

Welch ein Klangwesen nun, das uns da
entgegenbraust, und das den ersten, den
unmittelbaren
Eindruck hervorruft! Das tobt, rast, rüttelt,
stößt, das ächzt, keucht, dröhnt und heult; das
pfeift,
orgelt und klirrt ...
August Halm (1913)

Völlig losgelöst
von der Erde
schwebt das Raumschiff.
Völlig schwerelos.
Peter Schilling: Major Tom (1983)

Zu der wirklich künstlerischen Einstellung
gehört die Loslösung von der ganzen Aktualität
des Lebens.
Nicolai Hartmann (Musik-Ästhetik, MGG
1961)

Ich bin für eine Kunst, die [...] etwas anderes tut
als in einem Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.
Claes Oldenburg (1961)

Mag der Historiker, eine künstlerische Erscheinung im großen und ganzen umfassend, in Spontini den ›Ausdruck des französischen Kaiserreichs‹, in Rossini die ›politische Restauration‹ erblicken – der Ästhetiker hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran schön sei und warum. Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und mag nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Komponisten; nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. Sie wird demnach in Beethovens Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Komponist republikanisch gesinnt, unverheiratet, taub gewesen, und all die andern Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird jene nimmermehr aus den Werken lesen und zur Würdigung derselben verwerthen dürfen.¹

Eduard Hanslicks *Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* nach 150 Jahren noch einmal zu kritisieren ist wohlfeil, keine Frage. Die von Hanslick bekämpfte Dominanz der ›Affekte, Gemütsbewegungen, Empfindungen und Leidenschaften‹ ist ebenso von gestern wie seine Musikästhetik als isoliert betriebenes Fach. Es könnte längst überflüssig sein, auf die im 19. Jahrhundert zum Werkzeug der Wahrnehmung von Musik erhobenen Schlafbrillen und Scheuklappen noch einmal hinzuweisen,

Bernhard Günther

Der Traum vom Fliegen

Eine kleine Retrospektive der musikalischen Autonomie

wenn nicht die damals dekretierte Blindheit noch immer verbreitet wäre. Das betrifft einerseits das Schreiben über Musik: Trotz der Ausdifferenzierung des Faches Musikwissenschaft weit über »reine« Ästhetik hinaus, trotz der philosophischen Debatten um beispielsweise Marxismus, Hermeneutik und Dekonstruktion, sind Autonomiephantasien noch immer präsent. Naturgemäß unter den Verträumten der Musikkonsumenten und Musikschaffenden, deren Kunst für jeden philosophischen Entmündigungsversuch² unerreichbar bleibt; aber auch über diese hinaus: Natürlich habe Musik mit allem Anderen irgendwie zu tun, aber warum solle man deswegen sich nicht auf ihre formale Analyse konzentrieren?³ Sogar die sogenannte »New Musicology«, die ausgehend von Kalifornien seit zehn Jahren traditionelle Musikwissenschaft als »Hüterin des autonomen Kunstwerks im Rahmen des männlich dominierten ›Meister-Diskurses‹⁴ kritisierte, blieb erstens selbst auf kanonifizierte Meister (gern auch auf »zu Unrecht vergessene KleinmeisterInnen«) und ihre Werke konzentriert, verschärfte zweitens den akademischen Fachcharakter durch Kodifizierung einer Political correctness, führte drittens zu »positive vote[s] for autonomy and technical analysis«⁵ und zielte viertens vor allem auf musikwissenschaftliche Institute, Kongresse und Fachpublikationen. Pointiert ausgedrückt: Die am Ende des 20. Jahrhunderts plötzlich als Ausdruck eines dringenden Anliegen einsetzende musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der Frage, ob Franz Schubert sintemalen homosexuell gewesen sein mag, scheint mir nur aus einer insgesamt weltabgewandten und traditionsfixierten Haltung heraus verstehbar. Ein Großteil der »New Musicology« ist kaum eine Lösung, sondern gemeinsam mit der »Old Musicology« ein Teil jenes Problems, das dieser Text zu skizzieren versucht.

Autonome Musik

Andererseits wurden die blinden Flecke seit dem 19. Jahrhundert auch dem Schreiben von Musik verordnet. »Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint

2 Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München: Fink 1971.

3 Vgl. z.B. Carl Dahlhaus, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, in: ders.: *Schönberg und Andere*, Mainz: Schott 1978, oder Wolfgang Iser, *Überlegungen anlässlich einer neuen Autonomie-Ästhetik*, in: *Musik & Ästhetik* Heft 21/ 2002.

