

Vom Kanon der Verbote und der *postmedialen* Musik – Überlegungen zu Tabu Tonalität

von Marko Ciciliani, PhD

„...die Konstitution musikalischen Zusammenhangs durch Tonalität ist unwiederbringlich dahin. Weder glaubt die dritte Generation an die beflissenen Dreiklänge, die sie blinzelnd schreibt, noch vermöchten die fadenscheinigen Mittel von sich aus zu anderem Klang eingesetzt zu werden als dem hohlen.“

So schrieb Theodor W. Adorno in seiner 1949 erschienenen *Philosophie der neuen Musik* und zementierte damit die Ablehnung der tonalen Musik, die vor ihm bereits Schönberg als überholt erklärt und mit seiner Methode der „12 nur aufeinander bezogenen Töne“ systematisch ausgehebelt hatte. Das Tabu Tonalität hatte in der Zeit, als Adorno diese Zeilen schrieb zweifelsohne seine Hochzeit. Hat dieses Gebot heute noch Gültigkeit? Spontan wirkt es veraltet, wähen sich doch die meisten der zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten in einer Zeit, in der alles erlaubt ist. Die Frage nach dem Tabu Tonalität erweckt dadurch beinahe schon nostalgische Gefühle und erinnert an eine Zeit, als die Welt geordnet schien, in der Richtig und Falsch unmissverständlich voneinander getrennt waren.

Nun sind Tabus widerspenstige Gefährten, sie verabschieden sich nicht einfach dadurch, dass sich die Rhetorik im betreffenden musikalischen Diskurs ändert. Auch wenn längst ein „alles ist erlaubt“ formuliert und proklamiert wurde, greifen allzu oft die Fesseln der vergangenen Verbote auf unbewusste und damit umso widerstandsfähigere Art. Geht man heutzutage im deutschsprachigen Raum auf ein Festival der instrumentalen Neuen Musik, fällt auf, dass der überaus dominante Teil der zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten die Tonalität bestenfalls mit größter Vorsicht angreifen. Verbalisiert man heutzutage aber noch, dass Tonalität verboten sei, erntet man damit am ehesten ein müdes Lächeln. Tatsächlich scheint das einstige Verbot in der Praxis aber noch verblüffend stark nach zu wirken.

Wozu dienen Tabus? Entsprechend der Anthropologin Mary Douglas, schützen Tabus eine Gesellschaft, indem sie eine bestimmte Ordnung aufrechterhalten, also konservieren, und von der Verbreitung einer unheilbringenden Idee oder Substanz schützen.

Feared contagion extends the danger of a broken taboo to the whole community.ⁱⁱ

Ein typisches Beispiel für ein kulturübergreifendes Tabu ist das Inzestverbot, das eine Familie und damit auch die Gesellschaft vor Fehlgeburten und genetischer bedingter Resistenzschwäche schützen soll. Entsprechend sollte die neue Musik der 50er Jahre vor einer vermeintlich degenerativen Wirkung der Tonalität geschützt werden, die, so Adorno, von der Kulturindustrie vereinnahmt und zur Verblendung des Bürgertums benutzt wurde.ⁱⁱⁱ

Um die Frage zu beantworten, ob so ein Tabu heute noch Gültigkeit hat, ist es meiner Meinung nach notwendig, sich zu vergegenwärtigen, aus welcher Situation heraus dieses Verbot einst entstanden ist. Dafür reicht es nicht aus, auf die Zeit von Adorno oder Schönberg zurückzugreifen, vielmehr muss man bis zu den Anfängen der „hausbackenen Aufklärung“^{iv} – um Adorno nochmals zu zitieren – zurückgehen. Damals nämlich wurde der Kunst eine Funktion zugesprochen, die sich stark von den davor herrschenden Vorstellungen unterschied und die die Voraussetzung dafür bildete, um zu solchen Wertungen auf materialbezogener Ebene zu kommen, wie sie in den 1950ern gegenüber der Tonalität formuliert wurden.

