

II. Contemporary philosophy of music – ein musikphilosophisches Skandalon

Zur theoretischen Orientierung müssen wir uns fragen, wo wir *gegenwärtig* im philosophischen Reden über Musik stehen und welche die musikalischen Bezugspunkte der aktuellen Musikphilosophie sind. Es bieten sich hierfür zwei Zugänge an, die man als (a) den externen musikphilosophischen Zugriff und (b) den internen musikphilosophischen Zugriff nenn kann. Der erste Zugang wäre von der Philosophie zur Musik hin beschreibbar, etwa wenn Philosophen versuchen, musikalische Phänomene begrifflich einzuholen. Der andere Zugang besteht darin, dass Komponisten versuchen, ihre Praxis mittels philosophischer Begriffe und Theorieansätze reflexiv zu vermitteln. Diesen zweiten Zugang verfolgt beispielsweise der Komponist und Musikphilosoph Claus-Steffen Mahnkopf. Er erhebt in Bezug auf die philosophische Durchdringung des Phänomens Neuer Musik den Vorwurf, dass „die Gegenwartsproduktion – und übrigens auch die aktuellen Interpretationsparadigmen – kein Interesse von Philosophen findet“¹. Damit ist die Situation im Grunde auch schon beschrieben. Akademische Musikphilosophie rekurriert in der Regel auf die traditionelle Musik. Bach, Mozart

1 Claus-Steffen Mahnkopf (2006) Kritische Theorie der Musik, Weilerswist,
S. 84.

und Beethoven sind die meistgenannten Komponisten.² Geradezu naiv mutet angesichts dieser Tatsache Adornos Ausspruch an, dem zu folge „Philosophie der Musik heute [...] nur noch als Philosophie der neuen Musik [möglich; RT]“³ sei. Dem zu trotzen werden in der Regel an traditionellen Werken (nicht an denen der Neuen Musik, wie Adorno noch forderte) die musikphilosophischen Probleme erörtert. Wenn gelegentlich doch ein philosophischer Rekurs auf Neue Musik stattfindet, dann zumeist zu polemischen Zwecken.

Ist Musikphilosophie im deutschsprachigen Raum selten anzutreffen, so ist die philosophische Auseinandersetzung mit Neuer Musik noch seltener. In der Wissenschaftsphilosophie hingegen wird auf die neuesten Ergebnisse der Wissenschaften Bezug genommen, indem etwa die neusten Forschungsergebnisse der Hirnforschung von der Neurophilosophie reflektiert werden. Dass aber nach Adorno sich kaum noch jemand mit dem Phänomen der Neuen Musik in systematisch philosophischer Hinsicht befasst, kann geradezu als ein Skandalon bezeichnet werden.

Anders als im deutschsprachigen Raum besteht im angelsächsischen Sprachraum ein reges institutionelles Interesse an Musikphilosophie; Musik wird als philosophisches Themenfeld ernst genommen, und epistemische (die Erkenntnis betreffende) wie ontologische (das Sein der Dinge betreffende) Probleme, die mit dem Phänomenbereich Musik einhergehen, werden mit äußerster Akribie behandelt.⁴ Auffällig wäh-

-
- 2 Eine Ausnahme stellt Albrecht Wellmer dar. Hierzu: Albrecht Wellmer (2009) *Versuch über Musik und Sprache*, München.
 - 3 Adorno (2002), *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. (1958), S. 19.
 - 4 So etwa Roger Scruton (2007) *The Aesthetics of Music*, Oxford, der nach der Poetik der Neuen Musik fragt und dabei die zu Grunde liegenden Prämissen kritisch hinterfragt. Oder Subotnik, die von einer Negativen Musik spricht, obwohl diese Charakterisierung nur auf einen kleinen Ausschnitt Neuer Musik zutrifft.