4 Sigrid Nieberle 1996, zit.n. www2.uni-muenchen.de/frauenbeauftragte/nieberle.htm.

5 Kofi Agawu über Pieter C. van der Toorn, *Politics and the Academy*, Berkeley: University of California Press 1996.

1 Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (21. Aufl.) 1989 [1884], S. 81.

sein, welche, jede Hülle, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.« so schrieb E.T.A. Hoffmann 1810 mit Bezug auf Beethovens 5. Symphonie in gezielter Einengung des damaligen Musikverständnisses.⁶ Mit der Erhebung von Musik zu etwas Unausprechlichem wurde diese zum Selbstzweck: »Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck; denn es ist bloße Form«⁷. August Halm brachte es 1913 (und zwar nicht unter Umgehung, sondern in Übererfüllung des Hanslickschen Anspruchs) dennoch zuwege, Beethovens »republikanische Gesinnung aus den Werken zu lesen und zur Würdigung derselben zu verwenden«. Anzumerken ist, daß Hanslicks Gedankenspiel, jemand schreibe über Beethoven, »ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen«, ebenso eine autonomieästhetische Lebenslüge darstellt wie Halms Annahme, der Kampf für »Sachlichkeit und Reinlichkeit der Kunst gegenüber« sei ohne jene Metaphern zu führen, die er an Paul Bekker und anderen so scharf kritisierte⁸:

»Wiederum aber sind es die Sonaten, die uns den schönsten Einblick in das Wesentliche dieser Gattung von Musik gewähren können, ja ein einziges von den bestgelungenen und straff regierten musik-staatlichen Gebilden Beethovens belehrt uns mehr als selbst eine Vielheit von Werken seiner Vorgänger. So müssen wir denn das Bild und das Geschehen seiner Musik betrachten, zuvor aber oder zugleich eine Wolke von schwärmenden Wesen auseinanderscheuchen und fernhalten, die schon fast vermöge eines Gewohnheitsrechts zu dieser Kultur zu gehören scheinen. Wir sprechen durchaus nicht etwa nur als im Gegensatz zu dem psychologischen oder szenischen oder überhaupt außermusikalischen Ausdeuten der Musik von musikalischer Analyse; diese gilt uns weit mehr denn als nur ein Kampfmittel.«⁹

Auf das »Kampfmittel Musikanalyse« ist zurückzukommen; doch angesichts dieser eigenartigen Vermischung von »absoluter Musik« und »politischer Haltung«, von Verbot und gleichzeitigem Praktizieren »außermusikalischen Ausdeutens« zunächst zur Reflexion.

»Offenbar ist der immanente Scheincharakter der Werke von einem Stück wie auch immer latenter Nachahmung des Wirklichen, und darum von Illusion, nicht zu befreien. Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert

und in ihnen seiner Realität entäußert: so wird es immer auch zu deren Nachbild. Noch die reinste ästhetische Bestimmung, das Erscheinen, ist zur Realität vermittelt als deren bestimmte Negation. Die Differenz der Kunstwerke von der Empirie, ihr Scheincharakter, konstituiert sich an jener und in der Tendenz gegen sie. Wollten Kunstwerke um des eigenen Begriffs willen jene Rückbeziehung absolut tilgen, so tilgten sie ihre eigene Voraussetzung. Kunst ist unendlich diffizil auch darin, daß sie zwar ihren Begriff transzendieren muß, um ihn zu erfüllen, daß sie jedoch dort, wo sie dabei Realien ähnlich wird, der Verdinglichung sich anpaßt, gegen die sie protestiert: Engagement wird heute unvermeidlich zur ästhetischen Konzession. Das ineffabile von Illusion verhindert es, in einem Begriff absoluter Erscheinung die Antinomie des ästhetischen Scheins zu schlichten. Durch den Schein, den es verkündet, werden Kunstwerke nicht wörtlich zu Epiphanien, so schwer es auch der genuinen ästhetischen Erfahrung den authentischen Kunstwerken gegenüber fällt, nicht darauf zu vertrauen, in ihnen sei das Absolute präsent.«¹⁰

Einerseits stellt Adorno mit erfrischender Unbekümmertheit fest, Kunstwerke seien in jedem Fall »ein Nachbild der Realität« und »tilgten ihre eigene Voraussetzung«, wenn sie auf Absolutheit, auf Unabhängigkeit von der Realität drängten. Andererseits spricht aus diesem Zitat eine Rezeptionshaltung (»es fällt schwer, nicht darauf zu vertrauen, in Kunstwerken sei das Absolute präsent«), die längst dem gesellschaftlichen Untergang geweiht war.¹¹

Kunst und Gesellschaft

Der Kunstsoziologe Gerhardt Kapner konkretisiert diese »Realität« als explizit gesellschaftliche. In seiner Analyse *Künstlerische Autonomietendenzen seit dem 18. Jahrhundert und ihre Folgen* beschreibt er Autonomie als »nichts der Kunst überzeitlich eigenes, sondern eine Schwerpunktverschiebung innerhalb einer bestimmten Entwicklungsphase; wenn es richtig ist, daß Kunst mit dem Heraustreten aus dem unmittelbaren klerikalen oder aristokratischen Auftrag sich durch den bürgerlichen Markt eine Existenz sichert, in der sie sich von den Ansprüchen dieser Stände emanzipieren kann, und eben diese Durchsetzung ›bloßer‹ (und das heißt später vorwiegend: formal betonter) Ästhetik als ihre Autonomie bezeichnet wird, dann erhalten diese Schritte zu einer Distanzierung von unmittelbarem gesellschaftlichem Auftrag überhaupt, also von engerer gesellschaftlicher Gebundenheit schlechthin,

6 E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik*, München 1963, S. 34, zit. n. C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1994, S. 13.

