstlerische Radikalität missverstanden wurde.

ßen, daß der Schaffensdrang auf ein instinktives Lebensgefühl antwortet, einzig um der Menschheit eine Botschaft zu bringen.«<sup>16</sup> Der wahrhaftig große Mann als Erlöser der Menschheit, wogegen »die weibliche Denkweise, die mit gutem Urteilsvermögen die nächstliegenden Folgen eines Problems in Betracht zieht, es indessen versäumt, sich auf entferntere Ereignisse einzustellen.«<sup>17</sup> Schönberg paraphrasiert den Metaphysiker Schopenhauer, der just diese Unterscheidung zu erkennen glaubte: der (wahrhaft große) Mann sei zu objektiver Erkenntnis fähig, »Weiber« seien stets im Jetzt verfangen und wüssten keine größeren Zusammenhänge zu erkennen. Doch kommen wir zurück zur psychologischen Betrachtungsweise, die das konservative Denken Schönbergs durch das Setzen hoher – oder falscher? – Ideale noch verstärkte. Häberlin attestierte: »Die Erschütterung des Selbstvertrauens zieht das Mißtrauen gegen alles und jedes nach sich.«<sup>18</sup> Das Mißtrauen gegenüber anderen künstlerischen Disziplinen bricht heute noch hervor, wenn diese dergestalt von zeitgenössischen Komponist\*innen Neuer Musik integriert werden, dass die hierarchische Ordnung – die Musik vor allen anderen künstlerischen Disziplinen – ausgehebelt wird. Die Geschichte des Mißtrauens »gegen alles und jedes« ist reich – die Verwunderung bis hin Ablehnung von, heute würde wir sagen, »konzeptionellen«



Igor Stravinsky probiert neue Schuhe an © composersdoingnormalshit.com

Arbeiten Saties über die Ablehnung der Fluxusbewegung bis zu den jüngsten Streitereien über den »Neuen Konzeptualismus«. All diese Arbeiten hebeln das Primat der Musik vor allen anderen Künsten aus. Anstatt den künstlerischen Pluralismus zu suchen, den Dialog verschiedener Weisen über Kunst nachzudenken in konkrete, konsequente und enthierarchisierte Arbeiten zu fördern, ist es auch heute noch weitgehend üblich, die Spreu vom Weizen zu trennen. Das Reinheitsgebot existiert nicht nur bei Bierbrauern:

*Wer Reines kann, wird es tonal oder atonal können; die aber unrein denken, die nämlich, die tun, was man kann, die mögen ruhig tonale und atonale Parteien bilden oder auch dabei Lärm machen: sie werden uns gewiß überschreien, die wir auf unsere Bestimmung hören; und sie werden sicher bald und ausgiebig das Ohr finden derjenigen, die es für alles Zweideutige aber gegen alles Wahrhaftige haben.<sup>19</sup>*

Die Neue Musik – sie hieß auch schon, und vielleicht passender, Ernste Musik – ist denn auch misstrauisch gegenüber Humor: »Wo die innere Sicherheit fehlt, da ist man leicht zu erschüttern, und ein harmloser Spott oder Witz wird tragisch genommen, weil eben der Humor fehlt (...).« Der Humor kam aus mehreren Gründen unter die Räder: zunächst Zeichen von Falschheit aus Sicht metaphysischer Wahrheit, später, durch Adorno vermittelt, Zeichen der abzulehnenden, also zu exkludierenden Kulturindustrie.<sup>20</sup>

#### Fazit

Der Blick in die Vergangenheit der Neuen Musik soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass bis heute geisterhafte Reste des 19. Jahrhunderts in ihrem Überich präsent sind. Die Archive der Darmstädter Ferienkurse belegen exemplarisch Schönbergs Dominanz in den Nachkriegsjahren und darüber

hinaus. Seine Werke wurden alljährlich ohne Unterbruch von 1948 – 1966 an den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt, mehrere Werke pro Jahr, Werkreihen und intensive Auseinandersetzungen mit dem Genius und seiner Zwölftontechnik, deren sich auch Adorno anschloss.<sup>21</sup> Satie hingegen findet sich all die Jahre kein einziges Mal auf den Konzertprogrammen. Dann aber, 1956, ein Vortrag von Everett Helm »Charles Ives und Erik Satie (mit Beispielen)«. 20 Jahre später gaben Teilnehmer\*innen der Ferienkurse in einer Bekanntmachung zu bedenken: »Nach Boulez, Kagel und Stockhausen herrschen heute Erik Satie, der Rundfunk und Dilettantismus in Darmstadt«. Der Vorwurf des Dilettantismus scheint ein zuverlässiges Indiz für wirksame – d.h. die Identität hinterfragende – Radikalität zu sein.

