

# neue musik in soziologischer perspektive

## FRAGEN, METHODEN, PROBLEME

VON FRANK HENTSCHEL

**«Das» Soziotop «der» Neuen Musik ist verschachtelt, die Forschungssituation dürftig. Deshalb besteht das Ziel der folgenden Überlegungen lediglich darin, Fragen aufzuwerfen, Methoden zu diskutieren und Probleme anzusprechen.<sup>1</sup>**

### DEFINITION UND WERTURTEIL

Am Anfang einer Untersuchung des Soziotops Neuer Musik wird man eine Definition erwarten. Nun gibt es aber neue Musik mit großem N und mit kleinem n; und es gibt «neue elektronische Musik» mit Wurzeln in der Popmusik.<sup>2</sup> Außerdem sehen die Sprachregelungen mancher Festivals Alternativen vor. Während der Begriff «aktuelle Musik» mehr Offenheit signalisieren und der Ausdruck «zeitgenössische Musik» sich vermutlich wenigstens des ideologischen Ballasts des Terminus «Neue Musik» entledigen möchte, legt der Begriff «zeitgemäße Musik» den tatsächlich in allen Bezeichnungen mitgedachten wertenden Charakter bloß: Gemeint ist niemals einfach Musik, die in der Gegenwart entsteht und erklingt, sondern eine Musik, die der Gegenwart in spezifischer Weise angemessen, eine Musik, die heute zu erklingen legitimiert sei.

Doch wer vermag das zu entscheiden – und nach welchen Kriterien? Rein ästhetisch scheint das unmöglich zu sein. Neue Musik – oder wie immer sie genannt wird – kann nicht «die fortschrittlichste» sein, weil es Fortschritt in den Künsten nicht gibt; Neue Musik kann auch nicht «die wahre Musik der Gegenwart» sein, weil Wahrheit keine brauchbare ästhetische Kategorie ist.<sup>3</sup> So ist das Phänomen neue Musik überhaupt nur unter Heranziehung soziologischer Untersuchungen in den Griff zu bekommen. Denn es geht immer auch um die Frage, wer wem das Label «Neue Musik» samt den damit verbundenen Wertideologien zubilligt. Ob eine Musik der Neuen Musik zugeordnet oder ihr diese Zuordnung versagt wird, ist nicht nur eine stilistische Entscheidung, sondern ein ästhetisches Werturteil.

Es geht, soziologisch, also um die Frage, welche Werte welchen Gesellschaftsgruppen aus welchen Gründen wichtig erscheinen. Die Frage, was Neue Musik ist, lässt sich daher von der Frage, wie das Soziotop neuer Musik beschaffen ist, aus welchem Personenkreis und welchen Interessen es sich zusammensetzt, nicht trennen.

Zu glauben, man könne Neue Musik unabhängig von ihren jeweiligen Trägern, ihrem Image und Selbstverständnis definieren, wäre ein Irrtum. Natürlich ist es denkbar, bestimmte Sorten von Musik über gemeinsame Merkmale zu definieren. Doch fiele das Ergebnis nicht mit dem Soziotop Neuer Musik zusammen. Ferner müsste man den naheliegenden Nachfolgefehler vermeiden, eine Kategorie «avantgardistischer» Musik zu konstruieren. Denn vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sich einerseits jegliche Musik im Laufe der Zeit verändert und andererseits ästhetische Qualität wissenschaftlich nicht erfasst werden kann, ist die Frage, welche Veränderung welchen Parameters als hinreichend bedeutsam erachtet wird, um eine Musik von einer anderen als «avantgardistisch» abzugrenzen, grundsätzlich ideologisch.

Neue Musik zu definieren, kann daher nur bedeuten, eine sozialhistorische Gemeinschaft zu bestimmen, die sich durch ein bestimmtes Image, gemeinsame Prämissen usw. auszeichnet. In diesem Sinne wurden die Wittener Tage für neue Kammermusik als Untersuchungsrahmen gesetzt. Solche methodische Zurückhaltung ist wissenschaftlich unvermeidlich. Die Einbeziehung weiterer Kontexte Neuer Musik und mögliche Binnendifferenzierungen wären erst in einem späteren Schritt zu leisten.

### BILDUNGSKAPITAL

Neue Musik wird von Intellektuellen für Intellektuelle gemacht. Wer Neue Musik produziert oder hört, steht ganz oben in der Bildungshierarchie und blickt auf Hörer zahlreicher anderer Musiken mit Überlegenheit herab.