Die gesellschaftliche Rolle der Künste in der Aufklärung

Während der Aufklärung haben sich die Paradigmen herausgebildet, die bezeichnend sind für den Modernismus, wie ihn Adorno in meinen Augen verkörpert. Adorno war ein vehementer Kritiker des aufklärerischen Ideals, wobei er interessanter Weise zwar ihre Argumentation schärfstens kritisiert, ihre Wertevorstellung bezüglich der Kunst und Musik jedoch affirmiert hat, wenn auch aus vollkommen unterschiedlichen Beweggründen.

Die Paradigmen, die sich in der Aufklärung herausgebildet haben und die bis zum heutigen Tag spürbar sind, lassen sich stark vereinfacht in folgenden Punkten zusammenfassen:

- vollkommene Autonomie des Kunstwerks, Ablehnung von jeder Form der Funktionalisierung;
- strikte Unterscheidung zwischen hohen und niederen Künsten;
- Primat der musikalischen Struktur über die Oberflächenerscheinung (Textur);
- teleologischer Charakter der Kunstgeschichte.

Die Voraussetzung zur Entwicklung dieser Werte, die sich tatsächlich erst im 18. Jahrhundert allmählich ausgebildet haben, war die Auffassung, dass die Kunst eine wesentliche Funktion in der geistigen Entwicklung des humanistischen Menschen spielt.

Ein Merkmal der frühen Aufklärung war die rationalistische Philosophie, die rationales Denken beim Erwerb und bei der Begründung von Wissen für vorrangig oder sogar für allein hinreichend hielt. Damit verbunden war zunächst eine Abwertung anderer Erkenntnisquellen, etwa der Sinneserfahrung oder religiöser und mystischer Überlieferungen. Zwischen 1750 und 1758 veröffentlichte Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) aber das umfassende zweibändige Werk *Aesthetica*, in dem er, kontrastierend zur streng rationalistischen Auffassung, für das Eigenrecht des Sinnlichen plädierte. Das Sinnliche wurde damit als dafür fähig befunden, wahrheitsvermittelnd zu wirken und damit eine vermittelnde Rolle zwischen dem emotionalen und triebhaften Dasein des Menschen einerseits, und der klaren rationalen Erkenntnis andererseits zu spielen. Denn diese Spaltung zwischen Gefühl und Verstand wurde schon von Anfang an während der Aufklärung als unwiederbringlich verlorene Einheit der Welt- und Lebenszusammenhänge beklagt, die das frühere, auf einen Schöpfergott hin orientierte Denken noch gewährleistetete. Stattdessen wurde die Welt als fragmentarisiert wahrgenommen und als von vielfältigen Gegensätzen einer bürgerlichen Gesellschaft geprägt. Die Erkenntnis, als vernünftiges Wesen rationell denken und so unabhängig von einem Gott zu allgemeingültigen Wahrheiten zu kommen, wurde als Widerspruch zum subjektiven Dasein gesehen, in dem man mit den persönlichen Bedürfnissen und Trieben umzugehen hat. Das elementare menschliche Dasein wurde deshalb in seinem grundsätzlichen Wesen als zerrissen empfunden. Diese Lücke zwischen Ratio und Gefühl sollte die Kunst schließen und als „Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen“ wirken. Um dies bewerkstelligen zu können, war es unbedingt notwendig, dass die Kunst ihren eigenen Daseinsbereich hat, der strikt von sowohl der Ratio als auch dem Triebhaften getrennt ist. So kam es zu dem Autonomieanspruch der sogenannten hohen Kunst, der bereits von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* formuliert wurde und eines der Paradigmen ist, die sich als Kunstanspruch bis in die heutige Zeit erhalten haben.