7 Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, a.a.O., S. 5.

8 Vgl. außer dem diesem Text vorangestellten Zitat zu Beethovens op. 31 *Notizbuch 5/6: Musik*, hrsg. v. Reinhard Kapp, Berlin: Medusa 1982.

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 158 f.

11 Dieselbe Passage der *Ästhetischen Theorie* ist Ausgangspunkt von Christoph Menkes *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991. Dort wird versucht, mit Hilfe des Begriffs der Souveränität (der gescheiterten Autonomie gegenübergestellt) die Überschreibung der nicht-ästhetischen Diskurse durch die Ästhetik in die Gegenwart hinüberzusetzen und somit die ästhetische Erfahrung wiederum absolut zu setzen.

9 August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München: Müller 1913, S. 37 f.

mithin Desintegration. Ja, es ist dies ein und derselbe Schritt: Autonomie ist Desintegration.«¹²

Als Ursachen dieser Schwerpunktverschiebung nennt Kapner die Marktvergrößerung am Ende des 18. Jahrhunderts, die mit dem Ende der hohen »sozialen Kontrolle« der Auftraggeber (Kirche oder Herrscher) über die Künstler einherging. Damit wandelte sich die »Kundenproduktion« in eine »Warenproduktion« und anstelle von handwerklicher Gebundenheit trat eine größere Freiheit des Schaffens. Mit Michelangelo und Tizian sieht Kapner erste Züge einer aufkommenden Geniereligion, die schließlich Formen einer Ursupation annahm:

»Diese Aufgabe, Bezug zum Sinn menschlichen Seins und Lebens in seinen letzten Dimensionen herzustellen, war vordem der Priesterschaft, allenfalls den Philosophen zugefallen. [...] [Ab dem 18. Jahrhundert] treten in die Funktion der Sinnstiftung als Nachfolger nach den durch Säkularisierung beeinträchtigten Konfessionen mehrere Faktoren ein, wie etwa Fortschrittsglaube, Sozialreligionen und eben auch und nicht zuletzt die Kunst. Ihre Glorifizierung, ihr Heraustreten aus einem Dienerschaftsverhältnis in die ›Autonomie‹ ist ohne derartige Säkularisierungsprozesse schwer vorstellbar.«¹³

Säkularisierung der Kunstreligion

Doch die tabuisierte Funktionalität meldete sich zurück. Ein kurzer Text mit dem Titel »Gebrauchsmusik« von Theodor W. Adorno sah 1924 schlechte gesellschaftliche Bedingungen für »absolute Musik« und betonte im Gegenzug die Chance der »Gebrauchsmusik«, jene »tiefe Ehrlichkeit« an den Tag zu legen, die dem Symphoniekonzert bereits fehlte – eine Passage, die dem landläufigen Klischee einer »Ablehnung des Funktionalen durch Adorno« entgegensetzen ist:

»Absolute Musik gründet in der Innerlichkeit des ganzen Menschen, die den Klang aus sich entläßt, so durchaus ihn umfänglich, so durchaus gegenwärtig in ihm, daß er des punkthaften Ausdrucks nicht mehr bedarf. Gebrauchsmusik überspringt die Innerlichkeit, kommt aus dem Leerraum frei gesetzter Zweckforderung; ihre Gegenwart liegt allein in der Zeit, in der sie ertönt, und noch die fragmentarische Seelenäußerung ist verbannt aus ihr. Das tritt einsichtig zutage an ihrem Verhältnis zu den überlieferten Formen. Sie alle haben in der Sphäre der absoluten Musik ihre

verbindliche Kraft längst eingebüßt; ihre zwischenmenschliche Objektivität zersetzte sich, als die Gemeinschaft aufhörte, Trägerin der Musik zu sein, als die Verantwortung für die Wirklichkeit auch des Musikalischen auf die Person, den Einzelnen überging. Jene Verantwortung ist der Gebrauchsmusik fremd. Wohl lebt auch ihr keine Gemeinschaft, in der sie ruhen dürfte. [...] Daraus folgt keineswegs ein billiges Verdikt über die Gebrauchsmusik. Sie enträt der epigonalen Gemütlichkeit ebenso wohl wie jedes romantischen Fluchtgedankens. Indem sie entleert, reinigt sie; sie überwindet die Programm-Musik, indem sie unsentimental alle musikfeindliche Psychologie beseitigt und den Sprung zwischen Innen und Außen, der alle Programmmusik durchschneidet. Sie setzt das Außen absolut, die Äußerlichkeit taub ablaufender, von der Gelegenheit diktiert Klangverläufe. Der Sorge um die Abbildung der gegenständlichen Welt ist sie enthoben; worauf sollte sie auch abbilden? Die Projektionsfläche des Ich schrumpfte ihr zum Punkt zusammen, um den tot regelhaft die Bewegung sich dreht. – Die Rationalisierung ihrer Mittel zwingt zur Kontrolle und bewußten Herrschaft und läßt scheinhaften Orchesterpomp nicht mehr sich entfalten. Tief ist die Ehrlichkeit zumal jener fiktiven Gebrauchsmusik, die nicht einmal einen Anlaß hat, sondern sich einen Anlaß vorspielt aus dem Nichts, der sie aus dem Nichts zieht. Solange sie ihre Grenzen achtet, hat sie das tragische Recht nihilistischer Bekundung. Zur Tragik ihres Nihilismus rechnet allerdings, daß sie diese Grenzen nicht achten kann.«¹⁴

