

Grant, M. J. (2008): Und ab die Postmoderne. Andrew Dell'Antonio (Hg.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004. ZGMTH 5/1, 167–180.  
<https://doi.org/10.31751/277>

© 2008 M. J. Grant



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 01/01/2008  
zuletzt geändert / last updated: 03/09/2009

Und ab die Postmoderne. Andrew Dell'Antonio (Hg.),  
*Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*,  
Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2004

Vor einigen Jahren besuchte ich ein Konzert auf einem Festival für zeitgenössische Musik. Auf dem Programm stand ein Klavierstück eines der führenden französischen Komponisten, Tristan Murail; mich begleiteten Studienkollegen, die wie ich vor kurzem einen Magister in Musiktheorie und -analyse gemacht hatten. Nachdem wir das Stück gehört hatten, wandte ich mich begeistert meinen Kollegen zu und fragte, was sie davon hielten. Von zehn möglichen Punkten würde ich achteinhalb für das Stück vergeben, sagte ich (es war der Abend des Grand Prix de l'Europe, die Metapher lag auf der Hand). Sie dagegen sagten entschieden: »nul points«. »Das«, meinte eine, »ist nicht mal Musik.«

In dieser Erfahrung kristallisierte sich für mich ein Gedanke, der mir schon länger vor-schwebte: dass es grundsätzlich verschiedene Arten des Hörens und des Zuhörens gibt, so grundsätzlich verschiedene, dass den Betroffenen selbst nicht immer bewusst ist, wie sie hören, worauf sie beim Hören achten und warum. Wie kann man aber die Köpfe und die daran befindlichen Ohren für eine andere musikalische Weltanschauung öffnen, sei es für eine andere Art von Musik oder auch nur für eine andere Art, dieselbe Musik zu hören, zu verstehen, zu genießen? Man müsste vielleicht zuerst wissen, was derzeit in die Köpfe eingeschrieben ist, wie Leute mit Musik umgehen, sich Musik aneignen. Für viele, die ihre musikalische Ausbildung in der abendländischen klassischen Tradition erhalten haben, hängt das zusammen mit einer Art des Hörens, die oft als *structural listening* bezeichnet worden ist.

I

Die vorliegende Aufsatzsammlung ist ein weiteres Kapitel der teilweise sehr spannenden

Geschichte nordamerikanischer Musikwissenschaft um die Jahrtausendwende. Wie die besten Geschichten kennt auch diese Helden und Schurken, Verschwörungstheorien und plötzliche Wendungen, sogar Enthüllungen jahrhundertlang unterdrückter Wahrheiten, die einen Dan Brown neidisch machen könnten. Es ist die Geschichte eines Generationswechsels und der damit verbundenen Übergangsriten – und, glaubt man dem Schlusswort von Rose Rosengard Subotnik, eine Geschichte mit Happy End.

Subotnik zählt zu den wichtigsten derjenigen Stimmen, die seit den achtziger Jahren eine vielfältige Kritik an der angloamerikanischen Musikwissenschaft geübt haben. Sie forderten eine Art »neuer« Musikwissenschaft, die die positivistischen, kanonbezogenen Zugangsweisen der »alten« Musikwissenschaft überwinden sollte. Vor allem die Schriften von Susan McClary und Lawrence Kramer führten diese Diskussion zu vielfachen Kontroversen. Unter dem unübersehbaren Einfluss des französischen Poststrukturalismus, der amerikanischen *cultural studies* und verwandter Felder wie der feministischen Theorie und der *gender studies* entwickelte sich das, was in der Folge oft als *New Musicology* bezeichnet wurde. Die *New Musicology* bildet aber nur einen Aspekt eines allgemeinen *cultural turn* in der angloamerikanischen Musikwissenschaft. Heutzutage benutzt man vor allem in Großbritannien lieber Begriffe wie *critical musicology*, um einen Ansatz zu beschreiben, der, anstatt beim Partiturstudium zu verharren, das Denken über Musik in den Mainstream des intellektuellen Diskurses führen möchte. Den Einfluss dieser Entwicklung spürt man auch unter Musiktheoretikern und -analytikern, die nach und nach erkennen, dass eine pauschale Berufung auf die Musik »an sich«

nicht mehr ausreicht. In dem Essayband *Beyond structural listening? Postmodern modes of hearing* jedoch wird der Eindruck vermittelt, auf dem Schauplatz des Geschehens – dem amerikanischen Universitätscampus – erhebe sich immer noch ausschließlich der Elfenbeinturm der Musiktheorie und -analyse. Denn nach wie vor rennen die Autoren dieses Buches rammbockartig gegen ihn an – in der Hoffnung vielleicht, seine Insassen so gründlich bei ihrem Glasperlenspiel zu stören, dass sie endlich einen Blick durch das hohe Fenster auf die reale Welt draußen werfen, und sei es auch nur, um zu sehen, wer da unten so viel Lärm macht.

Der Vergleich mit dem Glasperlenspiel – von Adorno übernommen – kommt nicht von ungefähr.<sup>1</sup> Beide ›Glasperlenspiele‹, das literarische bei Hesse und jenes der Musiktheorie, haben ihre Wurzeln im deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts. Auf diesen philosophischen Hintergrund verweist Subotnik in einem Aufsatz, der die vorliegende Sammlung inspiriert hat: »Towards a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky«.<sup>2</sup> Fast alle Autoren in *Beyond Structural Listening* beziehen sich explizit auf Subotniks Konzept einer »Methode, die in erster Linie die formalen Beziehungen beachtet, die im Verlauf einer einzelnen Komposition etabliert werden.«<sup>3</sup> ›Struktur‹, so Subotnik, ist in dieser Methode die Norm, deren ausgeblendeter Gegenpol das ›Medium‹ ist – ›Medium‹ ist ihr Sammelbegriff für die beiden Aspekte »sound« und »style«, d. h. sowohl für die Klänge und ihre Konfigurationen als auch für deren Beziehung zu Kultur und Geschichte.

Subotniks Aufsatz von damals ist klug, prägnant und messerscharf pointiert, und die beschriebene Ausgangssituation des »uncritical formalism« ist leider Gottes kein Märchen.

1 Adorno 1963.

2 Subotnik 1996.

3 »a method that concentrates attention primarily on the formal relationships established over the course of a single composition« (ebd., 148).