Gerade in der Befreiung der Kunst von unmittelbaren Zwecken und ihrer Enthobenheit von der Wirklichkeit erhält sie eine zentrale gesellschaftliche Funktion, die unter den Vorzeichen von Utopie und Kritik als gesellschaftliches Korrektiv bestimmt, darüber hinaus an einer

übergreifenden teleologisch gefassten Idee von Humanität partizipiert, das heißt: Erst der ästhetisch ausgebildete Mensch kann eine vernünftige Gesellschaft erschaffen.^{vi}

Mit diesem Autonomieanspruch ging die Forderung einher, dass sich die Kunst jeder Funktionalisierung verweigert, denn damit würde sie in den Dienst einer von ihr ausgelagerten Aufgabe gestellt werden, was ihrer Autonomie widerspräche. Für die Musik bedeutete dies, dass sie sich von allen Formen der repräsentativen und gesellschaftlichen Funktionen zu trennen hatte und insbesondere auch nicht als schlichte Unterhaltungsmusik dienen durfte.

Mit der Rolle einer zwischen Gefühl und Vernunft vermittelnden Instanz, erhielten die bildende Kunst und die Literatur einen sehr privilegierten Status in der Philosophie. Der Musik wurde diese Aufgabe jedoch zunächst nicht zugetraut. Nachdem die Musik bis ins Mittelalter als Teil der *Septem Artes Liberales* einen hohen akademischen Stellenwert hatte, wurde sie nämlich seit der Renaissance im Vergleich zu den anderen Künsten als minderwertig angesehen. Im vom Rationalismus geprägten Zeitalter wurde ihr der Status als Wissenschaft einer harmonischen Weltordnung – denn als solche hatte sie Zutritt in den akademischen Kanon gefunden – nicht mehr abgenommen. So schrieb Kant dann auch in der *Kritik der Urteilskraft*, dass der Tonkunst „freilich mehr Genuß als Kultur“^{vii} zugestanden wird und dass die Musik wegen ihres „transitorischen Eindrucke[s]“ unter den schönen Künsten den untersten Platz einnimmt:

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 Erkenntnisse zusammenkommen müssen, zum Maßstabe nimmt; so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten (...) Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.^{viii}

Nicht viel wohlwollender drückte sich Hegel aus, als er schrieb, dass der Musik „eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht,“ und darum “noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen” ist. Denn “erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst”.^{ix}

Zur Renobilitierung der Musik war es also notwendig zu zeigen, dass sie wohl der Vergeistigung fähig ist. Sowohl ihr sinnliches Moment als auch ihr ephemerer Charakter machten sie verdächtig, wodurch um so dringender notwendig wurde, dass sie sich von profaneren Funktionen distanziert. So entstand in der Musik, mehr noch als in den anderen Künsten, eine tief verankerte Unterscheidung zwischen der Musik als hohen und niedrigen Kunst.

Die Identität der Musik spaltet sich demnach auf in einen als Kunst etikettierten Bereich und in einen Bereich, der die sinnlich unbestimmten, irrationalen Züge vereint, gemäß der Hegelschen Forderung: „Aus dem Bereich der Kunst sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig“.^x

Als höchste Musikform etablierte sich die Instrumentalmusik, die, wie es Carl Dahlhaus ausdrückte, „gerade dadurch, dass sie begriffs-, objekt- und zwecklos ist, das Wesen der Musik rein und ungetrübt ausspricht“^{xi}. Die Distanzierung von dem oberflächlichen Spiel mit Emotionen hin zu einer vergeistigten Form von Musik wirkte sich auch auf dem Gebiet der Kompositionstechnik aus. Die textuelle, also auf die Oberflächenkonstitution ausgerichtete Erscheinung und primär sinnliche Wirkung wurden sekundär, während Begriffe wie Form, Zusammenhang, Struktur und musikalische Logik zu den wesentlichen Kriterien wurden. Dies ist auch ein Paradigma, das sich hartnäckig bis in

die heutige Zeit gehalten hat und im Kurrikulum beinahe jeden Kompositionsstudiums zu erkennen ist, in dem strukturell fassliche Komponisten wie Beethoven oder Bach wesentlich intensiver behandelt werden als textureller orientierte, wie Mozart oder Händel.