Mit dem »Aufstand der Massen« im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts sah später Gerhard Kapner die Ablösung der künstlerischen Autonomie durch ein Erstarren der »pragmatischen Ebene«. Die Vergrößerung des Marktes im aufgestiegenen Bürgertum bewirkte, laut Kapner, eine Phase der Dominanz der Vermittler und »Produzenten der Populärkultur«, deren Ablösung durch die Dominanz des Publikums er 1991 prophezeit:

»Eben von hier aus läßt sich auch schon die Zukunft denken. Nämlich als Abschaffung der Manipulation, als Aufwachen des Publikums, das seine Kunst selbst in die Hand nehmen könnte. [...] Wenn das Publikum selbst zur dominierenden Gruppe würde, wäre denkbar, daß dann überhaupt nicht mehr die Werke, sondern die Akte dominieren sollten. So wie im Tanz, im Feiern von Festen, wäre dann nichts Bleibendes zu schaffen, sondern das Vorübergehende wäre das Schöne. Bleiben würde davon höchstens eine Dokumentation,

12 Gerhard Kapner, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst*, Wien: Böhlau 1991, S. 120.

13 Gerhard Kapner, a.a.O., S. 113 f., 116 f.

14 Theodor W. Adorno, *Gebrauchsmusik*, in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19 *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 446 f.

wie von manchen Festen des Barocks oder von den Happenings der Gegenwart. Das würde nicht nur einen neuen Begriff von Publikum erzeugen – kein passives mehr, vielmehr selbst ein kreatives – sondern auch wieder einen neuen Begriff von Kunst. [...] Es wäre keine Kunst der entrückten und entrückenden Werke mehr, sondern eine des Alltags, eine Art realisierter Tagträumerei.«¹⁵

15 Gerhard Kapner, *Zur Systematik verschiedener Kunstbegriffe*, in: ders., a.a.O., S. 74 f.

Mittel und Zweck

Mit 1924 datierte Carl Dahlhaus den »Zusammenbruch des Expressionismus«. Den »musikalischen Funktionalismus«, den er daraufhin bei Hindemith, Strawinsky, Schönberg und anderen einsetzen sah, beschrieb er als polemische »Akzentuierung von Sachlichkeit, Aktivität, Handwerksgeist und Didaktik gegen die Traditionen des 19. Jahrhunderts, gegen ästhetische Autonomie, Kunstreligion, Genieästhetik und Kontemplation«¹⁶ – im übrigen jedoch durchaus als Erscheinungsform der absoluten Musik:

»Hindemith schrieb, pointiert ausgedrückt, Musik zu dem Zweck, die Tätigkeit des Streichens und Blasens von Instrumenten in Gang zu setzen, während Wagner die Instrumente als Werkzeuge ansah, um tönende Phantasmagorien hervorzurufen, deren Ursprung der Hörer vergessen sollte, wenn er sich kontemplativ einem musikalischen ›Beziehungsauber‹ überließ, in dem sich nach Schopenhauer ›das innerste Wesen der Welt‹ offenbarte. Was bei Wagner verborgenes Mittel war, erschien bei Hindemith als manifester Zweck. [...] Die Aktivität, die Hindemith der ästhetisch-metaphysischen Kontemplation entgegensetzte, war demnach eine primär musikalisch interne Aktivität. Charakteristisch für den Funktionalismus der Zwanziger Jahre war jedoch, daß man aus der ästhetischen Autonomie hinausstrebte, um die Musik, statt sie als in sich geschlossene ›Welt für sich selbst‹ zu betrachten, an außermusikalische Zwecke anzuknüpfen und dadurch sie sozial zu legitimieren. Die musikalische Form sollte nicht mehr als ›sinnliches Scheinen der Idee‹ dem Alltag entrückt sein, sondern als Zweckform in ihn eingreifen. Heinrich Bessler sprach 1925 eine Grundtendenz der Epoche aus, als er zur Konzertmusik einen Gegentypus entwarf, den er ›Umgangsmusik‹ nannte.«¹⁷