Trotzdem kann man zwei Grundannahmen ihres Arguments sehr wohl hinterfragen. Zum einen konzentriert sich Subotnik auf Adorno, Schönberg und Strawinsky statt auf die amerikanische theoretische Tradition selbst oder den Denker, in dessen Schatten diese Tradition steht, nämlich Heinrich Schenker (Subotnik erklärt zu Beginn, sie werde nicht auf das Konzept des ›structural hearing‹ bei Felix Salzer eingehen, dessen gleichnamiges Buch maßgeblich an der Etablierung der amerikanischen Schenker-Tradition beteiligt war).<sup>4</sup> Ihrerseits war Subotnik eine der ersten MusikwissenschaftlerInnen in den USA, die Adorno rezipierten und sich konsequent mit seinen Schriften auseinandersetzten. Es stellt sich aber nun die Frage: Warum wird hier gerade Adorno an den Pranger gestellt, obgleich er in den USA verhältnismäßig wenig Einfluss übte? Mit Schönberg verhält es sich ein wenig anders, da die Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen die amerikanische Musiktheorie der fünfziger Jahre stark geprägt hat. Schönberg und auch Strawinsky werden von Subotnik in erster Linie dafür angegriffen, dass sie – angeblich – konstruktivistisch dachten: »Both Schoenberg and Stravinsky celebrate the activity of musical construction and would confine musical meaning within the boundaries of the individual composition, exclusive of contextual relationships and (at least in theory) of intent.«<sup>5</sup> Anzumerken wäre freilich, dass Komponisten, vor allem wenn es um das Schaffen von Musik geht, andere Schwerpunkte setzen als Musikhistoriker oder auch Analytiker. Aber gut: Es waren ja Schönberg und Strawinsky, die nicht zuletzt dank Adorno als zwei gegensätzliche Hauptvertreter der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts galten, so dass Subotniks Auswahl zumindest von dieser Seite her sinnvoll erscheint. Trotzdem erinnert man sich an Adornos eigene Positivismuskritik, und daran, dass auch Schönberg bekanntlich Schenker vorwarf, das eigentlich Interessante am musi-

4 Vgl. Salzer 1952.

5 Subotnik 1996, 152.

kalischen Werk in seinen Analysen ausgeblendet zu haben.

Subotniks Gegenstand ist aber nicht so sehr die organistische Strukturanalyse, die Schenker so konsequent zu Ende gedacht hat, sondern deren philosophischer Kontext – ein Bereich also, in dem Schenker bekanntlich ein absoluter Dilettant war. In der Tat liest sich ihr Aufsatz eher wie eine Kritik an der Ästhetik der absoluten Musik insgesamt als am strukturellen Hören als solchem. Das bringt uns zur zweiten problematischen Grundannahme der Argumentation Subotniks: *Structural listening* wird von ihr umstandslos mit einer Fixierung auf die Struktur gleichgesetzt, egal welche Art von Struktur jeweils gemeint ist. Würde ich etwa versuchen, meinen damaligen Kollegen zu erklären, worauf ich höre, wenn ich Murail höre, müsste ich dafür Kategorien verwenden, die Subotnik zufolge beim strukturellen Hören eher ausgeblendet werden – zum Beispiel die Klangfarbe, die Resonanz, die zeitliche Abfolge – trotzdem hätte ich ebenso als Verfechterin des *structural listening* zu gelten wie meine verblüfften Kollegen, die bei Murail vergeblich nach einer thematischen Entwicklung oder nach einem variativen Aufbauprinzip gesucht haben. Denn diese sind die eigentlichen Eckpunkte des *structural listening*; sie werden aber von Subotnik nur am Rande diskutiert. Eine Ausnahme bildet ihre Beschreibung ›strukturellen Hörens‹ als eine Strategie des ›Mitkomponierens‹ oder ›Nachkomponierens‹ eines musikalischen Zusammenhangs (genau dies vermisste ja Adorno bei der seriellen und experimentellen Musik der fünfziger Jahre).<sup>6</sup> Diese formalen Kategorien der absoluten Musik haben allerdings ihre Wurzeln lange vor dem Zeitalter des Idealismus und der absoluten Musik: in der Vokalmusik und der damit logisch verbundenen Tradition der Rhetorik. Thema‹, ›Exposition‹, ›Durchführung‹, ›Reprise‹, diese Begriffe scheinen heute so selbstverständlich musikalisch, dass man ihre Herkunft leicht übersieht. Tradiert werden sie durch ein Bildungssystem, das das Erlernen des klassischen Repertoires mit Musizieren und mit

satztechnischen Übungen verbindet, einer Art ›learning by doing‹, wonach man Bachs Kunst erst recht verstehen kann, wenn man selber versucht hat, eine Fuge zu schreiben.

Gegen Ende ihres Aufsatzes beschreibt Subotnik mit Bedauern und mit immer noch anhaltender Frustration ihren eigenen Werdegang in diesem Bildungssystem, einem System, das den kulturellen Kontext der Musik, ihren Platz im menschlichen Leben und ihre emotionale Wirkung auf uns – allesamt Gründe, weshalb wir uns überhaupt für ein Musikstudium entscheiden – deutlich als zweitrangig einstuft. Damit hat sie ein wichtiges (Schlacht-)Feld eröffnet. Dass sie dabei ihre Feinde nur grob und tendenziös darstellt, gehört zum Wesen des ersten Angriffs, und stellt die grundsätzliche Richtigkeit ihres Plädoyers für eine andere Musikwissenschaft nicht in Frage. Problematisch wird es allerdings, wenn Subotniks NachfolgerInnen dazu aufrufen, die Tradition vollständig zu demolieren, während sie zugleich ›ihre‹ neue Musikwissenschaft ohne Fundamente auf Sand bauen.

## II

In seiner Einleitung zu dem vorliegenden Sammelband beschreibt Andrew Dell'Antonio strukturelles Hören als ein Modell, das das musikalische Werk als eine in sich kohärente Totalität betrachtet, und zwar jenseits von Stil und Ideologie. Da das organisch-einheitliche Werk demnach quasi hermetisch abgeschlossen vorliegt, beschränkt sich die klassische Musikanalyse gern darauf, im Werk selbst den Schlüssel zu seinem inneren Aufbau zu suchen. Strukturelles Hören steht damit im Zeichen des Rationalismus und des Modernismus, und von dort ist es nur ein kleiner Schritt zu dem Gegenmittel, das Dell'Antonio verschreibt: Postmodernismus, eine Sichtweise, die keine absolute Wahrheit zulässt, sondern ständig daran erinnert, dass alles Wissen kontextuell verankert und kontingent ist.

Wenige Ideen in dieser Einleitung sind neu: Sie beschreibt einen Ist-Zustand, und gespannt wartet man auf den lang ersehnten Soll-Zustand, die erwähnten postmodernen

6 Vgl. Adorno 1954.

»modes of hearing«. Doch so vielversprechend der Titel des Buches auch ist, so schnell stellt sich auch die Enttäuschung darüber ein, dass sein Potenzial nicht einmal annähernd ausgeschöpft wird. Dies hängt stark mit der schon bei Subotnik zu spürenden Tendenz zusammen, strukturelle Merkmale von Musik nicht bloß zu relativieren und in Balance mit anderen Faktoren und Sichtweisen zu halten, sondern sie gänzlich aus der Diskussion zu verbannen. Beispielsweise sollen laut Dell'Antonio Methoden gesucht werden, die die Unterbrechungen und Aporien einer musikalischen Struktur (»disruption«) hochleben lassen, Ansätze also, die nicht dem Zwang unterliegen, den Tristan-Akkord riemannisch wegzuerklären. Die Tatsache, dass die Bruchstellen einer Struktur nur in Zusammenhang mit eben dieser Struktur wahrnehmbar sind, wird dabei übersehen, ebenso, dass es im schenkerschen System nicht nur um die bloße Feststellung einer Tiefenstruktur geht, sondern auch um deren vorübergehende Infragestellung, um die Spannung zwischen der grundlegenden »Struktur« (die man auch mit dem Erwartungshorizont vergleichen könnte) und demjenigen, was darüber, darin und dadurch geschieht. Auch wenn letztendlich nicht die Struktur an sich, sondern das »Aha!« der plötzlichen Wendung oder gelungenen Rückkehr für uns von Interesse sein soll, setzt gerade dies voraus, dass wir das Zuvor und das Danach stets mitdenken. Vor allem in der deutschen symphonischen Tradition – ähnlich wie der deutschen Sprache, was sicherlich kein Zufall ist – können sich Zusammenhänge über ziemlich lange Zeitspannen hinweg erstrecken. Irgendwann aber kehrt das Thema wieder, oder die Umlinie wird vollendet (»Aha!«). In anderen Epochen, Traditionen und Genres sind es andere Merkmale, die sowohl den Zusammenhalt als auch die dagegen strebenden »Ahas!« gewährleisten – eine Grundstruktur zum Beispiel, die in neuer Musik vielfach kaum voraussehbar ist und sich scheinbar in jedem Moment selbst neu erfindet. Kann man, soll man hier noch von Struktur sprechen? Wie Joseph Dubiel, selbst Komponist und Theoretiker, in seinem Beitrag »Uncertainty, Disorientation