rend der Lektüre von Texten diverser Autoren ist, dass sich deren Inhaltsverzeichnisse untereinander stark ähneln, was auf eine gut institutionalisierte Diskussion schließen lässt. In der Regel behandeln diese Autoren Fragen, die den musikalischen Ausdruck, die Emotionen, das Problem der Repräsentation, der Ontologie des Werkes sowie der Metapher in der Musik betreffen. Hingegen ist Musikphilosophie im deutschsprachigen Raum eher eine akademische Nebentätigkeit, die nahezu ausschließlich in Sammelbänden dokumentiert ist.⁵ Wer nach systematischen Schriften zur Musikphilosophie bezogen auf Gegenwartsmusik sucht, wird selten bei Philosophen, dafür häufiger bei zeitgenössischen Komponisten fündig.⁶ Überwiegend findet in diversen Essays und Aufsätzen eine philosophische Reflexion musicalischen Komponierens statt in dem Sinne, dass sich über eine Praxis und der Legitimität des eigenen Tuns Rechenschaft abgelegt wird.

Problematisch und auch exemplarisch ist dabei die Abstinenz gegenüber Neuer Musik (die im angelsächsischen Sprachraum gelegentlich auch als *posttonale* Musik bezeichnet wird)⁷ seitens der *contemporary philosophy of music*,⁸ da sie sich anscheinend nicht auf die Gegenwart der gegenwärtigen Musik einzulassen vermag und sich somit um einen der gegenwärtigen Musikpraxis gerecht werdenden Musikbegriff bringt.

- 5 Dazu etwa Rüdiger Bittner et al. (Hrsg.) (1999) *Was du nicht hören kannst – Musik*, Hildesheim; Stefan L. Sorgner/Oliver Fürbeth (Hrsg.) (2003) *Musik in der deutschen Philosophie*, Stuttgart; Ulrich Tadday (Hrsg) (2007), *Musikphilosophie, MusikKonzepte Sonderband*, November 2007.
- 6 Claus-Steffen Mahnkopf (2006) *Kritische Theorie der Musik*, Weilerswist; Johannes Wallmann (2006), *Integrale Moderne*, Saarbrücken; Wolfgang A. Schultz (1987) *Damit die Musik nicht aufhört*, Eisenach; John Cage (1987) *Silence*, Frankfurt a.M.
- 7 Robert D. Morris (1987) *Composition with pitch classes*, Yale; Anna Rita Adessi (2005) *Analysis and perception in post-tonal music: an example from Kurtág's String Quartet op. 1*, *Psychology of Music* 2005; 33; 94 – 116.
- 8 Vgl. Peter Kivy (2001) *Introduction into a philosophy of music*, Oxford, S. 33.

Unter der Etikette einer *contemporary philosophy of music* verbirgt sich eine zeitgenössische Debatte über alte Musik. Über die Gründe kann hier nur spekuliert werden. Jedenfalls scheint es, als wäre mit dem Wandel in der bildenden Kunst um 1900 nicht nur der Begriff der Repräsentation in eine Krise geraten, was in einem Sammelband von Sandkühler und Freudenberger dokumentiert ist,⁹ sondern auch keine Musik mehr komponiert worden. Hartnäckig wird der Wandel der musikalischen Idiome seit 1904 ignoriert. Das Problem scheint dabei tiefer zu wurzeln, denn was als Kategorie musikphilosophisch auf die geschätzte traditionelle Musik problemlos applizierbar ist, verfehlt in der Reflexion über Neue Musik nicht selten seine explanatorische Kraft. Die traditionelle E-Musik galt als allgemein verständlich. Indem Neue Musik eben die Kategorie des Universellen unterläuft, sabotiert sie einen einheitlichen Theorieansatz. Denn sie demonstriert nicht nur musikalische Konvention, sondern sie verabschiedet sie, ohne eine neue anstelle der demonstrieren zu setzen.¹⁰ Damit aber steht musikalisches Verstehen zur Diskussion: Man findet sich in der Neuen Musik musikhermeneutisch nicht mehr zurecht.