Es gab bald Perspektiven, aus denen selbst das wie l'art pour l'art anmuten mußte. Walter Benjamin setzte 1936 »eine Anzahl überkommener Begriffe wie Schöpfertum und Genialität, Ewigkeitswert und Geheimnis

beiseite«, um »Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen« Rechnung zu tragen. In seiner auf den Faschismus reagierenden Analyse brachte er mit Begriffen wie »Kultwert« und »Ausstellungswert« ein ökonomisch fundiertes Konzept von Kunstfunktionen ins Spiel, das der gesellschaftlichen Lage wesentlich enger zu Leibe rückte als jede neoklassizistische Spielmusik.¹⁸ In diese gesellschaftliche Situation hinein setzte auch Hanns Eisler sein aufklärerisches Konzept einer »angewandten Musik«: »Statt auszugehen auf psychische Betäubung des Zuhörers, auf die Erzeugung anarchischer Erregungszustände, muß die Musik an der Aufhellung des Bewußtseins der fortgeschrittensten Klasse, der Arbeiterklasse, arbeiten und versuchen, das praktische Verhalten der Zuhörer zu beeinflussen.« Dazu empfahl Eisler Vokal- statt Instrumentalmusik und »Musik als Gelegenheit für Materialprüfung und zum Training musikalisch-logischen Denkens« anstelle von »Skizzen, Charakterstücken, Kinderstücken als Spiegelung privater Stimmungen des Komponisten«; des weiteren solle das »Massenlied, Kampflied: auf den Straßen, am Arbeitsplatz oder auf Versammlungen von den Massen selbst gesungen, aktivierend« an die Stelle des Kunstliedes treten, letzteres »im Konzertsaal von einem Spezialisten passiven Zuhörern vorgeführt, subjektiv-gefühlbetont.«¹⁹

Ungleich der heutigen Bedeutung (Musik für Film, Bühne, Werbung etc.) war mit »angewandter Musik« hier ein Kampfbegriff gegen »Konzertmusik« gemeint. Das ist nicht als Mainstream mißzuverstehen; ebenfalls 1935 stellte Bruno Walter »absolute Musik« einer »angewandten Tonkunst« (mit der er schlicht die Oper meinte) gegenüber, wobei für ihn in letzterer »der dramatische Ausdruck die Botschaften übertönt, die sie sonst aus eigenen Tiefen oder dem Herzen des Schaffenden überbringt«²⁰. Im Gegensatz dazu feierte der Musikwissenschaftler Alfred Orel 1934 das Ende der Romantik und die »neue Sachlichkeit« einer »neuen Generation« (nicht ohne die »destruktiven Nebeneffekte« in Kauf zu nehmen):

»Betrachtet man das Verhältnis des Menschen zur Außenwelt, seine Stellung zur Umwelt, ein Moment, das in engster Wechselbeziehung zur Geisteshaltung überhaupt steht, so sieht man, daß sachliche Weltanschauung weder aus dem Boden des Flucht- oder Furchtverhältnisses, der Gegenstellung zur Umwelt erwächst, noch aus dem des engen, liebevollen Verbundenseins, Sich-eins-Fühlens. In beiden Fällen erfolgt eine Verbindung zum Irrealen, außerhalb

18 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963 [frz. 1936, dt. 1955].

16 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Funktionalismus*, in: ders. a.a.O., S. 62

19 Hanns Eisler, *Gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik* [1935], in: ders. *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, Leipzig 1973, S. 372 f., zit. n. Konrad Niemann, *Zur Frage der gesellschaftlichen Funktion der Musik bei Eisler*, in: *Hanns Eisler heute*, Berlin: AdK der DDR, 1974, S. 19.

20 Bruno Walter, *Von den moralischen Kräften der Musik*. Vortrag gehalten im Kulturbund zu Wien, Wien u.a.: Herbert Reichner, 1935, S. 14 f.

17 Ebd., S. 59 f. Schönberg unter den Begriff des Funktionalismus zu fassen gelingt hier nur durch ein der Rezeptionsgeschichte angelastetes Verwischen von *Funktion* und *Funktionalität* und durch Hinzunahme einer »interne[n], im Inneren der Werke verschlossene[n] Funktionalität.«

der realen Umwelt liegenden. Sachliche Weltanschauung kann damit unmöglich verbunden sein. In der Tat ist die erwähnte Beziehung in diesem Falle eine ganz andere. Daß das Reale der Umwelt, das außerhalb des Menschen liegende Sachliche eine Rolle spielen muß, ergibt sich schon aus dem Begriff der Sachlichkeit. Dies ist schon in einer Entpersönlichung gelegen, die der Sachlichkeit eigen ist. Aber weder Gegenstellung, noch Verbundensein kennzeichnen die Geisteshaltung der Sachlichkeit, sondern die mit geistigen Mitteln erlangte Herrschaft über die reale Umwelt, die in ihrer nunmehrigen Unterthänigkeit dem Willen des Menschen, seinen Zwecken dienen muß.²¹

Das Gegensatzpaar »Gefühl« versus »Exaktheit« ist längst zum Schauplatz eines Scheingefechts geworden. Gesellschaft kommt in diesem Konzept lediglich als Austragungsort von Hegemoniekämpfen vor. Die wahre Auseinandersetzung findet um 1930 nicht zwischen »Sachlichkeit« und »Romantik« statt, sondern in Form einer wechselseitigen Projektion autoritärer Machtfantasien in der Kunst und solchen in der Gesellschaft.

