

VIII. Das Experimentelle der Neuen Musik

Seit der kompositorischen Neuorientierung nach 1945 hat sich der Begriff des Experimentellen positiv in der Neuen Musik etabliert, der zuvor noch als Ausdruck für Geringschätzung stand. Neue Musik zeichnet sich durch Experimentierfreude aus und seit den 60er Jahren hat der Begriff des Experimentes Konjunktur. Es gilt jedoch den Sinn der Rede von Experimenteller Musik näher zu hinterfragen und den Sinn der Erfahrung, der in diesem Experimentbegriff enthalten ist, offen zu legen. Denn das Experiment gilt landläufig vor allem als ein wichtiges Mittel in den Erfahrungswissenschaften. Musik ist aber keine eine Erfahrungswissenschaft, wenngleich sie ein Medium des Erfahrens ist. Als Ausgangspunkt zur Erörterung des Verhältnisses zwischen Experiment und Erfahrung in Musik und Wissenschaft wähle ich die diskurstheoretische Frage, ob und welcher besonderen Grammatik die Begriffe des Experiments und der Erfahrung in Naturwissenschaften und Musik je unterliegen.

Anstelle des auf Wittgenstein zurückführbaren Begriffs der *Sprachpragmatik* werde ich hier von *Sprechpraxis* reden, da wir im lebendigen kunstästhetischen Diskurs keine *Sprache* metasprachlich reflektieren; wir *vernehmen* jemandes Rede (parole) in mündlicher – eben *Sprechen* – oder schriftlicher Rede. Beides wäre eher dem Verbum „Sprechen“ als dem generischen Singular „Sprache“ zuzuordnen. Wissenschaft und Musik stellen verschiedene Diskurse dar, sie sind unterschiedliche For-

men des Sprechens sind und verfügen über ihr je spezifisches Vokabular. Wären Sprachen Lebensformen im Sinne Wittgensteins, so würden Musik und Wissenschaft verschiedene Lebensformen darstellen. Musik wie Wissenschaft ermöglichen zumindest verschiedenes Reden in derselben Sprache, jedoch stellen sie unterschiedliche Regeln der Satzverknüpfungen dar,¹ in denen der Ausdruck des Experimentes zur Anwendung kommt. Anhand des Sprechens von oder über etwas kann auch auf die Form des Erfahrens geschlossen werden, wobei dies nicht im Rahmen einer Deduktion oder Induktion zu denken wäre, sondern in Form abduktiven Schließens.

Insofern Erfahrungen Widerfahrnisse im Handeln sind,² sind alle Praxen mögliche Modi des Erfahrens, da sie eigene Strukturen in Form von Theorien, Begriffe (Termini) und Handlungsschemata besitzen. Hier interessiert jedoch die Unterscheidbarkeit von Wissenschaft und Kunst im Begriff des Experiments sowie dessen Relevanz für Erfahrungen.

EXKURS ZUM METHODENBEGRIFF

Die in den so genannten Geisteswissenschaften relevanten Erfahrungen lassen sich nicht methodisch beliebig reproduzieren, sondern gehen als Bedingung der Möglichkeit in die wissenschaftlichen Fragestellungen des Geisteswissenschaftlers ein. Im Grunde kann alles planmäßige Vorgehen als Methode verstanden werden; und in diesem Sinne spricht man auch von Kompositionsmethoden oder auch von Analysemethoden, um die Struktur von Kompositionen mit bestimmten Mitteln zu beschreiben oder zu rekonstruieren (wer bei Messiaen Zwölftonreihen sucht, der ist schlecht beraten, denn er verwendete von ihm entwickelte Modi). Dieser weit gefasste Begriff von „Methode“ ist von Gadamer nicht intendiert,

1 Hierzu: Jean François Lyotard (1984) Der Widerstreit, München.

2 Hierzu: Mathias Gutmann (2004) Erfahren von Erfahrungen, Bd.1 Bielefeld.

sondern er verstand unter Methode exakte Wissenschaft(en). Ein weiterer Vertreter der hermeneutischen Philosophie – Paul Ricœur – vertritt in seinen Schriften einen weiter gefassten Methodenbegriff, weshalb für ihn jede Interpretation nach Methoden erfolgt.³ Gadamer jedenfalls begreift „Methode“ als ein Prinzip der exakten Wissenschaften; als eine *mathesis universalis*, der zu Folge Wissen und Erfahrung in Form eines Kalküls „hergestellt“ und gelehrt werden können.