Der Anspruch auf eine vollständig vergeistigte Musik veränderte auch das Ansehen des Komponisten, und öffnete den Weg zum Geniekult, der davor so nicht bekannt war. Wurde der Komponist noch in der Klassik hauptsächlich als ein künstlerischer Handwerker angesehen, wurde er in der Romantik zum übermenschlichen Genie, der im Stande war, eine vom alltäglichen Leben losgelöste vergeistigte Musik zu schaffen. Beethoven verkörperte diese Rolle zynischer Weise mit dadurch auf perfekte Weise, dass er im höheren Alter weiterhin komponiert hat, obwohl er sein Hörvermögen verloren hatte. Sein Spätwerk versinnbildlichte dadurch eine Musik die auch klanglich von der alltäglichen Welt getrennt war und nur vor dem geistigen Ohr entstanden war. Die Vollendung der Musik als hohe Kunst: autonom, funktionslos, vergeistigt.

Adornos Affirmation der aufklärerischen Paradigmen

Adornos Qualitätskriterien an die Musik als hohe Kunst datieren aus einer anderen Zeit, ähneln in vielerlei Hinsicht jedoch dem Modell der Aufklärung, obwohl er dabei von einem vollkommen anderen Kulturverständnis ausging. Er stand der Idee der Aufklärung alles andere als positiv gegenüber. In seinem gemeinsam mit Max Horkheimer verfassten frühen Hauptwerk *Dialektik der Aufklärung* sah er in dem Primat der Vernunft der Aufklärung die Ursache für den „Zusammenbruch der bürgerlichen Zivilisation“^{vi}, die sich im 20. Jahrhundert mit der Verbreitung totalitärer Ideologien und insbesondere mit dem Holocaust herausgebildet hatte. Statt einen wahrhaft menschlichen Zustand zu schaffen, führte die Aufklärung zu einer verblendeten Gesellschaft:

Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie sollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen.^{vii}

Horkheimer und Adorno beklagten, dass durch die Ablehnung des Mythischen nur noch Gültigkeit besaß, was als Ganzes erfasst und quantifizierbar war. Alles wird einem Nützlichkeitsaspekt unterzogen und damit berechenbar, verfügbar und manipulierbar, während der Rest in die Sphäre des Aberglaubens verbannt wird. Daraus entsteht eine Vereinheitlichung des Denkens und das gesellschaftliche Subjekt löst sich in einer manipulierbaren Masse auf. Die wissenschaftliche Weltherrschaft wendet sich gegen die denkenden Subjekte und verdinglicht in der Industrie, der Planung, der Arbeitsteilung und der Ökonomie die Menschen zu Objekten. Der Fortschritt wird destruktiv: statt Befreiung von den Zwängen der überwältigenden Natur wird Anpassung an die Technologie und das Marktgeschehen gefordert, an die Stelle der befreienden Aufklärung aus der Unmündigkeit tritt das wirtschaftliche und politische Interesse, das Bewusstsein der Menschen zu manipulieren. Aufklärung wird zum Massenbetrug.^{viii}

Der Rationalismus der Aufklärung hat also eine verblendete Welt des „Scheins“ geschaffen, die sich grundsätzlich von dem wirklichen „Sein“ unterscheidet. Dabei bildet für Adorno und Horkheimer die Kulturindustrie ein wesentliches Instrument des aufklärerischen Massenbetrugs, unter der sie die kommerzielle Vermarktung von Kultur verstehen. Die Kulturindustrie ist der Industriezweig, der sich gezielt mit der Herstellung von Kultur beschäftigt, als einer Widerspiegelung der verlogenen Welt

des Scheins. Im Gegensatz und strikter Trennung dazu steht die authentische Kultur, die die Wahrheit – also das Sein – darzustellen vermag.

Adorno hat aus ganz anderen Beweggründen als die Aufklärung alle Formen von Unterhaltungsmusik abgelehnt. Ging es letzterer um die Schaffung einer vergeistigten Kunstform der Hochkultur in Abgrenzung zu den populäreren vom Trieb geleiteten Musikformen, ist für Adorno jede Form von Kultur im Wesen korrupt, die aus der Intention entsteht, Massen zu begeistern, da dies „das Diktat des Profits über die Kultur“⁸⁸ stellt und somit nicht der Wahrheitsvermittlung fähig ist.