Im autonomen Schlaraffenland

Eine Anekdote: Zum Jubiläum »50 Jahre Internationale Ferienkurse für Neue Musik« ist die Darmstädter Turnhalle für Karlheinz Stockhausen zur Präsentation seiner Kompositionstechnik reserviert. Wer vom Ideal des gebannt lauschenden Adepten durch Zuspätkommen oder Tuscheln abzuweichen beginnt, wird von der großen Bühne herab umgehend gerügt. Auf einen Wink hin ertönen Hörbeispiele, zur Auflockerung werden – soviel Außermusikalisches muß sein – schwelgerische Erinnerungen an Fliegerangriffe im Zweiten Weltkrieg eingestreut oder die in die Partitur gemalten Kußherzchen hergezeigt. Kurz: Karlheinz Stockhausen gebärdet sich 1996 noch immer wie das liebste Feindbild der doktrinären anti-kapitalistischen Musikwissenschaft der 1970er Jahre²² (bis hin zu seinem kompositionstechnischen Zentralbegriff »Superformel«, der mit der Diktion verrückter Wissenschaftler aus Klischeefilmen der Zeit des Kalten Krieges wie auch mit der Sprache des Werbefernsehens kollidiert). Die autoritäre Darbietung einer hermetischen Ästhetik ruft Widerspruch hervor. Es kursieren Flugblätter, es kommt zu teils pathetischem, teils sarkastischem Protest. Rudolf Frisius, 1941 geborener Musikwissenschaftler, verspürt seinerseits angesichts der reflexartigen Proteste der Jüngeren Unbehagen, »denn genau dieses Wegschauen von den

Werken hat uns damals als junge Studenten der Musikwissenschaft an unseren Lehrern gestört.«²³ Kritik habe ausschließlich an den Werken und im Detail zu erfolgen. Aus solchem Ehrenkodex des Musikanalytikers spricht unumstößlicher Glaube an eine absolute, autonome Musik: Ein Meisterwerk ist niemals fehl am Platz, ist es nur fest gefügt. Ein Schelm, wer ein solches Gentlemen-Agreement zwischen Meistern und Musikanalytikern in seiner Gesamtheit anachronistisch findet: Wer Werke schafft, errichtet damit einen märchenhaften Schutzschild, der ausschließlich mit Hilfe umfassender musikwissenschaftlicher Analyse zu durchbrechen ist. Noch im MGG-Artikel von 1961 heißt es: »Das große Problem der Poetik seit Aristoteles, wie nämlich der dargestellte Inhalt des Werkes sich zur Wirklichkeit verhält, scheidet für die Musik [...] aus.«²⁴ Von der Aufgabe, sich innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft zu positionieren, wäre Musik unter solchen Voraussetzungen enthoben – quasi unter Zuerkennung eines hohen Behinderungsgrades an »die abstrakteste aller Künste«. Musik und ihre Analyse wähen sich durch einen hohen Berg aus Grießbrei gemeinsam von der Alltagswelt abgeschirmt. Dieser alte narzißtische Traum – Musik habe an sich selbst, an nichts anderem gemessen zu werden – führte Karlheinz Stockhausen im Herbst 2001 zu vielbeachteten Kollisionen auf dem repolitisierten Feld zwischen »Schurkenstaaten« und USA. Wenig später wurde Pierre Boulez von der Eidgenössischen Exekutive verhört, um seine Jahrzehnte zurückliegende Aufforderung zur Sprengung von Opernhäusern vor der realen Welt zu rechtfertigen. Der Grießbrei-Wall der musikalischen Autonomie scheint Löcher bekommen zu haben. Wenn es nicht Stockhausen, Boulez und ihre Exegeten waren, die diese Löcher gegraben haben – wer war es dann?

Traum und Wirklichkeit

Gut fünfzig Jahre nach dem Vorschlag Walter Benjamins, die »Ästhetisierung der Politik« mit einer »Politisierung der Kunst« zu beantworten, konstatiert Gerhard Schulze 1992 einen zunehmenden »Prozeß der Ästhetisierung, der Herrichtung von Produkten für Erlebnisse« entlang des gesellschaftlichen Weges »von außenorientiertem zu innenorientiertem Konsum.«²⁵ Die einst für Musik reservierte Innigkeit wird längst zu gleichen Teilen auf Unterhaltung und andere Teile des Einkaufszettels (respektive Terminkalenders) aufgeteilt. Die Omnipräsenz von (technischer) Funktionalität erscheint als »die vorläufig letzte Transzendenz

23 Sinngemäß im Pausengespräch mit dem Autor bei den Darmstädter Ferienkursen 1996.

21 Alfred Orel, *Sachliche Musik*, in: *Schweizerische Musikzeitung* Heft 16-17, 1934, S. 553

24 Albert Wellek, Artikel *Musik-Ästhetik*, in: MGG, Bd. 9, Kassel u.a.: Bärenreiter 1961, Sp. 1033 f.

22 Vgl. Konrad Boehmer, *Karlheinz Stockhausen oder Der Imperialismus als höchstes Stadium des kapitalistischen Avantgardismus*, in: *Musik und Gesellschaft*, Berlin 1972, Heft 3, S. 137-150.