and Loss as Responses to Musical Structure« so treffend beschreibt, lässt das Wort Struktur »Raum für – ja erscheint nachgerade dazu gemacht, Raum zu lassen – für die Idee, dass ein wichtiger Teil dessen was in der Musik geschieht, durch den Ausdruck »strukturell« nicht erfasst wird: das, was als »ornamental«, »koloristisch« oder »expressiv« zu bezeichnen wäre.«<sup>7</sup> Dies lässt sich mit Blick auf eine Reihe früherer Auseinandersetzungen mit Musik, die ein wenig anders als das deutsche Paradigma aufgestellt ist, nur unterstreichen. Man denke etwa an die Debatte um Debussy um die Mitte des 20. Jahrhunderts: Gegen die Unterstellung, seine Musik bestehe aus bloßen Arabesken, bemühten sich einige Theoretiker, zu beweisen, dass auch diese Arabesken sehr wohl einen strukturellen Charakter aufweisen. Man denke auch an Dahlhaus' Diskussion der – seiner Meinung nach – strukturellen Unvollkommenheit der Sinfonien Tschaikowskys.<sup>8</sup> Doch in der vorliegenden Sammlung geht es um etwas anderes. Wohl aus der Erkenntnis heraus, dass die strukturelle Analyse manchmal Gefahr läuft, die Bedeutung der musikalischen Echtzeit zu verkennen, wird hier für »das Erleben« und gegen »die Struktur« argumentiert: »Why build into your theoretical account of a passage a distinct character that is different from that of the experience you want

7 »room for – in fact, appears designed to leave room for – the notion that some significant part of what happens in music might be other than »structural«; »ornamental« or »coloristic« or »expressive«« (Dell'Antonio 2004, 174).

8 In Bezug auf Tschaikowskys 4. Sinfonie bemängelte Dahlhaus, die verwendeten Themen seien kaum für die Verarbeitung geeignet, die für den sinfonischen Stil notwendig wäre. Daher »fällt der große Stil, der zur Idee der Gattung gehört, auseinander in eine Monumentalität, die eine dekorative Fassade ohne Rückhalt an der inneren Form des Satzes bleibt, und eine innere Form, deren Substanz lyrisch ist und eine Dramatisierung einzig um den Preis eines von außen übergestülpten Pathos zulässt.« (1980, 220–221) Eine prägnantere Beschreibung der Formmerkmale, nach denen sich das strukturelle Hören richtet, kann es kaum geben.

to capture?» schreibt Dubiel. »Why tolerate such a difference, or why bother? How should we expect a theoretical model to resemble the experience it is set up to account for?«

Ganz so einfach ist es aber nicht. Denn was ist, wenn mein theoretisches Modell sehr wohl meinem Erleben entspricht? Was ist, wenn *structural listeners* Musik tatsächlich so erleben, wie sie darüber schreiben? Gerade die Selbstverständlichkeit des strukturellen Hörens als Form des musikalischen Erlebens und – was nicht dasselbe ist – des Verstehens, ist der Grund, warum Dahlhaus Tschaikowskis 4. Sinfonie gering geschätzt hat.

Statt derartigen Fragen nachzugehen, erreicht in diesem Buch die Furcht vor der formalistischen Analyse als dem non plus ultra des *structural listening* neue Höhe- bzw. Tiefpunkte. Fred Everett Maus' Kritik »The Disciplined Subject of Music Analysis« untersucht die rhetorische Struktur eines Aufsatzes von Allen Forte aus dem Jahr 1957. Nun: Zu den positiven Leistungen der New Musicology gehört ihre Betonung des sprachlichen Charakters aller Musikwissenschaft. Ein kreativer Umgang mit Sprache wird folglich auch in eigenen Texten demonstriert – was bei stilistisch weniger Begabten bekanntlich zu einfachen grauenvollen Ergebnissen führen kann. Genau das ist aber der Grund, weshalb die Geister sich schon seit Jahrhunderten daran scheiden, ob für die Beschreibung von Musik eine mathematisch oder eine literarisch orientierte Sprache vorzuziehen ist. Hinzu kommt noch ein weiteres sprachliches Problem: Es gibt ja im Englischen kein einzelnes Wort für das, was auf deutsch so schön »Wissenschaft« heißt. Wenn das Wort »scientific« fällt, dann denkt man eher an Naturwissenschaft und Männer (natürlich Männer) in weißen Labormänteln statt an den Anspruch auf fundierte und ausgewogene Forschung. So ist es auch in Maus' eigener Rhetorik. Er vergleicht den Erbsenzähler Forte mit einem anderen bedeutenden Musikwissenschaftler derselben Generation, dem Sprachkünstler Edward Cone. Maus integriert dabei Ideen aus der Psycho-

analyse und den *gender studies*, auch Studien über Sadomasochismus, um zu Schlüssen zu kommen, die auch ohne diesen Hintergrund so platt ausfallen könnten: Forte als verhalten, verschlossen, verdrängend; Cone als sinnlich, sprechend, offen.

Die Wiederbelebung dieser uralten Dichotomie, samt »sterile Ratio versus vitaler Körper« (in Hinblick gerade auf Schenkers eigene Rhetorik ist das nicht ohne Ironie, geht sie ja durchgehend von biologischen und energetischen Modellen aus)<sup>10</sup> wird in der neueren amerikanischen Musikwissenschaft durch den Einfluss der feministischen Theorie begünstigt, die gegen die traditionelle Überbewertung der Ratio für eine Aufwertung des Körperlichen plädiert. Unterrepräsentiert in diesem Sammelband sind die vielen historiographischen Vorzüge der feministischen Perspektive, wenn sie zum Beispiel kritische Fragen an eine Ästhetik stellt, die die großen Formen der professionalisierten Musik bevorzugt anstatt die hauptsächlich für und von Frauen komponierten Formen der Kammer- und Salonmusik. Auf theoretischer Ebene aber sind die amerikanischen *cultural studies* auch von Denkern ähnlicher politischer Ausrichtung kritisiert worden, und zwar wegen der Tendenz, die Gegensätze im Endeffekt bloß fortzusetzen, statt sie zu problematisieren. Eine oft unkritische Polarisierung schadet vielen im Grunde interessanten Ansätzen, auch in diesem Band.