Folglich forderte auch Adorno, dass die Kunst vollkommen autonom und funktionslos ist, aber nicht um als vermittelnde Instanz im dialektischen Gefüge zwischen der Vernunft und dem subjektiven Gefühl eine Einheit zu stiften. Adorno dachte vielmehr:

die „vorverdaute“ Musik, die ihrem Hörer weder Spontaneität noch geistige Anstrengung abverlangt, da sie die geringste Abweichung vom festen Schema bereits einkalkuliert hat – so die Improvisationen im Jazz beispielsweise, die nach festen, ebenso standardisierten Mustern ablaufen –, fungiert innerhalb einer kapitalistisch strukturierten Gesellschaft als Mittel der Entspannung des Hörers und seiner Erholung von der Arbeit, deren dualistischer Gegenpol, die Freizeit, ihr als angemessener Bereich zugeteilt wird. Amusement, Passivität und Affirmation sind in der Massemusik ineinander verschränkt und befördern im Hörer das Gefühl des Einverstandenseins mit dem herrschenden System, das durch die Kulturindustrie repräsentiert wird.⁸⁹

Die industriell gestaltete Massenermordung der Juden im zweiten Weltkrieg war für Horkheimer und Adorno der traumatisierende Beweis für das Scheitern der Aufklärung. So schrieb Adorno auch, „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“⁹⁰. Entsprechend problematisch gestaltete sich auch die Frage, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Musik noch komponiert werden kann. Die Weiterverwendung der Tonalität stellte sich in diesem Sinne als Leugnung der Wirklichkeit dar und als manipulative Darstellung einer scheinbar intakten Welt.

Die Dissonanzen die sie [das Publikum] schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand, einzig darum sind sie ihnen unerträglich. Umgekehrt ist der Gehalt des allzu Vertrauten so weit dem entrückt, was heute über die Menschen verhängt wird, dass ihre eigene Erfahrung kaum mehr mit der kommuniziert, für welche die traditionelle Musik zeugt.⁹¹

Die Kompositionspraxis authentischer Kunst hat nach Adorno die Aufgabe, das musikalische Material kritisch zu durchleuchten und sich den Tendenzen des bürgerlichen Geschmacks und der Kulturindustrie zu widersetzen. Dabei ging er von der Überzeugung aus, dass gesellschaftliche und kulturelle Tendenzen und Widersprüche in der objektivierten Struktur des musikalischen Materials enthalten sind. In der kritischen Behandlung des Materials spiegelt sich nämlich auch eine grundsätzliche Haltung zur Gesellschaft wieder. Insofern war für Adorno die versöhnende Funktion von Kunst, wie sie in der Aufklärung verstanden wurde, verlogen.

Den Ideen Adornos der Aufklärung gemeinsam ist die Vorstellung einer evolutionären Kunst. Letztere folgt dem humanistischen Ideal, den moralisch überlegenen Menschen zu schaffen, in dem der Widerspruch zwischen Gefühl und Verstand zu einer Einheit geworden ist. Bei Adorno ergibt sich die Evolution der Kunst aus dem „Zwang des musikalischen Materials“.

Dieses „Material“ – also in der Musik etwa die Töne, die Klangfarben, die Dynamiken, die Stilmittel etc., die einem Komponisten bei der Schaffung eines Werkes zur Verfügung stehen – unterliegt, so Adorno, einem Zwang, der sich aus der Bedingung ergibt, daß Kunst nur als Kunst empfunden wird, wenn sie neu, beziehungsweise originell ist. Sogar Kunst, die die Neuheit selbst thematisiert, und etwa im Kopieren von älteren Stilen den Originalitätszwang von Kunst negieren will, ist nur dann Kunst, wenn sie die Erste ist, die dies tut. Jede Wiederholung, die nur wiederholt, ohne das Wiederholte in einen neuen Zusammenhang zu stellen, wird in der Kunst nicht als Kunst empfunden.^{xx}

Musikalisches Material ist dadurch einem unaufhörlichen Verschleiß ausgesetzt und erfordert somit ständige Erneuerung seiner selbst. Daraus entstand der Zwang, laufend Neues zu erschließen, was insbesondere bei der Avantgarde der 50er und 60er Jahre einerseits zu vielen Entdeckungen führte, andererseits aber auch obsessive Züge hatte und davon abweichenden Ansätzen kein Geltungsrecht zusprach. Dass dabei eine Fortsetzung des tonalen Komponierens keinen Platz hatte, ist nicht überraschend.