25 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Campus 1992, S. 427 f.

26 Goedart Palm, *Smartworld oder das vernetzte Schlaraffenland*, Telepolis 8.8.2000, www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/co/8519/1.html

27 Anna King Murdoch, *Of sounds and silence*, The Age, 28.7.2000, über Christopher Hogwood.

28 Wolfgang Rihm, *Bemerkungen zur Autorenschaft in Kunst, Kultur und Staat*, in: *GEMA-Nachrichten* 158 (November 1998).

29 Arthur C. Danto, *Hohe Kunst, niedrige Kunst und der Geist der Geschichte*, in: ders. *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München: Fink 1996, S. 185.

30 Roberta Smith, *Bad News for Art at the Whitney Biennial*, New York Times, 31.3.2002.

31 Florian Rötzer, *Inszenierung von Aufmerksamkeitsfallen. Ästhetik in der Informationsgesellschaft*, in: *Kunstforum International*, Band 148, S. 57, vgl. dazu Peter Rantaša: <http://www.aec.at/takeover/update/texte.asp?ID=43>

einer nicht länger metaphysisch rückversicherten Welt« und bringt die »Fetischisierung des Gebrauchs um des Gebrauchs willen«²⁶ mit sich. Die Omnipräsenz des Musikgebrauchs ist mittlerweile so weit gediehen, daß Musiker in Restaurants und Geschäften mit der Nagelschere gegen Lautsprecherkabel vorgehen oder versuchen, Anreize für mehr musikfreie Zonen im öffentlichen Raum zu schaffen.²⁷ »Fortschrittliche Technologien« wie das Internet sowie »die ›Events‹ der Verwertungskultur« werden von Komponisten vielfach als »Bedrohung für die Autoren« zurückgewiesen.²⁸ Arthur Danto unterstreicht 1992 (im Blick auf Andy Warhols *Brillo Box* von 1964) die längst vollzogene Verbindung von Kunst und Werbung, zwischen »Hoch« und »Niedrig«: Mit Warhols Kunstgriff, »Mittel in Bedeutungen zu verwandeln, [...] änderte sich die Bedeutung der Kunst und die Rolle des Künstlers so tiefgreifend, ja, wurde der Gegensatz [zur früheren Haltung, in der Kunst sich vorhandener Mittel als Werkzeuge bediente] so groß, daß seine Leistung weniger einen künstlerischen Durchbruch als vielmehr eine kulturelle Revolution darstellte.«²⁹ Daß die Grenzen zwischen »High« und »Low« zehn Jahre später ebenso als aufgehoben gelten wie jene zwischen Kunst und Handwerk oder die zwischen Insidern und Outsidern, ist der Kunstkritik in der New York Times 2002 bestenfalls noch einen Nebensatz wert.³⁰ Von »Kapitalismus« und »Antikapitalismus« ist längst keine Rede mehr. Der Einbruch der Realität in die »Domäne der Kunst« geht indes weiter. Die Freiheitliche Partei Österreichs stoppte 2000 mit einer Kampagne »Kleiner Mann zahlt große Oper?« die Pläne zur Errichtung eines Hauses für Musiktheater in Linz. Im politischen Diskurs sieht sich der emphatische Kunstbegriff zunehmend überlagert durch die Rede von den »Creative Industries«, die Webdesign und Töpferwerkstätten ohne weiteres mit einschließt. Florian Rötzer zeigt 1999, wie weit der Kunst jene sinnstiftende Funktion, die laut Kapner Priestern und Philosophen abgejagt worden war, wieder abhand gekommen ist:

»Weil die Ästhetik als Gestaltung von Information in allen Bereichen immer mehr in den Vordergrund rückt, zerfällt auch die traditionelle Arbeitsteilung zwischen Kunst und Wirklichkeit, wie sie im industriellen Zeitalter noch geherrscht hatte. Aus der Sicht der Kunstgeschichte und vielleicht auch der Avantgardekünstler mag es so erscheinen, als habe sich die Kunst aus den alten Fesseln des Scheins oder des Museums befreit und als habe sie den Alltag und die Welt der Ge-