Auch in Tamara Levitz's Aufsatz »The Chosen One's Choice« ist der arme Forte der Strohmann, wenn auch nur in einem Absatz. Levitz analysiert Nijinskis Choreografie für *Le Sacre du Printemps* um zu zeigen, dass das weibliche Opfer der szenischen Handlung auch in den meisten musikalischen Analysen des Stückes geopfert wird. Über Forte sagt sie:

»His lack of interest in the historical, social, and cultural context of *Le Sacre* is reflected in his inability to create a narrative for his book. He replaces the richness of literary prose with

9 Dell'Antonio 2004, 175.

10 Vgl. Snarrenberg 1994.

a list-like description of the pitch-class sets used throughout the piece, which drains the piece of all its rhythmic vitality. The Chosen One is no longer mentioned, her fate deemed as secondary as the timbres, rhythms, musical gestures, and melodies that surrounded her. His sanitized approach retains at least one historical trace, however, that of Stravinsky's sketches, which help Forte to prove that Stravinsky intended to use the pitch-class sets found in the score.«<sup>11</sup>

Mit anderen Worten: Ich machte das Buch auf und sah ganz viele Zahlen, da ging es mir schlecht und ich machte das Buch wieder zu. Man kann die rhetorische Fertigkeit von Levitz bewundern, man kann dankbar sein, dass die Musikwissenschaft jetzt auch ein Auge für benachbarte Disziplinen wie die Tanzforschung hat, und trotzdem ist man hier, aus ganz anderen Gründen, doch ziemlich erstaunt. Ich bin selbst kein Fan der *pitch class set theory*, die meines Erachtens zum Teil von falschen Prämissen ausgeht, etwa wenn sie in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts alle Priorität der Tonhöhenorganisation zuschreibt. Ich stimme mit Levitz und anderen auch darin überein, dass die Art der Darstellung verfremdet. Doch Levitz tut sich und ihrem Ansatz keinen Gefallen, wenn sie außerstande ist, eine andere Perspektive als die eigene zuzulassen, oder auch bloß *sein* zu lassen, und sich statt dessen darauf verlässt, dass ihre choreographisch orientierte Analyse *a priori* mehr Gültigkeit hat, weil sie sich auf den Körper bezieht statt auf das Hirn.

Man kann Maus zumindest nicht vorwerfen, Forte nicht richtig gelesen zu haben, und trotzdem fragt man sich, warum es offensichtlich noch so ein großes Bedürfnis gibt, den Vater der amerikanischen Musiktheorie öffentlich zu enthaupten. Da sitzt sie, die New Musicology, jetzt Anfang zwanzig, immer noch trotzig, und immer noch auf der Suche nach Legitimation, auch wenn sie schon längst von Zuhause ausgezogen sein sollte. Man fragt sich, wie es nun weiter geht mit ihr,

und wie wahrscheinlich es ist, dass auch sie in zehn Jahren allmählich beginnt, bürgerlich zu werden und wir wieder von vorne werden anfangen müssen.

### III

Hinter dieser spöttischen Metapher steckt ein echtes Problem, und es beschränkt sich nicht nur auf der Musikwissenschaft. Wenn es keine absoluten Wahrheiten mehr gibt, kann auch die eigene Position *nur* die eigene Position sein. Die Folge ist oft eine Art Identitätskrise und die Reaktion darauf eine bewusste Subjektivierung der Diskussion. Aussagen werden durch Personalpronomen relativiert: *Ich* höre das so, in *meiner* Interpretation des Stückes. An einer Stelle beschreibt Mitchell Morris sogar eine tonale Folge in einem Tapestück von Reich als »gemessen an der Stimmung *meines* Klavieres näherungsweise zwischen D/B/C# und E/C/D« (meine Hervorhebung).<sup>12</sup> Selbst das Klavier hat keinen Anspruch auf Wahrheit. Als Morris' Klavierstimmer wäre ich ziemlich sauer. In »One Bar in Eight: Debussy and the Death of Description« – einen Text über einem Komponisten also, der längst als Inbegriff der musikalischen Befreiung gilt – versucht Elizabeth Le Guin eine »rein auditive« Analyse eines seiner Klavierstücke, wobei sie zwar nicht auf das technische Medium der Notenschrift, sehr wohl aber auf das technische Medium der Tonaufnahme zurückgreift. Nun merkt sie um so schneller, wie die Notenschrift trotz alledem vor ihren geschlossenen Augen tanzt. Kontingenzen wie diese sind nicht auszublenden. Was übrig bleibt nach der Wiederentdeckung dieser alten Wahrheit, ist eine Beschreibung ihrer privaten Erlebnisse mit dem Stück, schön durch Ausflüge in Bergsons Philosophie und die Theorie der Aufklärung gestreckt. So begrüßenswert es auch sein mag, Musik mit der Ideengeschichte zu verknüpfen – es bleibt der selbstverständlich gleichfalls rein subjektive Eindruck: nett, aber narzisstisch.

12 »approximately between D/B/C# and E/C/D according to my piano« (ebd., 60).

11 Dell'Antonio 2004, 90.

Es gibt aber einen sehr ernsten Grund, warum man gegen dieses stark subjektivierende Vorgehen in wissenschaftlichen Texten opponieren muss. Denn es geht nicht nur um Dich. Es geht auch nicht nur um mich, und das schon gar nicht, wenn es um das Moralische oder Ethische in der Musik geht. Der Anspruch der neueren Musikwissenschaft, Moralaussagen zu treffen, kommt in mehreren dieser Aufsätze zum Vorschein. Er ist – jetzt das schrecklichste aller Urteile – gut gemeint. In seinem Aufsatz »Musical Virtues« weist Mitchell Morris darauf hin, das strukturelle Hören sei gerade wegen seines Anspruchs auf Universalität problematisch. Anstelle eines solchen monopolistischen Ansatzes präsentiert er kurzerhand drei sehr verschiedene Musikstücke (Brahms, Intermezzo op. 118,2, Reichs *Come Out*, und *Reptile* von Nine Inch Nails), die jeweils verschiedene mögliche Lesarten anbieten. Bei aller Pluralität klingt aber ein strenger moralischer Ton durch, etwa wenn Morris auf dem politischen Kontext von *Come Out* hinweist und dessen »soziale« Bedeutung hervorhebt, um diejenigen zu kritisieren, die sich in ihren Kommentaren auf die Schaffungsprozesse hinter dem Stück – eines der ersten Stücke der *minimal music* überhaupt – konzentrieren. Morris stützt sich dabei auf einen häufig gezogenen Vergleich, den zwischen den technifizierten Prozessen elektroakustischer Musik und den technokratischen Prozeduren einer Herrschaftsstruktur, in der das Individuum quasi nur noch als Objekt der Unterdrückung oder als Feind existiert. Es lebe also das Individuum und seine Perspektiven. Damit sind wir allerdings wieder am Anfang des Teufelkreises: Wer entscheidet, dass meine Lesart besser ist als Deine? Was als lobenswerte Anerkennung der Diversität menschlichen Lebens anfängt, führt allzu leicht in eine absolute Relativierung, die von einer absoluten Individualisierung nur noch schwer zu trennen ist. Von dieser Seite aus gesehen ist das postmoderne Denken eben nicht mehr Gegenpol zu einem konservativen, rechtsgerichteten Individualismus, sondern unerwartet dessen Komplize.