Der Kanon der Verbote im *postmedialen* Zeitalter

Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. ... Wenn nicht alles trügt, schließt [der Kanon des Verbotenen] heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloß, dass jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch.^{xx}

Meiner Meinung nach muss man Adornos Wertungen des musikalischen Materials unbedingt im historischen Zusammenhang sehen um sie richtig verstehen zu können. Das Trauma des zweiten Weltkriegs, die damit einhergehende ideologische Manipulation der Bevölkerung und die dabei verdinglichte und funktionalisierte Rolle der Kunst verbot in der Gegenwart eine Musik zu schreiben, die dieser jüngeren Geschichte nicht Rechnung trug.

Doch was bedeutet dies für unsere Zeit? Hat dies noch unverändert Gültigkeit? Ist es uns heute erlaubt, wegen des inzwischen gewachsenen geschichtlichen Abstands über die menschlichen Tragödien der Weltkriege hinwegzusehen? Oder ist es unsere Pflicht in der zeitgenössischen Musik jüngere politische und soziale Missstände zu reflektieren? Ist die Funktion der Kunst als moralische Instanz möglicherweise verjährt? Hat sie heute andere Aufgaben? Dies sind Fragen, die jede und jeder Kunstschaffende für sich selbst beantworten muss.

Dass sich Aktualität und Originalität auf materieller Ebene entscheiden, finde ich heute jedoch nicht mehr zutreffend. Abgesehen davon, dass sich Atonalität mittlerweile ebenso zerschissen hat wie Tonalität, sind beide Begriffe aussageloser denn je zuvor. Schliesslich haben sich in beiden Feldern unzählige Nuancierungen entwickelt: eine Tonalität, wie sie z.B. Harry Partch praktiziert hat, ist ebenso weit entfernt von der auf Terzschichtungen basierenden Tonalität, auf die sich Adorno bezog, wie nicht-tonale Behandlungen des Materials bei z.B. Peter Ablinger von seriellen Kompositionsmethoden.

Dies ist aber nicht der einzige Grund, warum ein Tonalitätsverbot meiner Meinung nach keine Aktualität mehr hat. Die Annahme Adornos, dass es eine „geschichtliche Tendenz der musikalischen Mittel“^{xxi} gibt und sich kompositorische Methoden nicht wiederholen dürfen um die Aussagefähigkeit des Materials zu gewährleisten, sowie die Idee der Aufklärung von einer einzig wahren

teleologischen historischen Notwendigkeit ist heute einem Pluralismus gewichen, der oft unter dem Begriff der Postmoderne zusammengefasst wird. Im Kern ist dieser vielschichtige Wandel am ehesten damit zu beschreiben, dass die Idee der Konstitution des Materials als Rückgrat eines autonomen und in sich geschlossenen Kunstwerks, in dem intrinsische Bezüge den gesellschaftlichen Zustand reflektieren – denn nur in dieser Auffassung macht ein „Kanon von Verboten“ Sinn –, aufgebrochen wird durch die Ansicht, dass sich das Werk in einen umfassenden Bezug zur kulturellen und sozialen Situation als Ganzes stellt. Rosalind Krauss beschreibt dies folgendermassen:

Postmodern practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation.^{xxx}

