

Angewandte Musik und Kulturindustrie

Der Begriff der angewandten Musik suggeriert die Vorstellung einer Musik in Reinform. Er operiert insofern mit der aus der Wissenschaft bekannten Unterscheidung zwischen einer Theorie und ihrer Anwendung in der Praxis. Rein ist die Musik zunächst als autonome Kunst, die keine gesellschaftlichen Funktionen, wie etwa die der Repräsentation gesellschaftlicher Macht, zu erfüllen hat, sondern nur noch ihrer eigenen immanent ästhetischen Logik unterworfen ist. Die Ausbildung von Bereichen, in denen sich bestimmte Formbildungsprinzipien frei entfalten können, beschränkt sich jedoch nicht auf die Kunst, sie ist vielmehr Moment eines umfassenden Ausdifferenzierungsprozesses, der sich im 18. und 19. Jahrhundert in den europäischen Gesellschaften vollzieht. Seitdem bildet die Kunst, ähnlich wie die Wissenschaften und das Recht, einen der für diese modernen Gesellschaften typischen Geltungsbereiche, die unabhängig voneinander, vor allem aber unabhängig von den Institutionen und Personen der gesellschaftlichen Macht organisiert sind.

Im Gegensatz zur reinen Musik – »unreine« Mischformen wie Lied und Oper zählen natürlich auch dazu – findet sich die angewandte Musik in sozialen Funktionsverhältnissen wie Tanz, Unterhaltung, gesellschaftlichen Ritualen oder auch in der Werbung. Dieses auf den ersten Blick so klar erscheinende Oppositionsverhältnis ist ein außerordentlich künstliches Gebilde, das die historische Entwicklung, in der die reine, autonome Musik eine späte Er rungenschaft darstellt, auf den Kopf stellt. Heute wird die Fragwürdigkeit dieser Unterscheidung immer deutlicher. Denn auch die autonome Musik ist längst fester Bestandteil des Kulturbetriebs. Die Autonomie relativiert sich zudem auch durch die selbst in der Geste der Verweigerung erkennbar bleibende Bezugnahme auf das Publikum, egal ob man Genuß und Unterhaltung oder Irritation und Provokation des Publikums anstrebt.

Eine ähnliche Entwicklung läßt sich übrigens in den Wissenschaften beobachten, auch dort sind heute Abhängigkeiten erkennbar, die die Idee der Freiheit der Forschung erheblich relativieren. Heute gelten die Naturwissenschaften vornehmlich als Instrument, um die Natur zu verstehen, damit man sie beherr-

schen (und verändern) kann. Die Kirche als Instanz, die der Wissenschaft Grenzen gesetzt hat, hat ihre gesellschaftliche Bedeutung weitgehend verloren, statt dessen entwickeln sich neue Abhängigkeiten von Industrie und Wirtschaft.

In ganz ähnlicher Weise lassen sich heute auch im Hinblick auf die ästhetische Autonomie neue Abhängigkeiten erkennen, die alte Strukturen ersetzen. Die neuen Abhängigkeiten sind anonym und weniger direkt als die früheren, quasi feudalen Strukturen; Grundlage für die moderne Regelung der Kunstproduktion ist das Modell des Marktes mit dem sogenannten freien Spiel von Angebot und Nachfrage, es gehört bis heute zu den zentralen Strukturbildungsformen moderner Gesellschaften. In diesem Modell artikuliert sich die neue Abhängigkeit des Künstlers vom Publikum.

Diese Abhängigkeit hat sich bis heute weder in Literatur noch in bildender Kunst oder Musik voll entfalten können. Eine Vielzahl von staatlichen oder privaten Förderungseinrichtungen, die bisweilen an feudale Verhältnisse erinnern, dienen der Abmilderung der durch die Gesetze des Marktes entstandenen Strukturen. Dennoch hatte diese Entwicklung, obwohl sie nur die ästhetischen Produktionsverhältnisse betraf, für das Selbstverständnis der Künstler erhebliche Konsequenzen, die an der Wende zum 20. Jahrhundert deutlich werden. Vor allem Dichter und Komponisten spielen das Konzept der Autonomie direkt gegen die Abhängigkeit vom Publikum aus. Parallel entwickelte sich das Publikum zum Massenpublikum; dessen Geschmack akzeptierte keiner der Künstler, die sich für die Autonomie der Künste engagierten, als Kriterium seiner künstlerischen Produktion.