Mitten in all diesen Auf- und Ansätzen – buchstäblich in der Mitte des Buches – findet

sich der Text von Paul Attinello dagegen wie ein stilles Fragezeichen, ein Moment des Innehaltens, wie wir ihn vielleicht aus den schimmernden mittleren Sätzen eines Webern oder Bartók kennen. In »Passion/Mirrors (A Passion for the Violent Ineffable: Modernist Musik and the Angel / In the Hall of Mirrors)« zeigt Attinello, wie spannend die Kreativität des neueren kritischen Denkens sein kann – eine Kreativität auch, die es wagt, Verbindungen herzustellen, die nicht dokumentarisch oder analytisch nachzuweisen sind und dennoch den Geist der Sache gut vermitteln. Sicher, Le Guin versucht das auch: Der Unterschied aber ist, dass Attinello viel selbstbewusster vorgeht, seine Strategie offenlegt, und sich auch hinterfragt. Der verschlüsselte Titel seines Aufsatzes hat nämlich damit zu tun, dass Attinello in dessen zweitem Teil kritisch über die Entstehungsgeschichte des ersten Teils nachdenkt. Dieser wurde für einen Kongress in Großbritannien geschrieben, und wie die Augenzeugin des damals gehaltenen Vortrages nun erfährt, litt Attinello dabei unter der bedrückenden Angst, die versammelten Briten könnten wenig Zeit für die Argumente eines *American in Europe* haben. Damit ist Attinellos Aufsatz nicht nur ein lehrreicher Aufsatz über die Musik der Nachkriegszeit, sondern zugleich auch eine sehr ehrliche Reflexion über das eigene Tun. Attinello schildert seine Erfahrung, dass Menschen, die sehr wenig über ihre eigene Subjektivität nachdenken, in große Probleme geraten, wenn sie im neuen wissenschaftlichen Diskursraum die Möglichkeit dazu bekommen:

»[...] the less experienced seem to have difficulty in distinguishing what is interesting to themselves from what might be interesting to others: they have become accustomed to the academic distinction of objective and subjective (despite its somewhat illusory nature), but still have trouble distinguishing the generalizable or the communicable from the private or the contingent from their more personal or accidental memories or wishes.«<sup>13</sup>

13 Ebd., 171.



Man denkt hier etwa an den im englischsprachigen Ausland wohl berühmtesten Aufsatztitel der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts: »Who cares if you listen?«<sup>14</sup> Oder genauer: »Who cares how you listen?« Attinello hat sehr recht damit, dieses Fass aufzumachen, denn die Frage berührt ein Kernproblem der neueren amerikanischen Musikwissenschaft. Und um diese Frage zu beantworten, muss man allerdings zuerst eine andere, noch grundsätzlichere Frage stellen: nicht die nach dem »Wie«, sondern nach dem »Wozu«.

#### IV

Wozu betreiben wir heutzutage Musikwissenschaft? Wozu haben wir so raffinierte, gleichzeitig aber verfremdende theoretische Lesarten, Sprecharten, Schreibarten entwickelt? Wozu gibt es Musiktheorie überhaupt, wenn sie nicht mehr der reinen Pädagogik, der Ausbildung zum Kirchenmusiker oder zur Komponistin dient? Es stellt sich die Frage, woher die Musiktheorie und die Musikanalyse kommen, was ihr »Wozu?« war und wie sie diesen Dienst erfüllt hat. Für Robert Fink, in seinem Aufsatz »Beethoven Antihero: Sex, Violence and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime«, ist ihre Beantwortung ziemlich einfach: Ihm zufolge ist strukturelles Hören eine Strategie, mit deren Hilfe die inhärenten Brüche der Form »verschönert« werden können: Das, was äußerlich stört, wird erklärt und durch den Verweis auf die zugrundeliegende logische Struktur quasi annulliert. Die Bruchstelle wird in der Analyse weggebügelt; Analyse der Form ist daher *per se* »eine Schönung, eine mehr oder minder subtile Entspannung in Richtung vertrauter Gewissheiten und fort von den herausfordernden Verwirrungen dieses (oder jedes anderen) modernen Kunstwerks.«<sup>15</sup> Finks Ge-

genstand ist nicht einfach die Neunte Sinfonie, sondern Susan McClarys inzwischen berüchtigter Kommentar zu diesem Werk, mit seiner Beschreibung des Übergangs zur Reprise im ersten Satz (ab ca. Takt 301) als Ausdruck »des strangulierenden und mörderischen Furors eines Vergewaltigers, der unfähig ist, Befriedigung zu erlangen.«<sup>16</sup> Fink vergleicht ihre Lesart mit der frühen Rezeption dieser Stelle und kommt auf einem gemeinsamen Nenner: Alle stehen mehr oder weniger im starken Kontrast zu späteren, formalistischen Lesarten des Satzes, die die problematische Kadenz satztechnisch zu erklären versuchen.

Finks Beitrag geht analytisch weiter als die meisten Aufsätze in dieser Sammlung. Umso interessanter ist es daher, seine hermeneutische Leseweise ebenso hermeneutisch zu entziffern, wie er dies gern für Beethovens Sinfonie tun möchte. Zu betonen ist, dass »Hermeneutik« hier, wie in vielen englischsprachigen Diskussionen, eine sehr viel allgemeinere Bedeutung besitzt als wir es im Deutschen gewohnt sind. Sie setzt nicht voraus, dass wir mit Gadamer & Co. die Sichtweise des Rezipienten samt hermeneutischem Zirkel einschließen, sondern sie kann auch bloß das Gegenteil von formalistischer Analyse sein. Sie ist, ziemlich platt ausgedrückt, Kretzschmar statt Schenker, Programmnotiz statt *pitch class set theory*. Fink stellt ausdrücklich diese beiden Pole in seinem Aufsatz gegenüber, und sein Plädoyer für McClarys Lesart ist zugleich ein Plädoyer für die Hermeneutik.

Was im Folgenden passiert, ist einigermaßen subtil. Fink erkennt an, dass verschiedene Analysen der zur Diskussion stehenden Passage möglich sind und dass man die Harmonik eigentlich so oder so interpretieren kann. Für seine eigene Lesart stellt er aber eine Art ethischen Vorrangs fest: Alle Analysen sind gleichwertig, aber meine ist besser, weil ich daraus eine Hermeneutik entspinne, und Her-

14 So wurde der Aufsatz von der Zeitschrift *High Fidelity* umbenannt: Milton Babbitt, der Autor, hatte ihm ursprünglich den Titel »The Composer as Specialist« gegeben (2003).

15 »beautification, a subtle or not-so-subtle relaxation towards reassuring certainties and

away from the challenging confusions of this (or any) modern artwork« (Dell'Antonio 2004, 129).

16 McClary 1991 (»the throttling, murdering rage of a rapist incapable of attaining release«).

meneutik ist gut, weil sie nicht verschönert. Entsprechend seiner Behauptung, Analyse die- ne grundsätzlich der Verschönerung von Dis- krepanzen, erklärt er Beethovens Satz für ge- scheitert – gescheitert, weil die harmonischen Gesetze der Sonatenform und die tonale Dynamik derart in Frage gestellt seien, dass die ganze Form nicht gelänge. Die Impotenz Beethovens bestehe in seiner Unfähigkeit, die tonale Struktur aufrechtzuerhalten (auf Eng- lisch ist die Metapher noch offensichtlicher). Hier gilt wieder: Fink muss die Strategie des strukturellen Hören, so wie er sie versteht, zu- erst akzeptieren, um dann, wie er meint, das Gegenurteil aussprechen zu können.