Die *Mathesis universalis* – die Mathematisierung von „Wissen“ und Erfahrung und schließlich der Welt – setzt schon in der Scholastik mit den Occamisten ein.⁴ Die *Mathesis universalis* ist nicht nur ein Instrument für das Gedankenexperiment, in dem Ereignisse in der Welt apriorisch analysiert werden, sondern sie dient dazu, hinter den Schein der experimentell erwirkten Phänomene, zu kommen. Es sind die Gesetzmäßigkeiten und mathematisch exakt formulierbaren Gesetze, wie beispielsweise das Fallgesetz, welche experimentell ermittelt wurden. Wir haben es hier mit einem wichtigen Anliegen der neuzeitlichen Wissenschaft(en) zu tun, nämlich mit dem Rekurs auf das Experiment (die Erfahrung) zur Sicherung von theoretischem „Welt-Wissen“. Hermeneutische Erfahrung nach Gadamer und wissenschaftliche Erfahrung stellen je spezielle Formen des Wissens dar, welche sich kategorial unterscheiden, wenngleich bei beiden das Experimentelle einen Bezugspunkt darstellt.

Es ist der Status des jeweiligen Bezugspunktes der Erfahrungen und des Weltwissens, der im Falle der musikalischen Erfahrung dem Bereich *praktischer Sätze* und im Falle der Wissenschaft der Grammatik der *theoretischen Sätze* zuzuordnen wäre. Der Göttinger Philosoph Josef König führte diese Unterscheidung hinsichtlich erkenntnistheoretisch, ontologischer wie auch sprachphilosophischer Problem ein. *Praktische Sätze* sind Handlungen in Form von Sätzen; sie sind Mitteilungen, an jemanden gerichtet und auf eine jeweilige Situation bezogen. Ein Beispiel für

3 Vgl. Paul Ricœur (1971) *Hermeneutik und Psychoanalyse*, München.

4 Dazu: Alf Nymann (1949) *Das Experiment in seinen Bedingungen und Grenzen*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 4 (1949/50), S. 83f.

einen praktischen Satz wäre „Der Schuh drückt“. *Theoretische Sätze* sind situationsinvariant und gelten allgemein. Ein Beispiel für einen theoretischen Satz wäre etwa „Wasser siedet bei 100° C“. Sind praktische Sätze an andere Personen gerichtete Mitteilungen, so sind theoretische Sätze Aussagen, die an niemanden adressiert sind. Diese Unterscheidung kann mit der Rekonstruktion des Begriffs der Diskursarten nach Lyotard begründet werden. In seinem Buch *DER WIDERSTREIT* unterscheidet er zwischen Systemen *kognitiver Sätze* einerseits und *intelligibler Sätze* andererseits. Kern seiner Reflexionen ist die Frage nach der Verifizierbarkeit eines Referenten, der zunächst als Syntagma oder Problem gegeben ist; es steht also zur Diskussion, was der Fall ist.

Den kognitiven Sätzen eignet die Deixis („Dies ist ein Stuhl“ oder: „hier haben wir ein Exemplar der Gattung...“). Sie beziehen sich auf „wirkliche“ Gegenstände und sind idealiter Deskriptionen von diesen. Bei intelligiblen Gegenständen wie etwa „Freiheit“⁵ liegt der Fall der Verifizierbarkeit oder Explizierbarkeit anders. Auf intelligible Gegenstände kann man nicht zeigen. Die Gegenstände intelligibler Rede sind von anderer Gegenständlichkeit als etwa Tische, Stühle oder Äpfel;⁶ sie sperren sich der Deskription, weshalb bei ihnen andere Geltungskriterien erforderlich sind. Folglich stehen für unterschiedliche Gegenständlichkeiten auch unterschiedliche Mittel der Validierung zur Verfügung. In seiner Kritik der reinen Vernunft bezieht Kant den Begriff der Erkenntnis nur auf empirische Objekte. Wenn auch „intelligible Gegenstände“ sich nicht im Rahmen naturwissenschaftlicher Methoden verifizieren lassen, so lassen sie sich dennoch exemplifizieren, was Kant in seinen Beispielen zum moralischen oder amoralischen Handeln ja tat. Allerdings sollte nicht unerwähnt bleiben, dass eben die Gegenständlichkeit sowie deren „Kriterien“ als Einladung zum Herbeifantasieren von möglichen Entitäten, Welten, usw. missverstanden werden kann. Es