Heroen der Autonomie

In den hermetischen Gedichten des französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé bleibt noch offen, wie sehr sich in ihnen auch der Wunsch nach Distanzierung vom uneingeweihten Publikum artikuliert, Stefan George wird diese Abkehr vom breiten Publikum einige Jahrzehnte später geradezu zelebrieren. Arnold Schönberg sieht in Wien angesichts eines extrem konservativen Publikums dazu gezwungen, seine Kompositionen in geschlossenen Veranstaltungen aufzuführen.

Was das Verhältnis zum Publikum betrifft, dessen Geschmack man plötzlich so große Macht zubilligte, muß die Situation der autonomen Kunst demnach als eine der enttäuschten Hoffnungen beschrieben werden. Diese Enttäuschung reflektiert sich in den Plädoyers für eine rückhaltlos autonome, auch vom Pu-

blikumsgeschmack unabhängige Kunst. Diese Plädoyers haben bei George wie bei Schönberg eine ausgesprochen elitär-konservative Färbung. Sie reflektiert sich auch in Adornos Kunsttheorie. Aus einer elitär-bildungsbürgerlichen Perspektive hat er die Erfahrungen der Komponisten im Wien der zwanziger Jahre mit dem Publikumsgeschmack beobachtet, Schönbergs Haltung des heroisch einsamen Künstlers bildet in Adornos Theorie ein zentrales Moment.

Anders als die elitären Befürworter der Autonomie stellen die Avantgardebewegungen, die sich seit den Futuristen gegen die Musealisierung der Künste und ihre Abschottung vom gesellschaftlichen Leben wenden, neben der bürgerlichen autonomen Kunst auch die Unterscheidung von reiner und angewandter Kunst oder Musik in Frage.

Erik Satie ist vielleicht der erste Komponist, der diese Fragen wirklich zu Ende gedacht hat. In seinen Kompositionen für Ballett, Theater oder Film hat er auch ein neues Konzept der angewandten Musik entworfen. Diese Kompositionen verstören gerade dadurch, daß sie sich konsequent als angewandte Musik begreift, sie ist reines Ornament und verzichtet auch in ihrer formalen Anlage auf eigenständige musikalische Themen. Doch Saties Vorbild hatte keine weiteren Folgen, bis heute ist die Hierarchie erhalten geblieben, wonach das Komponieren angewandter Musik vor allem der Existenzsicherung und nicht der Entwicklung neuer künstlerischer Konzepte dienen soll.

Abgesehen von Saties Musik sind in der angewandten Musik immanent ästhetische Fragen daher bis heute fast durchweg nur indirekt von Bedeutung, nämlich immer dann, wenn es sich aus den musikalischen Arbeits- und Produktionsformen ergibt. Als besonders günstig haben sich dabei kollektive Arbeitsformen erwiesen, da sie selbst dann, wenn der Geschmack des Publikums direkt bedient werden soll, die Möglichkeit bieten, die mit der Abhängigkeit vom Publikum verbundenen Zwänge durch die Lust an der gemeinsamen Arbeit, durch ironische Distanzierung von der Arbeitssituation und ähnliches zu mildern. Entscheidend ist die Möglichkeit, die Ambivalenz der Situation, die aus dem Konflikt zwischen der Lust an der gemeinsame Arbeit und dem Zwang, die Wünsche des Publikums zu bedienen, entsteht – beide können sich widersprechen oder sich ergänzen –, darzustellen und auch für das Publikum erfahrbar zu machen.