In diesem Sinne ist die Behandlung des Materials nicht mehr die primäre Austragungsfläche der künstlerischen Handlungen, – eine Auffassung, die von einigen Autoren auch als das *postmedial* bezeichnet wird.^{xxx} Dieses Kunstverständnis hebt gleich mehrere Paradigmen aus, die seit der Aufklärung als wesentlich für das Kunstwerk angesehen wurden. So wird die Autonomie des Kunstwerks, im Sinne eines vollends in sich definierten und eigenständigen Objekts nicht mehr anerkannt. Stattdessen wird das Werk als ein Element angesehen, das sich in ein Verhältnis zu seiner Umwelt positioniert und damit zu einem Bedeutungsträger wird, dessen Lesart nicht mehr der vollständigen Kontrolle des Autors unterliegt.^{xxx} Da das Kunstwerk nicht mehr als autonom angesehen wird, kann es auch nicht mehr als Träger einer geschichtlichen Evolution fungieren.^{xxx} Fragen bezüglich der Konstitution des Materials – zu dem auch die Frage nach der Tonalität gehört – sind deshalb zwar nicht irrelevant, haben aber längst nicht mehr die Tragweite, die ihnen einst zugesprochene wurde.

Zusammenfassend würde ich sagen, dass, obwohl so manche Verbote noch immer bewusst oder unbewusst in vielen Köpfen herumspuken mögen, es heutzutage eher Gebote als Verbote sind, die das Schaffen vieler steuern. So dominiert als Relikt der Aufklärung im musikalischen Diskurs der Postavantgarde mehr als alles andere noch immer ein Primat der Struktur. Es scheint fast so, als seien alle Mittel erlaubt, so lange sie strukturell eingebunden und aufgefangen sind. Ein auf memorierendes Hören ausgerichtetes Komponieren wird also noch immer als einzig adäquat angesehen, um Vergeistigung in der Musik umzusetzen. Obwohl einerseits aus der Richtung der elektronischen Musik und zum anderen aus der akustischen Ökologie seit geraumer Zeit viele Werke entstanden sind, die sich mit der Textur und dem kommunikativen Potential des klanglichen Moments weitaus mehr befassen, als mit seiner formalen Ausprägung, haben beispielsweise akademischen Analysemethoden dafür nur wenige Mittel parat.^{xxx} Das Primat der Struktur untermauert auch die seit der Aufklärung herrschende Geringschätzung der populären Musik, da bei dieser nur in Ausnahmefällen die formale Anlage das vorrangige Wirkungsfeld der kreativen Gestaltung darstellt.^{xxx} Dabei würde es sich anbieten von vornherein zwischen Werken zu differenzieren

für deren Hörverstehen strukturierende und integrierende Gedächtnisleistungen bedeutsam sind, und solchen, die auf eine eher moment- und prozessbezogene Höreinstellung hin konzipiert sind.^{xxxiii}

Meiner Meinung nach ist es verblüffend, dass viele der heute noch aktuellen Wertevorstellungen bezüglich der Kunst aus einer geschichtlichen und sozialen Situation hervorgegangen sind, die

mittlerweile mehr als 200 Jahre zurückliegt. Damit sind diese Paradigmen natürlich nicht automatisch als falsch entlarvt, denn nur weil etwas alt ist, heisst es nicht, dass es unaktuell ist. Ich sehe aber eine Notwendigkeit darin, ihre Gültigkeit kritisch zu durchleuchten. Schliesslich ist die privilegierte Rolle der Kunst aus einer Situation hervorgegangen, in der sie die Zerrissenheit zwischen der Vernunft und dem Gefühl heilen sollte, wobei diese Gespaltenheit daraus entstand, dass die Religion als einheitsstiftendes Element vermisst wurde. Mit dieser Aufwertung war auch eine bestimmte Funktion der Kunst verbunden, die auf heute nicht ohne weiteres übertragbar ist.