Der britische Musikphilosoph Roger Scruton lehnt Neue Musik mit der Begründung ab, dass die Regeln, nach denen sie funktioniere, nicht „natürlich“ seien. Ob diese Regeln, die für die traditionelle Musik gelten, natürlich sind, darf jedoch bezweifelt werden, es sei denn man betrachtet kultürlich eingeschliffene Gewohnheiten als *zweite Natur*. Hier stellt sich der Verdacht ein, dass Musikphilosophie – für Scruton – die Aufgabe habe, normative Direktiven ästhetischer Art zu verordnen, um nämlich den eigenen Geschmack ideologisch in Szene zu setzen. Dies ist dem Problem einer objekttheoretischen Herangehensweise an das Phänomen Neuer Musik geschuldet. Ein objekttheoretischer Definitionsversuch geht von einem Abbildungsverhältnis zwischen Definiens

9 Silja Freudenberger, Hans Jörg Sandkühler (Hg.) (2003), Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel, Frankfurt a.M.

10 Vgl. Mathias Spahlinger (2007) Dies ist die Zeit der konstitutiven Ideologien nicht mehr, *MusikTexte* 112.

und Definiendum aus; Musik wird, im Rahmen einer Snapshottheorie, also nur als ein klingendes Objekt, isoliert von jeglichem Handeln und Geschichtlichkeit verstanden. Ob damit jedoch ein guter Weg gewählt ist, muss noch eigens diskutiert werden. Entgegen (ästhetischen) Uniformierungsversuchen muss Neue Musik einer einheitlichen Theorie der Musik widersprechen, wenn Musikphilosophie, wie Scruton sie begreift, „offers neither psychological explanations nor critical recommendations. It attempts to say what music is, prior to any explanation or amplification of our musical experience“¹¹. Die Definition Scrutons wäre im Grunde genommen dennoch eine realistische, insofern sie suggeriert, der Begriff „Musik“ sei, weil erfahrungsunabhängig, eindeutig und mit nur einem Vokabular beschreibbar. Da die Beschreibungskategorien für eine Definition an der traditionellen Musik gewonnen wurden, eignen sie sich nicht zur Beschreibung der Neuen Musik. Statt nun die Kategorien neu zu überdenken, begnügt man sich damit, die Neue Musik als defizitär oder unnatürlich abzustempeln.

Schönberg jedenfalls hegte seinen Zweifel an der Natürlichkeit oder Universalität irgendwelcher Regeln, nach denen Musik funktioniere bzw. zu funktionieren habe. Er bezweifelt also die (natürliche) Notwendigkeit ästhetischer Normativität, auf deren Grundlage ein klar umrissenes und allgemeingültiges Musiksystem zu errichten wäre. In seiner Harmonielehre erteilt er dem Naturalismus, der ja eben von der Natürlichkeit musikalischer Regeln ausgeht, die sich mithilfe der Naturwissenschaften nachweisen lassen, eine klare Absage.¹² Schönberg insistiert auf den konventionellen Status der in der Musik fungierenden Regeln.

11 Vgl. Roger Scruton (2007) *The aesthetics of music*, Oxford, S. 35.

12 Arnold Schönberg (1922) *Harmonielehre*, Wien. Als ein typischer Vertreter des Naturalismus in Sachen Musik wären hier Hermann von Helmholtz (1870) *Die Lehre von den Tonempfindungen als Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, in der es vorwiegen um Gehörpsychologie und