5 Hierzu: René Thun (2008) S. 137.

6 Zum Problem der Gegenständlichkeit siehe auch: Josef König (1994) *Der logische Unterschied theoretischer und praktischer Sätze und seine philosophische Bedeutung*, Friedrich Kümmel (Hg.), Freiburg/München.

besteht also das Problem der rationalen Akzeptierbarkeit hinsichtlich der Geltung der Rede von nichtempirischen „Gegenständen“.

Wenn ein zu beschreibender Gegenstand immer in Abhängigkeit zu seinen Beschreibungsmitteln zu begreifen ist, dann stellt sich die Frage, inwiefern die Validierungsmittel dem Gegenstand adäquat sind. Intelligible Gegenstände können als funktionale Begriffe bzw. Denkkonstrukte aufgefasst werden; es ist nicht möglich, für sie eine Ontologie zu entwickeln, die eine direkte Referenz auf etwas Dingliches hätte, wie etwa das Wort „Apfel“ eine Referenz oder Bezug auf Äpfel hat. Ein Beispiel für intelligible Begriffe wäre etwa auch der Begriff der Personenwürde, denn dieser Begriff geht nicht in der bloßen drittpersonlichen Beschreibung (Beobachterperspektive) auf. Der Begriff der Person ist ein Entwurf eines Wesens, das über bestimmte (kommunikative, normative) Fähigkeiten verfügen können muss, wobei ihre Würde keine raumzeitlich ausgedehnte Eigenschaft ist, auf die wir zeigen könnten.

In Form einer Vorabdefinition wurde festgehalten, dass Erfahrungen Widerfahrnisse im Handeln sind, die etwas an etwas oder etwas als neu erschließen. Der Begriff des Neuen wäre somit eng verbunden mit dem der Erfahrung. Experimente bringen etwas in Erfahrung. Für das Experiment in den neuzeitlichen Wissenschaften kann als Zweck des Experimentes die *Absicherung der Erfahrung mittels Technik* angegeben werden. Nicht nur ist das Experiment hier bzw. die experimentelle Erfahrung technisiertes Handeln, vielmehr geht mit ihm eine Technisierung der Erfahrung selbst einher. Eine notwendige Bedingung hierfür ist die Vergegenständlichung oder Verdinglichung von Erfahrung als ein methodisches Projekt, was wiederum Konsequenzen für den Status der Person und deren Erfahrung hat.

Technisiert wird die Erfahrung, insofern der Gegenstand, der experimentell untersucht wird, rein quantitativ erfasst werden soll.⁷ Die Mittel hierfür sind Messung, Metrisierung, Parametrisierung, Beobachtung und Formalisierung. Die Mathematisierung ist kein Selbstzweck, denn

7 Dies ist von Holm Tetens (1987) Experimentelle Erfahrung, Hamburg, insbes. S. 17f, ausgearbeitet worden.

mit ihr wird ein Ziel verfolgt, nämlich die (beliebige) Reproduzierbarkeit und Prognostizierbarkeit naturgesetzlicher Phänomene. Entscheidend ist die Determinierung experimenteller Reproduzierbarkeit durch bestimmte Anfangsbedingungen, zu denen die Person aber nicht zählt – sie spielt idealiter keine Rolle. Was in Erfahrung gebracht wird, ist also keine Erfahrung im Gadamerischen Sinne, sondern im Rahmen einer wissenschaftlichen Deskription wird ein Phänomen in Form von transsubjektivem Wissen in Erfahrung gebracht.