Das sagt sich leicht, aber hier wären Untersuchungen durchzuführen, die die Interpretation von Dokumenten aus der Szene der Neuen Musik mit empirischen Forschungen kombinieren.<sup>4</sup> Am Beispiel der Wittener Tage für neue Kammermusik konnten jedoch einige solcher Intuitionen objektiviert werden. So ließ sich zeigen, dass für das Image der Komponisten Neuer Musik hochkulturelle Bezugspunkte konstitutiv sind. Die Komponisten verhandeln in ihren Werken existenzielle und metaphysische Inhalte, verarbeiten Dichter, Künstler und Philosophen, die höchstes Ansehen genießen und auch in den Schulbüchern entsprechende Positionen einnehmen, deren hoher Bildungswert also durchaus im gesellschaftlich institutionalisierten Bildungssystem verankert ist. Die Komponisten verstehen ihre Musik als überaus ernst. Humor spielt kaum je eine Rolle. Erotik gehört – ganz im Gegensatz zur Popmusik – dezidiert nicht zu den Merkmalen oder Themen Neuer Musik. Solchem Image entspricht die tatsächliche Ausbildung der Komponisten. Denn nahezu sämtliche Komponisten Neuer Musik haben einen Hochschulabschluss vorzuweisen, der – neben einem Musikstudium – in den meisten Fällen geisteswissenschaftliche Fächer einschließt, und zwar in der Rangfolge Musikwissenschaft, Philosophie, Literaturwissenschaft, Theologie und Kunstgeschichte.

Indem sich eine Gruppierung ein Image verleiht, unterscheidet sie sich einerseits von anderen Gruppierungen; andererseits stellt sie Verbindungen zu Gruppierungen her, die verwandte Merkmale aufweisen, etwa Gruppierungen der Literatur oder der bildenden Kunst, Gruppierungen Intellektueller oder des höheren Bildungswesens usw. In diesem Sinne hat das Image der Komponisten Neuer Musik einen sozialdistinktiven Charakter.<sup>5</sup> Solche Distinktion mag relativ neutral sein oder sie mag mit Aggressionen einhergehen. Diese aufzuspüren, dürfte besonders schwierig sein, weil es zum Anstand gerade auch gebildeter Menschen gehört, Aggressionen nicht zu zeigen. Sie treten daher im scheinbar geschützten Umfeld am ehesten hervor.<sup>6</sup> Mir gegenüber nannte ein Kollege, der sich viel mit Neuer Musik befasst, Popmusik einmal «Unterschichtengeräusch».

In diese Richtung wäre weiter zu forschen. Zum einen wäre das Publikum empirisch zu analysieren. Zu fragen wäre, ob unterschiedliche Festivals unterschiedliche Resultate ergeben. Zwar könnte man mit einiger Gewissheit davon ausgehen, dass eng verwandte Festivals wie die Wittener Tage für neue Kammermusik oder die Donaueschinger Musiktage auch verwandte Programme repräsentieren und ein verwandtes, teilweise identisches Publikum aufweisen. Doch dürfte der Vergleich mit anderen Festivals, Szenen usw. aufschlussreichere Ergebnisse erzielen. Denn soziale Gruppen werden erst in ihrer Interaktion mit und in ihrer Opposition zu anderen Gruppen mit Bedeutung versehen. Besonders instruktiv dürfte eine soziologische Durchleuchtung von Festivals sein, die einerseits große Ähnlichkeiten mit Festivals wie den genannten besitzen, andererseits aber auch in charakteristischer Weise von ihnen abweichen, etwa die «MaerzMusik» in Berlin, «blurred edges» in Hamburg oder das MoersFestival.

Nicht allein schriftlich fixierte oder sprachlich artikulierte Gedanken indes tragen zur sozialen Positionierung bei. Auch das Verhalten von Musikern und Publikum, einschließlich ihrer Kleidung, können soziale Signifikanz besitzen. Selbstverständlich hat man als regelmäßiger Konzert- und Festivalbesucher gewisse Vorstellungen davon, welche Kleidung charakteristisch ist, doch da es noch gar keine systematischen Untersuchungen zu dieser Frage gibt, sollte man mit Spekulationen vorsichtig sein.

Zum Verhalten bei einem Konzert Neuer Musik gehört – wie bei anderen Konzerten so genannter E-Musik – die Andacht