*Wer sich über Dada aufregt, wer glaubt von dem Fundament irgendeiner Erhabenheit aus, Dadaisten für Harlekin und Nichtskönner und den Dadaismus für eine Dummheit halten zu können, hat den Sinn der zivilisatorisch-mechanischen Epoche, in der wir leben, nicht begriffen, er ist nicht Psychologe genug, um begreifen zu können, daß die dadaistische Bewegung direktes Kind ihrer Zeit und die Dadaisten Menschen sind, die den Sinn der Zeit am tiefsten erfaßt haben.*<sup>22</sup>

Dennoch: Die Neue Musik ist respektiert, wird staatlich gefördert und hat einen festen Platz im Kulturleben. Sollte sie unter Minderwertigkeitsgefühlen leiden, scheinen ihr diese kaum hinderlich zu sein. Allerdings wird das, was Entscheidungsträger\*innen wie Jurys und Gremien exkludieren, selten publik; fehlt die Förderung, enden Projektideen, die im weiten Sinne das Überich der Neuen Musik übergehen, meist in der Schublade. Der Neuen Musik fehlte Anfang des 20. Jahrhunderts eine künstlerische Bewegung, die ähnlich wie der Dadaismus ihr Überich künstlerisch produktiv dekonstruierte. Man stelle sich vor, nicht Schön-

berg, sondern Satie wäre ihr Vater geworden: sich darum zu kümmern, die Neue Musik »rein« und »wahr« zu halten (durch Adorno fortgesetzt) und hierfür das Denken in Negation und Exklusion anzuwenden – wäre Jahrzehnte früher eingeholt worden. Ihr grösstes Dilemma ist ihr Verhältnis zur Tradition: als legitime Nachfolgerin der klassischen Kunst-Musik und ihrer unzähligen Genies sind ihre Strukturen immer noch daraufhin ausgerichtet, alles dafür zu tun, das Meisterwerk eines neuen Genies zu finden und zu feiern. Die Dekonstruktion des Überichs der Neuen Musik wird zu oft als ein Angriff gegen die Meisterwerke und Komponistengötter der Tradition missverstanden. Sie ist vielmehr ein Angriff auf die Werte einer vergangenen Welt des 19. Jahrhunderts, ein Angriff auf eine falsche Identität für eine Kunst des 21. Jahrhunderts. Nicht beharrlich denn stur dreht sie die Kreise einer anachronistischen Kunst.<sup>23</sup>

*Die Scheu und das Mißtrauen, auch die Angst vor dem Durchschautwerden, treiben in die Einsamkeit und Ungeselligkeit, (...) ja der gewöhnungsmäßigen Unoffenheit.*<sup>24</sup>

- 
1. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1933., Seite 92
  2. Ebda., S. 92
  3. *Suite für Klavier* op. 25, 1921–1923
  4. Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1933., Seite 94
  5. Ebda., S. 95
  6. Der Begriff »Werk« transportiert metaphysische Vorstellungen, weshalb es der Autor bevorzugt, wie in der Performance und im Theater von »Arbeiten« zu sprechen.
  7. Besonders Schopenhauer war es, der der Musik zumutete, der Wahrheit, noch vor den anderen Künsten und der Philosophie, am Nächsten zu kommen.
  8. Die Oper stellte keine Ausnahme dar – die Musik war unangefochten die Leitkunst.
  9. Richard Huelsenbeck, *Wozu Dada?* Anabas-Verlag, Giessen, 1994., S. 49. Und so dachte Schönberg über seine Zeit: »Unsere Zeit hat den Voraussetzungen in die Höhe gebracht. Der kolossale Konsum an Weltanschauungen, an bestrickend originellen philosophischen und künstlerischen Bewegungen ist wohl ein Produkt des mißverstandenen Individualismus, der Individualismus der Philister, und ruft eine Überschätzung der Originalität hervor, die uns verhindert, zu den Ruhepunkten klaren Schauens und langsam wägenden Prüfens zu gelangen.«, S. 160
  10. Richard Huelsenbeck, *Wozu Dada?* Anabas-Verlag, Giessen, 1994., S. 35
  11. Paul Häberlin, *Minderwertigkeitsgefühle*, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1936, S. 8
  12. Ebda., S. 7
  13. Ebda., S. 23
  14. Ebda., S. 30
  15. Ziehen wir nur schon Dadaisten mit in Betracht, muss das Denken Schönbergs auch für seine Zeitgenossen konservativ erschienen sein.

16. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag 1976., S. 131
17. Ebda., S. 150
18. Paul Häberlin, *Minderwertigkeitsgefühle*, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1936., S. 36
19. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag 1976., S. 214
20. Letzteres wunderbar von Loriot im Sketch »Film-spektrum« auf die Schippe genommen. Die Rolle des Filmkritikers Heiner Kriegel (Offenbacher Rundschau) mimt einen linken Filmkritiker, der sich empört auf die Einlassungen seines Gegenparts Prof. Wolf Lämmer (Hochschule für Film und Fernsehen Bebra) äussert: »Ein Mensch, der auf der Suche nach Licht und Freiheit strauchelt, dient Ihrer Unterhaltung!«
21. 1955 mit drei Vorlesungen zum Thema »Der junge Schönberg«, 1956 mit vier Vorlesungen »Schönbergs Kontrapunkt«.
22. Richard Huelsenbeck, *Wozu Dada?*, Anabas-Verlag Giessen, 1994, S. 33
23. Dieses harte Urteil zielt auf die Strukturen der Neuen Musik, weniger Komponist\*innen und Interpret\*innen; diese denken überwiegend pluralistisch und affirmieren ästhetische Vielfalt.
24. Paul Häberlin, *Minderwertigkeitsgefühle*, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1936., S. 37

**Patrick Frank**, geb. in Rio de Janeiro, Komponist und Kulturtheoretiker.