Nicht als Antipode oder Konkurrenz, sondern als Alterität hierzu ist der hermeneutische Erfahrungsbegriff zu verstehen. Auch hier wird Erfahrung vergegenständlicht, jedoch auf eine gänzlich andere Weise. Hermeneutische Erfahrung wird im Medium der *Narration* vergegenständlicht. Vergegenständlichung besagt hier keine bruchlose oder gelungene Vermittlung an andere, was wir spätestens dann bemerken, wenn wir über eine musikalische Erfahrung reden möchten und nicht die richtigen Worte zu finden scheinen. Die Korrelation von Erfahrung und Phänomen ist hier eine Besondere, da das Sein des Gegenstandes, also das Phänomen in seiner Qualität, eng mit der *Erfahrungsperspektive* verknüpft ist. Die Erfahrung mit einer bestimmten Musik ist in gewisser Weise ihr *Was* und ihr *Wie*. Für einen Geometer ist es hingegen völlig unerheblich, welche Farbe die Seiten (ihr *Wie*) eines Dreiecks haben. Genau hier setzt – in Kontrast – Gadamers Analyse der Kunsterfahrung an, die er als Paradigma für hermeneutische Erfahrung ansieht. Demnach haben ein „Werk“ oder in diesem Fall experimentelle Musik, die geschichtlich erfahren werden, ihre Kontinuität in der Differenz – sie werden mit dem Moment des Nichtidentischen erfahren; mit einem Sinnüberschuss, der die Erfahrbarkeit letztlich unabschließbar macht. Das Werk ist Korrelat der kommunikativen Vermittlung und nicht als fixe Entität beschreibbar – auch wenn musikalische Analysen auf dem ersten Blick den Anschein erwecken mögen. Mit Geschichte im Sinne der Geschichtswissenschaft hat der hier verwendete Begriff der Geschichtlichkeit wenig zu tun. Vielmehr zielt er auf den Aspekt der Kontingenz der Erfahrung ab. Dieser Kontingenz in der Erfahrung einen

Sinn zu geben, ist eine hermeneutische Tätigkeit, die von der erfahrenden Person ausgeht.

Wird ästhetische Erfahrung mitgeteilt oder erzählt (wie sollte sie sonst intersubjektive Realität haben?), so wird in der experimentellen Erfahrung vor allem reidentifiziert im Sinne des (Wieder)Erkennens und gerechnet. Mit jeder Erfahrung modifiziert man sein Wissen. Im Unterschied zum Wissen, das über experimentelle naturwissenschaftliche Erfahrung gewonnen wird, spielt in der hermeneutischen Erfahrung Selbst-Wissen eine tragende Rolle. Naturwissenschaftliche Erfahrung wird zwar von Personen gemacht, zumal diese Experimente konzipieren und durchführen, doch sie sind nicht die entscheidenden Bezugspunkte. Naturwissenschaftliche Experimente verfolgen den Zweck, Wissen über Welt und genauer über Kausalverhältnisse zu gewinnen, um diese beherrschen zu können. Daher geht dieses Wissen in der reinen Mittelfunktion unter der Regie instrumenteller Vernunft auf. Es geht folglich im naturwissenschaftlichen Diskurs um eine prinzipielle Austauschbarkeit von Erfahrenden bzw. von handelnden Personen. Die Perspektive der jeweils handelnden Person ist hierbei ohne Belang; die (erstpersönliche) Perspektive wird im Idealfall eliminiert. Das Resultat ist transsubjektive Gültigkeit.

Ein weiterer Punkt, der zur Klärung des Verhältnisses von wissenschaftlicher und ästhetischer Erfahrung beiträgt, ist eher zeichenphilosophischer Art. Denn so wie die handelnde Person für die experimentelle Erfahrung gleichgültig zu sein scheint, so sind es auch die in den jeweiligen Wissenschaften verwendeten Symbole, die zur Veranschaulichung eines Sachverhaltes herangezogen werden. Diese Symbole, wie sie im Periodensystem oder in der Physik verwendet werden, sind als Medium für die Bedeutung, die es zu erfassen gilt, völlig gleichgültig. Zwar können diese Symbole oder Darstellungsformen (als Material) auch in einen künstlerischen Kontext integriert werden, doch dieser Umgang mit ihnen ist dann ein anderer als in den Naturwissenschaften. Im Prinzip kann so ziemlich alles Material für die künstlerische Produktion

werden.⁸ Der Unterscheid liegt aber vor allem darin, dass die „Symbole“ die in der Kunst verwendet werden, ihre ästhetische Wirkung erst kraft ihrer Sinnlichkeit, also ihrer Materialität und konkreten Erscheinung, entfalten.