Das Problem dieser Art von Hermeneutik bleibt natürlich ihre Beliebigkeit. Spielen wir für einen Moment mit der Idee, die Analyse stamme nicht von Fink, sondern von Adorno: Ohne ein einziges analytische Detail zu än- dern, könnte man daraus ein völlig anderes Bild erstellen – Beethoven nicht als impotenter Antiheld, der die Anforderungen der Sonaten- form nicht erfüllen kann, sondern als Held, der gegen die Erstarrung der Sonatenform kämpft und gerade dadurch ihre Dynamik, aber auch sich selbst als Subjekt durchsetzt. Fink selbst zitiert Adornos pessimistische Erkenntnis, die Freiheit des Individuums stehe der gesell- schaftlichen Ordnung entgegen. Aber genau- so wie die Spannung zwischen Grundstruktur und Unterbrechung durch deren Wechselbe- ziehung bedingt ist, so gilt auch hier: Die Frei- heit des Individuums steht notwendigerweise in Spannung zur gesellschaftlichen Ordnung, besteht die Gesellschaft doch aus lauter Indi- viduen, deren Interessen und Grundrechte im Gleichgewicht gehalten werden müssen.

Das Problem bei der Debatte zwischen formalistischen und hermeneutischen Me- thoden besteht also nicht bloß darin, dass die eine Methode distanziert, die andere die Brüche hervorhebt oder dass die eine die Verschwörung und die andere die versteckte Wahrheit hinter dieser Verschwörung darstellt. Die Vehemenz der Reaktionen auf McClarys Aussagen – inklusive Pieter van den Toorns ebenso berühmter, schlicht misogyner Ge- genpolemik<sup>17</sup> – und die daraus entstandenen

Missverständnisse über das, was McClary eigentlich sagen wollte, sind Grund genug, diese Auseinandersetzung wieder zu thema- tisieren. Und trotzdem lohnt es sich auch hier, diese Debatte aus größerem Abstand zu be- trachten. Ob McClarys Metapher nicht Gefahr läuft, sexuelle Gewalt gegen Frauen durch Er- hebung auf die Diskursebene zu trivialisieren, sei dahingestellt. Auf jeden Fall haben wir es auch hier mit der Debatte zwischen Rationali- tät und Sinnlichkeit zu tun, und zwar diesmal von ihrer politischen Seite her betrachtet. Der Verdacht, Musik sei implizit sensuell, ergo ge- fährlich, und müsse daher unter Kontrolle blei- ben, ist Eckpunkt nicht nur der platonischen Musiktheorie, sondern auch vieler verwandter Musikanschauungen in Teilen der westlichen, aber auch der islamischen Welt. Das platonische Musikdenken genießt derzeit in den USA, und nicht erst seit 9/11, so etwas wie ein Renaissance, beispielsweise in *The Closing of the American Mind*, Allan Blooms Plädoyer für die humanistische Bildung, aber auch in den Schriften eines der derzeit bekanntesten Musikwissenschaftler, Richard Taruskin, der sich unter anderem für die Zensur von John Adams' Oper *The Death of Klinghoffer* aus- sprach, da darin auch Terroristen eine Stimme bekommen.<sup>18</sup> Man muss stets diesen konser- vativen Kontext mitdenken und mitfühlen, wenn man Kritik an eher liberalen Musikwis- senschaftlerInnen übt, auch wenn man sich fragt, warum die Diskussion hier wie so oft auf der metaphorischen Ebene geführt wird, statt auf der Ebene der politischen Tatsachen, der wechselnden sozialgeschichtlichen Kontexte von Kritik und Aufführung. Denn wie die libe- rale Kulturtheorie allgemein befindet sich die *New Musicology* in Gefahr, so stark auf dem eigenen Programm und den eigenen Parolen zu beharren, dass sie die Fähigkeit zum prag- matischen Handeln einbüßt und nicht bloß

17 van den Toorn 1991.

18 Bloom 1987, Taruskin 2001. Subotnik zerlegt Blooms Buch in ihren »Deconstructing Variations« in seine Einzelteile und zitiert aus Taruskins Artikel – leider kommentarlos – in ihrem Schlusswort zum vorliegenden Buch.

gegen Elfenbeintürme anrennt, sondern gegen Windmühlen. Ist Beethovens Neunte à la Fink dieselbe Neunte wie die, die nach dem Fall der Berliner Mauer am Brandenburger Tor gespielt wurde? Ist es dieselbe Neunte, die 2005, zum ersten Mal seit 1979, im Iran gespielt wurde, eine Aufführung, die von konservativen Kritikern angegriffen wurde, vielleicht weil Frauen in dieser Sinfonie als Solistinnen auftreten? (Nach bestehendem iranischen Recht galt die »verführerische« Stimme der Frau allenfalls im Massenchor als akzeptabel.) Würden sich die iranischen Gesetzgeber von McClarys Lesart bestätigt fühlen, weil hier quasi eine Vergewaltigung abgebildet werde, und Frauen zu recht von solchen Abbildungen geschützt werden müssten? Die New Musicology kann nur schwer mit solchen Fragen umgehen, weil sie in der Realität das Spiegelbild, nicht das Gegenbild ihres Gegners ist. Denn trotz der vielen Worte über Kultur und Geschichte schleichen sich sehr oft Aussagen und Perspektiven ein, die den Glauben an »die« Musik und die in ihr enthaltenen Kräfte verraten. Der eine will diese Mächte unterdrücken, die andere sie feiern. Das ändert nichts daran, dass wir es in beiden Fällen mit einer neuplatonischen Sicht zu tun haben.

V

Eine Musikwissenschaft, die den Anspruch auf sozialkritische Relevanz erheben möchte, darf sich mit oberflächlichen, einseitigen und abstrakten Theorien über »die« Gesellschaft nicht zufrieden geben. Ebenso wenig darf sie einer Wissenschaftstradition vorwerfen, Kultur und Geschichte über Bord zu werfen, wenn sie dabei Kultur und Geschichte der kritisierten Tradition selbst außer Acht lässt. Beethovens Musik und die durch sie ausgelöste ästhetische Diskussion bezeichnen einen bedeutsamen sozialhistorischen Moment: Zwar war das Primat der vokalen Musik bereits untergraben, aber die reine Instrumentalmusik war noch alles andere als eine philosophische Selbstverständlichkeit. Nicht nur in diesem Sinne steht Beethoven für Entwicklungen, die binnen kurzer Zeit die vorherrschende Philo-

sophie der Musik anhaltend und zutiefst verändert haben. Auch die Entwicklung hin zu einer Musiktheorie, die die immanente Analyse zum Maßstab erhebt, ist nicht nur »für sich« zu verstehen, sondern im Gesamtkomplex von gesellschaftlichen und ästhetischen Faktoren, die sich immer gegenseitig bedingen. So forderte die neue Musik Beethovens (und anderer Komponisten) eine Art des Hörens, die auf besondere Konzentration angewiesen ist – eine Konzentration, die durch das bürgerliche Konzert ermöglicht wurde. Diese Art des Hörens, die sich spätestens dann durchgesetzt hatte, als Wagner die Lichter in Bayreuth verlöschen ließ und damit das gesellschaftliche Drumherum des Theaterbesuchs ausblendete, entspricht einer Art von Musik, die ihren Sinn und ihre Funktion aus anderen Quellen bezieht als zum Beispiel Musik zum Tanz, Musik zum Ritual oder im bürgerlichen Salon. Je komplexer die Musik wird, desto mehr fordert sie ein stilles Zuhören, ein Zuhören, das durch den Einsatz externer Medien – wie zum Beispiel der Partitur, die durch den Aufstieg des Musikverlagswesens im neunzehnten Jahrhundert einem breiteren Publikum zugänglich wurde, und später der Tonaufnahme – unterstützt wurde. Diese Musik fordert zeitgleich die Etablierung einer Musikwissenschaft, eine spezifische Art des theoretischen Umgangs mit dieser Musik, die nun zum Höhepunkt der Kultur erhoben wird. Und umgekehrt: Wer nur zuhören will, bevorzugt eine andere Musik als derjenige, der gerne tanzt.