brauchsgegenstände im Sinne einer Erweiterung und Entgrenzung der Kunst in sich aufgenommen, doch dieser Prozeß läßt sich selbstverständlich auch andersherum interpretieren: der Alltag, die Welt der Waren, des Marktes, der Öffentlichkeit, selbst der Ausbildung und der Arbeit haben sich mit dem Beginn der technischen Bildmedien, mit den Kommunikationstechniken und den elektronischen Massenmedien ästhetisiert und die Kunst ihrer exklusiven Stellung als Produzentin von aufmerksamkeitserheischenden Wahrnehmungsangeboten beraubt, einem wachsenden Konkurrenzkampf ausgesetzt, in dem stets neue Strategien der Aufmerksamkeitserzeugung ausprobiert werden müssen. Unterstützt wurde die Kunst freilich dabei, weil sie in eine gewachsene Tradition mit fest etablierten Institutionen und Strukturen hineingewachsen ist. Hier konnte man den Konkurrenzkampf zur mediatisierten Umgebung dann noch als Revolte gegenüber überlebten Erwartungen der Tradition inszenieren. Aber es ist abzusehen, daß der vordergründige Kampf der Kunst gegen die Kunst nicht nur immer stärker am Tropf der Subventionen hängt, sondern auch allmählich an Bedeutung und an Interesse verlieren wird.«³¹

Die von Hanslick erteilte pauschale Absolution, die sich als Umkehrschluß seiner eingangs zitierten absoluten Ästhetik ergibt – der Künstler könne privat, menschlich, politisch, außerhalb seiner Werkliste vollkommen verantwortungslos agieren, seine Werke würden dennoch gewürdigt – ist aufgehoben. Abgelöst ist sie durch die Bedrohung, daß nicht nur über das Privatleben, sondern ebenso auch über die Arbeit von Kunstschaffenden hinweggesehen wird.

Ein letzter Versuch

»In welcher Form [...] Musik allgemeinen sozialen Entwicklungen Antwort gibt, ob sie Prozesse der sozialen Differenzierung, der Integration, der Aufrichtung von Herrschaft usw. bestätigend mitvollzieht oder aber ihnen entgegenwirkt – funktional ein alles entscheidender Unterschied –, hängt davon ab, wie Menschen in ihr selbst sich zueinander stellen: gleichrangig oder subordiniert, symmetrisch- autoritätsfern oder asymmetrisch – und welche Werte, Visionen, Utopien sie kommunizieren. Funktionalität hat demnach in Bedeutungs- und Strukturmomenten – und vorzüglich in letzteren – das bedingende Fundament; nicht wenige Erneuerer und Revolutionäre der Musikgeschichte scheiterten daran, daß sie zwar unverbrauchte Ideen und

klangleiche Materialien hervorzubringen wußten, nicht jedoch alternative Sozialstruktur. Umgekehrt ist es nahezu unmöglich, musikalische Strukturen und Bedeutungen vor ihren sozialen Außenbezügen abzuschirmen. Denn selbst wo emphatische ästhetische Autonomie verfochten wird, haben stets Menschen sie zu wollen und durchzusetzen. Und ebendiese Menschen sind nicht nur musikalisch, sondern ganze Menschen: mit den Bedürfnissen, Nöten, Mentalitäten eines ungeteilten Lebens, das sich nicht abstreifen, allenfalls verleugnen läßt. Der Gedanke, daß Menschen einander in Musik begegnen, und daß es ganze Menschen sind – Angelpunkt aller Musiksoziologie – beschreibt mithin die grundsätzliche Relativität musikalischer Autonomie.³²

Kein Traum vom Fliegen, höchstens einer vom Aufwachen. Kein Indoktrinationsversuch auf den Spuren normativer Eisler-Exegese, eher die Kapnersche Tagträumerei von der Abschaffung der Manipulation. Kein künstlerischer oder fachlicher Separatismus, sondern eine »Zusammenschau von Musik und Gesellschaft«. Weder die Verklärung noch die Abschaffung von analytischer Genauigkeit. Auf die Gegenwart bezogene, soziale Verantwortung, nicht überlieferter Ehrenkodex einer alten Zunft. Stimmt, das alles wäre ja auch eine Möglichkeit – wenngleich eine, der westliche Kunstmusik als von Priestern und Philosophen übernommenes Gewerbe bislang nicht sonderlich entgegenzukommen scheint. Wenn es dafür nicht schon zu spät ist. ■

32 Christian Kaden, Artikel *Musiksoziologie*, in: MGG Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter 1997, Sp. 1619 f.

Positionen *digital*

Die ersten fünfzig Ausgaben auf CD-ROM

Positionen 1- 50 vollständig digitalisiert **mit integrierter Volltextsuche**

Preis 200,- EUR

(zum Vergleich: Papierausgabe Positionen 1- 50 238,- EUR)

Systemvoraussetzungen: Windows 95 oder höher, 16 MB RAM

@

Erhältlich sind **Positionen *digital*** ab September 2002, bis dahin nehmen wir Ihre Bestellungen zum **Subskriptionspreis** von **150,- Euro** entgegen.

Bestellungen an Verlag Positionen, Großstückenfeld 13, D-16567 Mühlenbeck

fax: 033056-20441 tel: 033056-20440 mail: redaktion@positionen-bznm.de

Subskriptionspreis Positionen *digital* = 150,- EUR (**gültig bis 1. September 2002**)
nach dem 1. September Positionen *digital* = 200,- EUR

digital Positionen