Sieht man vom klassischen Schönheitsbegriff ab, so kann man Schönheit als eine für die ästhetische Praxis notwendige Kategorie auffassen. Sogar Adorno bezeichnete die Musik Alban Bergs als schön, da sie *formosus* – formenreich – sei. In diesem Sinne plädierte der als Exorzist des Schönen verschriene Adorno für einen funktionalen Schönheitsbegriff, der, so lange es Kunst gibt, eine wichtige Rolle spielen wird, sofern sie mehr als bloßer Informationsträger sein will. Dieser Schönheitsbegriff hat, ebenso wie der Gadammers, den Vorteil, dass er keiner metaphysischen Realitätsverdoppelung im Sinne eines Platonischen Ideenhimmels bedarf. Dieser Schönheitsbegriff jedenfalls dürfte in den mathematisch oder empirisch verfahrenenden Wissenschaften keine notwendige Rolle spielen, denn die Aussagen in der Astrophysik etwa beruhen auf kohärenten und auf Axiomen basierenden Folgerungen, um die Daten in einen folgerichtigen Zusammenhang zu bringen. In den Wissenschaften kommt es um Folgerichtigkeit und Widerspruchsfreiheit an und nicht auf „Schönheit“.

Mit diesen Bemerkungen sollte verdeutlicht werden, inwiefern verschiedene Diskursarten, für die hier exemplarisch Kunst und Wissenschaft stehen, kategorial verschieden sind. Das Intelligible in der Kunst

8 Zweifelsohne können Graphiken, Diagramme oder Weltraum-Aufnahmen ästhetisch aufgefasst werden. Wenn jemand in den Modus des sich ästhetisch Verhaltens eingeht, so wechselt er aber auch in einen anderen Diskurs, der nicht der Diskurs der exakten Wissenschaft ist. Denn Diskurse sind (autonome) zweckbezogene Satzregelwerke/-Systeme der Rede, die eigene Begriffe generieren. Beispielsweise repräsentiert die Ökonomie einen anderen Diskurs als die Theologie. Deren Satzregelsystemen entsprechend werden sie beispielsweise ihr Menschenbild konstituieren. Hierzu: Lyotard (1989) S. 251f.

ist notwendigerweise auf Sinnlichkeit angewiesen; in den Wissenschaften sind die (sinnlich gegebenen) verwendeten Symbole lediglich konventionelle Informationsträger. Inwiefern diese diskurstheoretische Unterscheidung berechtigt ist, erweist sich, wenn man sich des Ortes der Person in Wissenschaft und Kunst vergegenwärtigt.

EXPERIMENT UND WISSENSCHAFTLICHE ERFAHRUNG

Da im wissenschaftlichen Experiment der Experimentator, der etwas in Erfahrung bringt, im Prinzip als Fehlerquelle gilt, spielt er für das, was in Erfahrung gebracht werden soll – was seine Geschichtlichkeit anbelangt – keine Rolle. Im Gegenzug wird Transsubjektivität erreicht, da er idealiter die Nicht-Perspektive *par excellence* verkörpert. Die Wahrheit, die er erzeugt, kann im Prinzip von jedermann reproduziert werden. Experimentelle Erfahrungen in diesem Sinne sind an Überprüfbarkeits- und Gelingenskriterien gebunden. Das Ergebnis und dessen Beurteilung hängen mit der Subjektivität der experimentierenden Person nicht zusammen, jedenfalls nicht, wenn gute wissenschaftliche Praxis angestrebt ist. Dass experimentell erworbene Ergebnisse Fake sein können, wie im Bereich der Stammzellenforschung verfolgt werden konnte, muss einkalkuliert werden, obwohl es kein Argument gegen redliche Experimente ist. Auch wenn der Experimentator Kreativität für das experimentelle Design aufbringen muss, tut er dies anhand logischer Überlegungen und gemachten Erfahrungen.