Jazz als ironische Kunst

Zu den bekanntesten Formen des kollektiven Musizierens zählt der Jazz, der sich zudem

durch eine entschiedene Orientierung am gemeinsamen Spiel und am Konzert, also an den zeitgebundenen Erscheinungsweisen der Musik, auszeichnet. Heinz Steinert hat in einer umfassenden Analyse, die sich auch mit dem Verhältnis des Jazz zur Kulturindustrie befaßt, gezeigt¹, daß sich im Jazz viele zentrale Komponenten von Cages Ästhetik einer wahrhaft gegenwartsbezogenen Musik finden – eine paradoxe Einsicht, denkt man an Cages Vorbehalte gegen den Jazz, die sich allerdings vor allem gegen dessen bloßes Variieren eines musikalischen Idioms richten. Anders als die sogenannte neue Musik, der sich Cage verschrieben hatte, verzichtet der Jazz weitgehend auf heroische Verhaltensweisen, weder propagiert er die Suche nach dem musikalisch Neuen noch versucht er, den Objektcharakter des musikalischen Kunstwerks durch musikalische Prozesse zu ersetzen, vielmehr geht er pragmatisch mit den gegebenen Möglichkeiten um und nutzt einfach die sich bietenden unspektakulären Gelegenheiten für Auftritte in Bars und Clubs und ähnlichen Einrichtungen.

Als eine Form, gemeinsam Musik zu machen, verlangt der Jazz die Fähigkeit, »aufeinander eingehen zu können«. Er entsteht als Gesamt ereignis immer an Ort und Stelle, er ist nicht völlig vorhersehbar und enthält immer auch Zufallselemente. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang das Prinzip der Improvisation: Es bedeutet jedoch nicht, »daß alles völlig spontan und aus dem Augenblick geschieht, es heißt vielmehr, daß jeder Musiker seinen Part (in den dafür vorgesehenen Anteilen) der Aufführung selbst entwirft und gestaltet«². Auch zufällige Ereignisse während des Spiels können dieses unmittelbar beeindruckender oder beeinflussen.

Der Jazz reagiert als »ironische« Kunst³ auf die Abhängigkeit vom Publikum und von den Zwängen der Kulturindustrie, indem er ihnen, anders als die heroischen Vorkämpfer für die neue Musik, den geforderten Respekt einfach verweigert. Der Jazzmusiker bringt nicht nur die Tänzer mit geradezu boshafem Vergnügen und »mit dem Rhythmus, der antreibt, hineinzieht, nicht losläßt«⁴, in Stimmung, er entzieht sich der demütigenden Situation des Unterhaltungskünstlers auch, indem er zugleich im Zusammenspiel mit den anderen Musikern spontan und aus der Situation heraus Neues, Überraschendes hervorbringt: »Der Unterhaltungsmusiker hat nicht den geringsten Grund, an irgendeine ambivalenzfreie Situation zu glauben. Aber er hat als Jazz-Musiker die Chance, diese Ambivalenz darzustellen und erfahrbar zu machen, für sich und andere über die ›Logik‹ seiner Musik Distanz zu einer unmöglichen Situation herzustellen.«⁵

1 Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien 1992, S. 137-158.

2 Ebd., S. 137.

3 Steinert arbeitet in seiner Untersuchung zum Jazz mit der Unterscheidung zwischen ironischen und heroischen Haltungen in den Künsten, vgl. Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, bes. S. 137 ff, 167 ff.

4 Ebd., S. 156.

5 Ebd., S. 157.

Die ausgeprägte Situationsbezogenheit sowie die Möglichkeit des Publikums, dieses Zusammenspiel mitzuerleben und ihm Bedeutung zu verleihen, bilden die entscheidenden Besonderheiten dieser Musik, bei der immer wieder zwischen den Musikern sowie mit dem Teil des Publikums, das über entsprechende Kenntnisse verfügt, Situationen der Verständigung und des Einverständnisses entstehen. Die im Jazz verhandelten Themen beschreibt Steinert als Palette menschlicher Beziehungen, die »sich um das Hervorbringen eines gemeinsamen Produkts, um gemeinsame Arbeit ranken« und konflikthaft oder harmonisch gestaltet werden können. Häufig sind es »narzißtische« Auseinandersetzungen darüber, »wer den Ton angibt« [...] oder auch, wer imstande ist, sich als einzelner von diesem Gesamtgeschehen zu distanzieren«, aber auch »Gefühle der Solidarität, des Zusammengehörens«⁶.