Andrew Dell'Antonios eigener Aufsatz in diesem Buch widmet sich der Gestaltung von MTV und interpretiert diese als Beispiel eines »collective listening«, das er dem »structural listening« gegenüberstellt. MTV, so schreibt er, »zeigt Kollektivität und Teilnahme in der Gruppe als zentral für das Erlebnis des Zuhörens/Zusehens.«<sup>19</sup> Diese Darstellung ist, wie Dell'Antonio selber zugibt, zusammengeschnitten, ein Konstrukt also: Trotzdem bietet MTV seiner Meinung nach die Möglichkeit eines Paradigmas, das nicht vom vereinzelt, distanzierten Hörer her gedacht wird, sondern aus dem Kollektiv selbst herauswächst. Das geschieht in einem ästhetischen Kontext,

der feste Deutungen ohnehin schon als fragwürdig erscheinen lässt, denn es geht hier vor allem um Musikvideos, die, wie Dell'Antonio zeigt, filmisch zum Teil andere Zeichen und Symbole setzen, als aus dem Song an sich herauszuhören wären. Hier gibt es also keine Möglichkeit einer ›Musik an sich‹, da die Zeichensysteme Video und Musik ständig aufeinander prallen. Was Dell'Antonio am ›collective listening‹ fasziniert, ist der soziale Prozess, durch den Meinungen und Bedeutungen nach und nach ausgehandelt werden.

Auch in diesem Aufsatz haben wir es wieder mit einem Entweder-Oder anstatt mit einem Sowohl-als-auch zu tun, so dass man sich schließlich fragt, was daran eigentlich noch postmodern ist. Und auch die schöne neue Welt, die Dell'Antonio in MTV entstehen sieht, hat eine Geschichte. Dell'Antonio weist selbst darauf hin, wenn er anmerkt, dass die populäre Musikkultur nicht im 20. Jahrhundert vom Baum fiel, sondern bereits in früheren Jahrhunderten existierte: dass beispielsweise – wie Roger Fiske übrigens schon 1973 mühevoll darstellte – auch im 18. Jahrhundert die populärsten Lieder des Tages in die Oper aufgenommen wurden, zur großen Freude eines Publikums, das keineswegs nur aus den gebildeten Schichten kam. Dell'Antonio hat völlig Recht, dass wir uns mit neueren Hörstrategien auseinandersetzen sollten. Das erfordert eine Menge an historischer ›Heidenarbeit‹, aber nicht, um Generationen der ›Haydnarbeit‹ in die Ecke zu drängen, sondern um sie zu ergänzen. Das Fehlen eines größeren Kontexts erklärt teilweise, warum Dell'Antonios Aufsatz von einer unglaublichen Naivität geprägt ist, gerade auch in dem Moment, wo er selbst von Naivität spricht:

»While it would be naive to view MTV as operating from a humanitarian point of view, within its free-market-model and profit-oriented parameters, the network does open up a space for critical, evaluative discourse [...] In

19 »portrays collectivity and group participation as crucial to the listening/viewing experience« (Dell'Antonio 2004, 201).

so doing, MTV reflects (and may be assisting in shaping/systematizing) a type of listening process and critical discourse that is not solitary but collective.«<sup>20</sup>

An dieser Stelle kann man fast hören, wie Adorno sich in seinem Grab leise räuspert. Doch dem vielfach diskutierten Adorno wird auch in diesem Sammelband nie richtig zugehört. Wenn es die eine Ironie des Buches ist, dass es dem deutschen Idealismus an fast allem die Schuld gibt, sich aber nur begrenzt über das amerikanische Bildungssystem Gedanken macht, so ist es die andere Ironie, dass die Welt von Schönberg und Adorno kaum beleuchtet, geschweige denn mitgeföhlt wird. Das ist bei Adorno vielleicht ein größeres Problem als bei Schönberg, denn Adornos Schriften über populäre Kultur aus ihrem historischen Kontext zu reißen, scheint tatsächlich zu kurz gegriffen – gerade weil dieser Kontext eins zu eins mit dem Zeitalter des europäischen Faschismus übereinstimmt, einem totalitären Denken also, das zu hundert Prozent auf das nichtkritische kollektive Denken setzt.

Kritisches Denken: Es soll eigentlich das Alpha und Omega aller Wissenschaft sein, kann aber so viele verschiedene Verkleidungen annehmen, wie es denkende Menschen gibt – und das ist gut so. Es war eine Freude, am Ende dieses Buches eine scharfe Kritik dieser Entwicklungen zu finden, und zugleich eine, die ein Plädoyer für die Musiktheorie ist, die diese mit genau der philosophischen Tendenz in Verbindung bringt, die auch für Subotnik und ihre NachfolgerInnen so bedeutsam gewesen ist, nämlich der Dekonstruktion. Martin Scherzinger hinterfragt Subotniks vereinfachte Unterscheidung zwischen strukturellem und nicht-strukturellem Hören, denn diese Teilung »does more to undercut than to underscore the opposition [... It] essentially accepts formalism's hermetic claims, instead of configuring the business of analysis and close reading as social.«<sup>21</sup> Es gibt, wie Scherzinger

20 Ebd., 228.

21 Ebd., 257.

zeigt, keinen Grund, eine musikimmanente Analyse als *a priori* weniger politisch oder sozialkritisch anzusehen, vor allem nicht, wenn die Alternative eine Lesart ist, die Kategorien aus den Sozialwissenschaften auf die Musik bloß überträgt. Scherzinger entwickelt diesen Gedanken ausgehend von Vergleichen zwischen führenden Denkern der Dekonstruktion und Aussagen von führenden Musiktheoretikern, darunter Benjamin Boretz und David Lewin. Die Übereinstimmung etwa zwischen Lewins Analyse des Schubertlieds *Morgengruß* und Derridas Philosophie der Dekonstruktion ist laut Scherzinger nur dann überraschend, wenn wir vergessen, dass der französische Strukturalismus nicht zuletzt von der deutschen Metaphysik abstammt. Musikanalyse kann aber auch eine viel offensichtlichere sozialkritische oder sogar politische Funktion erfüllen – als Beispiel nennt Scherzinger die Tatsache, dass eine harmonische und strukturelle Analyse verschiedener südafrikanischen Musiken vielfältige Entsprechungen zwischen diesen Traditionen und damit den Kulturen aufweist, die im Zeitalter des Kolonialismus und der Apartheid durch die Erfindung stark unterschiedlicher ›Tribes‹ zu rein politischen Zwecken unterdrückt wurden. Während die *New Musicology* die Musikanalyse als an sich politisch diskutiert, unterstreicht hier Scherzinger, dass die Musikanalyse erstens nicht zwangsgemäß konservativ ist und zweitens eine explizit politische Funktion haben kann.