Was in der Wissenschaft Logik heißt, kann in der Kunst bestenfalls als Stimmigkeit oder ästhetische Kohärenz bezeichnet werden. Lediglich in einem metaphorischen Sinn kann in der Musik von Logik die Rede sein.⁹ Es gibt keine Gesetze richtigen musikalischen Schließens, es wird in der Musik überhaupt nicht *geschlossen*. Es gibt allerdings

9 Zur Logik in der Musik hat sich Adorno ausführlich geäußert. Hierzu: Adorno (1971) S. 114.

Fehler in musikalischer Fortsetzung, etwa wenn im Rahmen tonaler Musik das Seitenthema nur einen Halbton höher erklingt als die Ausgangstonart. Dann wäre gegen die formbildende Kraft der Tonalität verstoßen. Hingegen ist die Erfahrung, die ein Wissenschaftler mit Hilfe des Experimentes macht, von Regeln, Modellen, bisher erbrachten empirischen Befunden (Messungen) und Formeln *geleitet*.

Anders verhält es sich mit dem hermeneutischen Erfahrungsbegriff. Immer ist es ein *Wer*, die oder der Erfahrung macht, als Erlebnisse, die ihm Neues offenbaren und die sie oder er in einen narrativen Zusammenhang bringt. Es geht hier darum, dass das WER diese Erfahrungen mittels Narration in seinen Horizont integriert und diesen Horizont zugleich zur Geltung bringt. Geht es im wissenschaftlichen Experiment vorrangig darum, Phänomene in der Welt zu begreifen, so führt hermeneutische Erfahrung, wie sie exemplarisch an der Kunst gemacht werden kann, zu einem sich-selbst-Verstehen. Ein einfaches Beispiel hierfür wäre die Erfahrung mit Literatur, die, und das ist jedenfalls möglich, unsere praktischen Überzeugungen, die wir bislang hatten, in ein neues Licht rückt oder überhaupt erst zur Bildung einer Überzeugung beiträgt. Dies geschieht zum Teil mittels der Identifikation mit einem Charakter, in dessen Perspektive wir schlüpfen können oder den wir – ohne uns mit ihm zu identifizieren – aus einer Distanz heraus quasi beobachten. Somit wird eine uns bis dahin nicht zugängliche Weltsicht vermittelt.

EXPERIMENT UND ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

Im Erforschen von neuen Klangmöglichkeiten (Emanzipation des Geräuschs), Notation- sowie Rezeptionsweisen von Kunst, teilt das künstlerische Experiment mit dem wissenschaftlichen den Charakter des Explorativen. Bei ästhetischer Erfahrung wird jedoch nicht gemessen, sondern der Erfahrende erfährt etwas über sich sowie neue Ausdrucksmö-

lichkeiten bzw. die Entdeckung von affektiven Artikulationsmöglichkeiten oder emotionalen Zuständen.¹⁰ Dieser Aspekt ist auch musikpädagogisch nicht zu unterschätzen.

Weil eine Inszenierung Experimenteller Musik durch das Entstehen im Hier und Jetzt als ein unwiederbringliches, einmaliges Ereignis fasziniert, kann experimentelle Musik im Moment und im Vollzug Grunderfahrungen auslösen [...] Das Einmalige, für alle Beteiligten nicht voraussehbare, will in seinen Bann ziehen [...] Wer sich ausklingt, der verpasst.¹¹

Es geht so verstanden auch um Selbsterfahrung im Sinne von Kompetenzen, die man erwirbt, etwa indem Hörgewohnheiten hinterfragt werden, was wiederum neue Möglichkeiten für Musik zur Folge hat. Musik wird zum Orientierungspunkt für Selbstbildung mit aufklärerischen Mitteln.

Diese Selbsterfahrung stellt ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Erfahrung dar. Abgesehen von der Materialerweiterung, der Notation und der Aufführungspraxis, die durch Erfahrung modifiziert werden können, tritt das Moment der Selbstreflexion hinzu, die ohne reflexive Sinnlichkeit nicht zu denken wäre. Sicherlich kann auch theoretisches Wissen im Sinne der Selbstbildung, wozu Überzeugungen und Wünsche gehören, beitragen. In Form einer Phronesis kann etwa Wissen, das in der Astronomie gewonnen wurde, sogar auf die eigene Existenz bezogen werden. Hier sind wir dann aber nicht mehr im Diskurs der Astronomie, sondern bereits wieder

10 Hierzu: Michael Chanan (1972), *Art as Experiment*, in: *British journal of aesthetics*, 12 (1972, S. 133 – 147. Es geht dabei nicht um einen neuen Sentimentalismus, dem das Wort geredet werden soll. Vielmehr geht es um die Empfindung des Neuen auf atmosphärische Art und Weise, also ungewohnte Atmosphären, die uns affizieren, die wir jedoch nicht eindeutig identifizieren können.