6 Ebd., S. 157 f.

Die Dynamik der Ambivalenz

Steinerts Untersuchung des Jazz ist auch deshalb so wichtig, weil sie die bei der unheroischen, ironischen Arbeit im Kulturbetrieb entstandenen künstlerischen Konzepte und ästhetischen Strategien ernst nimmt und zum Gegenstand einer Untersuchung macht, die tiefgreifende Übereinstimmungen dieser Ansätze mit Entwicklungen in der autonomen Kunst nachweist. Damit stellt sich Steinert zugleich gegen eine Tendenz in Kritik und Theorie der Künste und zumal der Musik, die manchmal den Eindruck vermitteln, als seien sie bis heute vielleicht sogar noch mehr als die Künstler selbst von dem heroischen Bild des einsamen Künstlers fasziniert und vernachlässigen deshalb die Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Arbeitsformen, die auf die heroische Einsamkeit verzichten, um sich statt dessen auf die Ambivalenz der Situation des Künstlers einzulassen, die sich nicht einfach als gut oder schlecht, tragisch oder banal bezeichnen läßt. Sie ist vielmehr ganz grundsätzlich durch Abhängigkeiten ebenso geprägt wie durch die Möglichkeit, diese Abhängigkeiten in und mit dem eigenen Tun darzustellen und zu reflektieren und sich auf diese Weise mit dem Publikum über diese Situation zu verständigen.

Kollektive Arbeitsprozesse

Heute hat der Jazz viel von seiner früheren Bedeutung verloren. Interessant ist dagegen die Situation bei anderen Formen des kollektiven Arbeitens in der Kulturindustrie, insbesondere im Theater, im Film und im Bereich der neuen Medien. Wenn Künstler verschiede-

ner Bereiche zusammenarbeiten, entstehen häufig kollektive Arbeitsformen, bei denen es kaum noch möglich ist, den einen auszumachen, der für alles verantwortlich wäre. Auch in der angewandten Musik, die wie etwa Theater oder Film, an dieser Vorstellung festhält, besitzen die verschiedenen Beteiligten für ihre Arbeitsbereiche häufig auch weitgehende Autonomie.

Diese Entwicklung galt lange Zeit als bedrohlich, heute wird sie immer häufiger begrüßt und gefördert. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß viele Künstler die kollektiven Arbeitsformen, die in der autonomen Kunst seit langem propagiert werden und die bis zur Beteiligung des Publikums reichen, auf Bereiche übertragen, in denen, anders als in der autonomen Kunst, die dem einsamen großen Künstler vorbehalten ist und entsprechende Formen der Arbeit und der Arbeitsteilung aufweist, immer schon und ganz selbstverständlich kollektiv gearbeitet wird. In diesen kollektiven Arbeitsformen können sich nun Qualitäten entwickeln, die direkt aus dieser Arbeitsteilung hervorgehen. Dazu zählen Offenheit, Vielfalt, Multiperspektivik ebenso wie der Verzicht auf harmonisch geglättete Formen, die sonst Brüche und Widersprüche kaschieren.

Insgesamt profitiert die angewandte Musik davon, daß aus den Bereichen der autonomen Kunst nicht allein neue Formen und Materialien, sondern auch neue Konzepte und Arbeitsformen in sie importiert werden. Seit den Dadaisten haben verschiedene Avantgardebewegungen sowie Künstler wie Cage oder Duchamp das Selbstverständnis der Künstler von Grund auf verändert. Die von Steinert im Jazz beobachteten Arbeitsstrukturen – nicht das musikalische Idiom – werden in den Bereichen der autonomen Kunst, allerdings meist ohne daß man sich dort dieser Parallelen bewußt wäre, seit langem als avancierte ästhetische Konzepte propagiert. Viele dieser Entwicklungen aus dem Bereich der autonomen Musik haben so in den durch Orientierung an ökonomischen und funktionalen Vorgaben geprägten Kulturbetrieb Eingang gefunden und konnten dort im Rahmen der Möglichkeiten dieses Betriebs erprobt und bisweilen sogar erweitert werden. Ja, man muß sogar noch weiter gehen und sagen, daß kollektive Arbeitsformen, die in der autonomen Kunst als avancierte Position propagiert werden, im Kulturbetrieb eine ebenso selbstverständliche wie entscheidende Voraussetzung für das künstlerische Gelingen in diesem Betrieb darstellen. ■