der Hörschaft. Sie signalisiert Konzentration, ganze Hingabe an die Musik – eine wesentlich entkörperlichte Annäherung an diese Kunst. Sie schließt Tanz, Mitsingen usw. aus. Man achtet – auch wenn es sich um Alltagskleidung handelt – auf die eigene Sauberkeit, verzichtet auf Getränke und Speisen im Konzertsaal.<sup>7</sup> Der eine – geistig konnotierte – sinnliche Genuss schließt den anderen – stärker körperlich konnotierten – sinnlichen Genuss aus. Das hat freilich auch musikalische Gründe: die niedrige Lautstärke, die Feinheit der sinnlichen Vorgänge, eventuell auch die Komplexität formaler Prozesse, wie sie in der Neuen Musik gang und gäbe sind. Doch dies besagt keineswegs, dass sie daher soziologisch ohne Belang wären. Denn die musikalischen Charakteristika selbst könnten sozial signifikant und deutbar sein. Es wäre nicht abwegig, in Theodor W. Adornos «Kanon des Verbote[n]»<sup>8</sup> die klangliche Materialisierung des Bildungsanspruchs zu sehen: Die Musik ist so beschaffen, dass sie «bloßen» Spaß verhindert, dass sie intellektuellen Anspruch ausstrahlt, entkörperlichte Rezeption einfordert usw. Die viel beschworene Isolation der Neuen Musik ist daher möglicherweise ein Konstituens der Szene: Musik, die einem breiteren Publikum gefällt, kann ihr nicht angehören, kann daher auch keine Neue Musik sein. Mit der Gründung des «Vereins für musikalische Privataufführungen» hat Arnold Schönberg vielleicht auf ein Prinzip der Neuen Musik reagiert, das ebenso wesentlich war für diese Musikrichtung wie die Zwölftontechnik. Die immer wieder vorgebrachte, aber offenbar nie mit nachhaltigem Erfolg umgesetzte Forderung nach Vermittlung dieser Musik an ein breiteres Publikum ist daher sehr aufschlussreich: Sie zielt darauf, die Isolation dieser Musik aufzuheben, weil dies aufgrund des seinerseits in der bildungsbürgerlichen Tradition stehenden Autonomiegedankens möglich erscheint. Doch derselbe Autonomiegedanke verhindert die Einsicht in die Tatsache, dass der soziale Sinn der Neuen Musik auf ihre Isolation angewiesen ist. Der historisch die aufklärerischen Ideen der Nationalerziehung fortschreibende Wunsch nach Vermittlung ist selbst ein Insignie des bildungsbürgerlichen Habitus.

Bei sämtlichen Methoden wäre darauf zu achten, dass Imagebildung und Realität auseinanderzuhalten sind: Aus der schon fast klischeehaften Rolle, die beispielsweise Hölderlin für Komponisten Neuer Musik spielt, geht nicht hervor, dass die Komponisten tat-

sächlich hauptsächlich Hölderlin lesen. Gerade verschwiegene Tatsachen sind für die Konstitution eines Images oder einer Szene belangvoll. Es wäre ein Irrtum zu denken, Szenen konstituierten sich nur aus tatsächlichen Umständen; nicht minder relevant sind eingebildete und suggerierte Umstände. Besonders aufschlussreich dürfte es im Übrigen sein, der Frage nachzugehen, in welchen weiteren Szenen sich das Publikum Neuer Musik bewegt und ob es dort sein Verhalten anpasst oder nicht.

## LANGE UND KURZE DAUERN<sup>9</sup>

Eine übermäßig differenzierende Analyse der Szene Neuer Musik droht, tiefere historische Wurzeln des Phänomens auszublenden, obwohl gerade sie für die Deutung einige Relevanz besitzen mögen. Das Verhalten im Konzertsaal Neuer Musik muss in Fortsetzung des bürgerlichen Konzertwesens verstanden werden, wie es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete.

1770 wurde in Jena das Konzertpublikum mittels Unterschrift dazu verpflichtet, «in anständiger Kleidung zu erscheinen, sich still und sittsam zu verhalten, sich während den Concerts alles Geträncks und Tabakrauchens und Spielens zu enthalten, niemanden von anderen Persohnen männlichen oder weiblichen Geschlechts mitzubringen.»<sup>10</sup> Solche aufklärerisch-erzieherischen Verhaltensnormierungen hatten auch einen sozialdistinktiven Sinn. Er spiegelt sich beispielsweise in St. Juliens soziologischer Metaphorik wider, auf die er zurückgriff, als er das Konzertpublikum charakterisierte: Es sei betäubend, «dass das dünne Häuflein wahrhaft für das Edle und Erhabene glühender Kunstfreunde in der Menge sich verliere und von dem betäubenden Geschrei der Proletarien übertönt» werde. «Seitdem die Masse sich von der Führung der Kunstintelligenzen emanzipiert» habe, krieche «die junge Brut kaum flügge und halb blind aus dem Neste».<sup>11</sup> Die in dieser Metaphorik ebenso wie in dem angemahnten Verhaltenskodex sich reflektierende soziale Distanzierung besitzt im Konzertwesen der Gegenwart ihre Ausläufer. Dabei haben sich zweifellos Nuancierungen zugetragen: Während im Opernhaus anscheinend vor allem jene Rituale fortgeführt werden ...

**... mehr erfahren Sie  
in Heft 2010/05**