11 Andreas Langbehn (2001) *Experimentelle Musik als Ausgangspunkt für elementares Lernen*, Saarbrücken, S. 100.

auf der Ebene der lebensweltlichen Sorge um sich. Theoretisches Wissen wird auf praktisches Selbst- und Weltwissen angewandt. Für den wissenschaftlichen Diskurs selbst ist diese Selbsterfahrung oder *Phronesis*, die jeder, der nach einem guten bzw. sinnvollen Leben fragt, vollzieht, jedoch unerheblich bzw. sie ist ein zufälliges oder beiläufiges Epiphänomen.

Wir können hier also festhalten, dass der Erfahrungsbegriff in Kunst und Wissenschaft ein gänzlich anderer ist, bzw. dass es sich bei der Verwendung des Ausdrucks „Erfahrung“ in Kunst und in Wissenschaft um eine Äquivokation handelt; und genau dies gilt für den Begriff des Experimentellen

EXPRESSION DES EXPERIMENTELLEN

Ein besonderes Merkmal Neuer Musik ist die Eröffnung eines besonderen Erfahrungsraumes. Zum einen ist dies bedingt durch den explorativen Charakter der Neuen Musik, der sich nicht nur auf das Material beschränkt, sondern eine weitere ästhetische Kategorie betrifft, die mit dem Material korreliert, nämlich die des Ausdrucks. Neue Musik ist Arbeit am Material, Ausdruck und an der Form. Mit der Ausdifferenzierung des Materials erforscht sie zugleich neue Ausdruckswerte; und daher wäre es verkürzend, wenn Musik auf einen Grundbestand von Affekten reduziert werden würde und Musik eben nur *bestimmte* Affekte zum Ausdruck brächte. Das Verhältnis zwischen Musik und Affekt wäre hingegen als ein wesentlich innigeres zu begreifen, da ein musikalischer Affekt intrinsisch verwoben ist mit seiner musikalischen Gestalt, die ihn gleichsam hinbildet. Jedoch bedeutet dies nicht, dass der Zuhörer sich notwendig auf bestimmte Weise affiziert fühlt.

Im Grunde genommen lassen sich Affekte nicht in beliebige Medien übertragen, sie können bestenfalls eine Familienähnlichkeit besitzen,

wenn wir etwa ein Musikstück und ein Gemälde, hinsichtlich ihrer Wirkung auf uns, miteinander vergleichen.¹² Wenn ein Affekt an ein bestimmtes Erlebnis gebunden ist, so resultiert daraus, dass der Affekt nicht einfach im Subjekt schlummert und dann durch musikalische Stimulanz hervorgerufen wird. Denn der Affekt geht einher mit der Vorstellung dessen, was da affiziert; es müssen subjektiver Zustand und Wahrgenommenes *zugleich* gedacht werden. Und daher gilt es eher, die Bandbreite affektiven Lebens zu ergründen, indem neue musikalische Affekte „geschaffen“ werden. Hierfür müssen ausgetretene Pfade des bislang bekannten und eingeschliffenen Ausdrucks verlassen werden. Konstruktion ist dabei ein Mittel, um eben neuen Ausdruck zu entdecken. Und selbst der Ausdruck des Ausdruckslosen ist ein Ausdruck. In diesem Sinne können wir gerade mit Neuer Musik etwas über uns in Erfahrung bringen, wir können neue Selbstverhältnisse und somit wiederum Weltbezüge erfahren – wir können uns selbst neu erfahren.

-
- 12 Diese Familienähnlichkeit ist hier jedoch nicht als wissenschaftliche Kategorie gedacht, sondern unterliegt, wie Wittgenstein in seinen Philosophischen Untersuchungen zeigt, konstruktiven Interpretationsprozessen der wahrnehmenden Person, sie hat mit unserer methodisch nicht mehr einholbaren ästhetischen Aktivität zu tun.