-
- ⁱ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1949, S.16
- ⁱⁱ Douglas, Mary: *Purity and Danger*, Routledge, London, 1966, S. xiii
- ⁱⁱⁱ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1949, S.23
- ^{iv} ebd. S.20
- ^v Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über Ästhetik*, Einleitung, 1835-38
- ^{vi} Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2007, S.40
- ^{vii} Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006/1790, S.681
- ^{viii} ebd. S.684
- ^{ix} Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über Ästhetik*, III. Das System der einzelnen Künste, 1835-38
- ^x Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2007, S.52
- ^{xi} Dahlhaus, Carl: "Quasi una Fantasia" in: *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Hrg: Werner Keil, UTB, 2007, S.318
- ^{xii} Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*. Band 5, Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950, Fischer, Frankfurt am Main 1987, Vorwort.
- ^{xiii} ebd. S. 29.
- ^{xiv} de.wikipedia.org, Suchbegriff: Dialektik der Aufklärung [24.08.2011]
- ^{xv} Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1949, S.19
- ^{xvi} Fuhr, Michael: *Populäre Musik und Ästhetik*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2007, S.60
- ^{xvii} Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S.30
- ^{xviii} Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1949, S.18
- ^{xix} Füllsack, Manfred: *Adornos Ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion*.
- ^{xx} *Fünfzig Jahre nach Erscheinen der „Philosophie der Neuen Musik“*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 44/1 (1999) S. 41-54.
- ^{xxi} Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1949, S.40
- ^{xxii} Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1949, S.38
- ^{xxiii} Krauss, Rosalind E.: "Sculpture in the Expanded Field" in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MI, 1986, S.289
- ^{xxiv} siehe dazu Barbanti, Roberto: *Les Origines des Arts Multimedia*, Lucie Éditions, Nîmes, 2009, S.11 f. Dabei wird der Begriff *postmedial* in zwei Bedeutungen verwendet: zum einen – wie oben beschrieben – als Auffassung einer Kunst die nicht von der materiell konstituierten Autonomie des Kunstwerks ausgeht. Zum anderen werden damit neue Medien bezeichnet, die keine materialspezifischen Eigenschaften mehr haben, wie traditionelle. Dies ist am deutlichsten beim Computer zu erkennen, der alle möglichen Klänge aufnehmen und reproduzieren oder auch synthetisch generieren kann, dabei aber kein eigenes charakteristisches und medienspezifisches Klangmerkmal mit einbringt.
- ^{xxv} dies hat sich erstmalig in der *Minimal Art* manifestiert, die durch extrem reduzierte Formen nicht mehr danach trachteten, ein in sich geschlossenes Objekt zu schaffen, sondern gerade wegen der Einfachheit des Gegenstands, das Verhältnis zur unmittelbaren Umgebung mit einbezogen haben. Der Kunstkritiker Michael Fried kritisierte dies 1967 in seinem viel diskutierten Artikel *Art and Objecthood*: siehe: Fried, Michael: "Art and Objecthood" in: *Art and Objecthood –Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998
- ^{xxvi} Dazu muss allerdings auch gesagt werden, dass die Postmoderne in einem Moment die Bühne betrat, als sie eine logische Konsequenz des Erneuerungsdrangs der Moderne war und damit ihre plausibelste Fortsetzung dargestellt hat. So gesehen positioniert sie sich gerade nicht als Opposition zur Moderne – wie es oft dargestellt wird – sondern als ihre *postmediale* Fortsetzung.
- ^{xxvii} siehe dazu Pfeleiderer, Martin: "Musikanalyse in der Popmusikforschung. Ziele Ansätze, Methoden", in *PopMusicology*, C.Bielefeldt, U.Dahmen, R.Grossmann (Hg.), Transcript Verlag/Bielefeld, 2008, S.155: *Die strukturellen und reduktiven Analyseansätze gründen auf der Annahme, dass sich Hörerinnen und Hörer das zeitliche Nacheinander eines Musikstückes aus der Erinnerung heraus als ein synchrones Ganzes vorstellen und vergegenwärtigen und auf diese Weise strukturelle Zusammenhänge erkennen. Es ist jedoch fraglich, ob Musik tatsächlich auf diese Weise rezipiert wird, oder ob das Hören nicht vielmehr zumeist dem zeitlichen Verlauf der klinglichen Oberfläche folgt bzw. nur einzelne, momentane Klängepisoden fokussiert –...*
- ^{xxviii} Verstärkt wird dies durch ein weiteres Verbot, und zwar das der Repetition, die ein allgegenwärtiges Merkmal der meisten Popmusik ist.
- ^{xxix} Redmann, Bernd: *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber, 2002, S.80