## VI

Niemand dürfte bestreiten, dass die Musikwissenschaft an vielen Stellen noch immer dringend renovierungsbedürftig ist. Das gilt nicht nur für die Musiktheorie und -analyse, auch wenn die Grenzen eines Systems, das sich seit seinem Bestehen fast nur einem einzigen Repertoire aus der Gesamtheit aller musikalischen Ausdrucksformen widmet, hier am stärksten auffallen. Die Musiktheorie ist ja myopisch, kurzsichtig, ideologisiert und begrenzt, aber in dem, was sie tut, ist sie verdammt konsequent. Sie hat zumindest

System, und kann, wenn auch nur für einen Bruchteil der Musik, einiges schon sehr gut erklären – vorausgesetzt, man spricht fließend Harmonielehre. Dass sie schon längst nicht mehr ausreicht, liegt auf der Hand. Dass einige Musikwissenschaftler die Musiktheorie lieber andauernd angreifen statt konsequente wissenschaftliche Alternativen auszuarbeiten, ist allerdings merkwürdig. Denn der Geist der alten Musikwissenschaft wird, wie in den meisten Gespenstergeschichten, sich nur dann endgültig begraben lassen, wenn man sich wieder dem Leben ›danach‹ widmet. Und in puncto Dekonstruktion verhält es sich ähnlich: Man kann sich selbst genauso gut dekonstruieren wie die anderen, doch stellt sich zuletzt die Frage, was danach noch übrig bleibt außer Trümmern. Letztendlich haben wir es derzeit schwer genug, unser Tun einem finanzgebenden Dritten gegenüber zu begründen, der verständlicherweise nicht einsehen kann, warum unser Fach so gern und lange in Elfenbeintürmen geschlummert hat, dann aber, wenn er uns als Rettung ein Bachelorprogramm in Musikmanagement schickt, selbst Prinzen mit Fröschen verwechselt. Und wir? Wir müssen zeigen können, warum unsere ganzen Theorien im Dialog innerhalb der Musikwissenschaft(en), aber auch interdisziplinär von Nutzen sind, was sie uns zeigen können über den Menschen und sein – neben der Sprache – am häufigsten vorkommendes, gemeinsames Kulturgut: die Musik. In den fünfziger Jahren hatte Milton Babbitt genau gegenteilig argumentiert, nämlich, dass die zeitgenössische Komposition, die für ihn eng mit der zeitgenössischen Musiktheorie verflochten war, nur im Elfenbeinturm überleben könne (und überleben müsse). Babbitts Programm wurde in den fünfziger Jahren ausgerufen. Da gab es noch nicht mal die Beatles, und die Rechner, auf denen Babbitt die Entwicklung der amerikanischen Computermusik vorantrieb, füllten einen ganzen Raum: Windows gab es nur in der Wand, nicht auf dem Desktop. Wir leben jetzt in einer anderen Welt, aber nach wie vor sollte es weder darum gehen, das eine gegen das andere auszuspielen, noch darum, alles zu relativieren. In

einer Gesellschaft, in der Fundamentalismus zunehmend eine bewegende Macht ist (und Fundamentalismus lebt ja von einer strengen Unterdrückung des Individuums, die fast immer auch mit einer strengen Kontrolle der Musik einhergeht) ist es nicht unverständlich, dass die Debatte sich polarisiert. Fundamentalismus kann wie man weiß sehr schlecht differenzieren, das liegt in seinem Wesen. Die Antwort darauf muss aber umso mehr Differenzierung sein, nicht Nabelschau.

Wenn ich diesen Punkt besonders hervorhebe, dann deshalb, weil eines der Ziele der New Musicology immer darin bestanden hat, eine politische, auch ethische Dimension in der Musikwissenschaft aufzubauen. Diese Dimension ist in der klassischen Musikwissenschaft in vielerlei Hinsicht zu kurz gekommen, nicht zuletzt weil sie auf einem kleinem Repertoire fußte, das schon allein aus ökonomischen Gründen nicht allen zugänglich war (die Musikethnologie bot hier nur begrenzt einen Ausgleich, weil die beiden Disziplinen so oft ohne jeden Kontakt zueinander operierten). Doch die Methoden dieser Musikwissenschaft entweder als unpolitisch oder aber als versteckt konservativ zu verdammen, ist keine Lösung, wenn man sich nicht selbstkritisch die Frage stellt, warum so viele Individuen gerne formalistische Analysen schreiben, ja, ihr ganzes Berufsleben dieser Aktivität widmen. Gegen

die Objektivierung der Analyse die Subjektivierung der neuen Kritik zu setzen, ist in wesentlichen Zügen nur die Fortsetzung des Problems mit veränderten Vorzeichen, nicht dessen Lösung. Um auf den Titel der Sammlung zurückzukommen: Es reicht nicht, nur zu hören. Man muss auch zuhören können.

Doch die ›Anderen‹ der neuen Musikwissenschaft bleiben in dieser Sammlung bis auf den Aufsatz von Scherzinger und einige Passagen in Attinellos Aufsatz stumm. Scherzingers fundierte Kritik wird von Subotnik selbst in ihrem enttäuschenden Schlusswort nur oberflächlich rezipiert. Bei allem Respekt für das Anliegen der neueren amerikanischen Musikwissenschaft stellt sich die Frage, ob das Projekt in dieser Form noch zu retten ist oder ob die Kriterien, die ihm zugrunde liegen, nicht schon jetzt so verhärtet sind, dass wir auch dieses Bauwerk nur noch abreißen können, um zu retten, was ursprünglich als Möglichkeit, als Notwendigkeit mit ihm verbunden war.

»The Next Paradigm of musical scholarship is in good hands.« Mit diesem Satz beendet Rose Rosengard Subotnik das Buch. Es gilt aber, wie die New Musicology einst und zu Recht auf ihre Fahnen schrieb, Paradigmen zu durchbrechen.

M. J. Grant

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1963), »Das Altern der neuen Musik«, in ders., *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 136–159.
- Babbitt, Milton (2003), »The Composer as Specialist«, in: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 48–54.
- Bloom, Allan (1987), *The Closing of the American Mind*, New York: Touchstone.
- Dahlhaus, Carl (1980), *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Fiske, Roger (1973), *English Theatre Music in the Eighteenth Century*, London: Oxford University Press.
- McClary, Susan (1991), »Getting Down Off the Beanstalk«, in: dies., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 112–131.

- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York: Charles Boni, dt. als *Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik*, Wilhelmshaven: Noetzel, 1960.
- Snarrenberg, Robert (1994), »Competing Myths: The American Abandonment of Schenker's Organicism«, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hg. von Anthony Pople, New York: Cambridge University Press, 29–56.
- Subotnik, Rose Rosengard (1996), »Towards a Critique of Structural Listening«, in: dies., *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Taruskin, Richard (2001), »Music's Dangers and the Case for Control«, *The New York Times*, 9. Dezember 2001.
- Toorn, Pieter van den (1991), »Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory«, *Journal of Musicology* 9/3, 1–37.