Trotzdem stellt sich die Frage, ob Musik in gewisser Weise eine Universalie in anthropologischer Hinsicht ist. Auf die sprachpositivistische Scharlatanerie, dass nicht alle Kulturen einen einheitlichen Musik**begriff** haben, muss dabei nicht näher eingegangen werden, denn die Erörterung der Unterschiede in der Auffassung darüber, was und wozu Musik da sei, ist schon innerhalb eines Kulturkreisen eine prekäre Angelegenheit, die nicht auf eine eindeutige Antwort hoffen lassen sollte.¹³ Die Frage ist nur, was an mehrdeutigen Antworten so schlimm sein sollte; gerade die Mehrdeutigkeit könnte ein Hinweis auf die variable Verfasstheit der Sache sein. Oft verwenden wir alltäglich Begriffe im Rahmen einer intuitiven Rede, die zwar nicht eindeutig sind, aber zumindest eine Verständigung ermöglichen – das ist nicht nichts. Es könnte also sein, dass Neue Musik kein strenger Terminus, sondern ein Reflexionsbegriff ist, der nicht für eine Wissenschaft mit exakten Anspruch taugt, sondern innerhalb der ästhetischen Kommunikation, in der auch die Metapher keine Seltenheit ist, eine konstitutive Rolle spielt.

Es stünde der Musikphilosophie an, sich bei der Praxis der Neuen Musik kundig zu machen, denn wie so jede Praxis, gibt auch sie hinsichtlich ihrer Verkörperungen zu denken. Bei ihr liegt der Fall jedoch schwieriger, da sie weniger scharf bestimmt ist; und weil Musik in unserem alltäglichen Leben allgemein für unsere Welt- und Selbstverhältnisse eine so große Rolle spielt, gibt sie um so mehr zu denken. Zu denken gibt sie beispielsweise auch hinsichtlich des Verstehensbegriffs, der bereits verschiedenen Musikphilosophen einiges an Gedankenarbeit abverlangte. Der Verstehensbegriff ist eine zentrale Kategorie für die Hermeneutik, und aus diesem Grunde sollte Neue Musik auch für sie ein Gegenstand dieser Form von Reflexion sein. Das Problem besteht darin,

Akustik geht sowie Carl Stumpf (1898) Konsonanz und Dissonanz, in: Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, (1898) No. 1, S. 1 – 108, die sich mit Musik aus eher gehörpsychologischer Richtung befassen, zu nennen.

13 Als Beispiel sei etwa die - zumindest für kurze Zeit - öffentlich ausgetragene Kontroverse über die Unterscheidung zwischen E und U Musik in der Zeit.

einen Übergang von der an sprachlichen Gebilden orientierten Hermeneutik, die es ja traditionellerweise eben nur mit Sprachgebilden zu tun hat, zum Verstehen nichtsprachlicher Gebilde zu finden. Denn die Hermeneutik – als Disziplin des Verstehens – hatte es in ihren Anfängen mit dem sprechenden Orakel oder aber mit der Auslegung der Heiligen Schrift zu tun. Hermeneutik bezog sich traditionellerweise auf die mündliche oder schriftliche Rede. Sie bezog sich nie – als Lehre des Verstehens – auf nichtsprachliche Gebilde. Der Ruf nach einer Hermeneutik nichtsprachlicher Gebilde stellte daher für die Hermeneutik auf den ersten Blick eine Zumutung dar. Erst spät wurde die Musik als ein Objekt hermeneutischer Reflexionen entdeckt.¹⁴

Wird bei tonaler Musik von „Verstehen“ geredet, indem etwa der harmonische Verlauf antizipiert werden kann („aha, eine intelligente Durchführung!“), dass eine Reprise unsere Erwartung an Folgendes bestimmt, dass wir den Generalbass im Geiste mitsummen können sowie die harmonische Rhythmisierung rekonstruieren können, so kann bei Neuer Musik dieser Begriff von Verstehen wohl kaum angewandt werden. Es finden sich für das Verstehen vieler Werke der Neuen Musik jedoch andere Anhaltspunkte – auch dazu wird weiter unten genauer die Rede sein. Es sollte daher einen Musikphilosophen interessieren, was die aktuelle Musik philosophisch gesehen bedeutet. Denn sie scheint unsere Hörgewohnheiten zu sabotieren und verabschiedet das investierte traditionelle begriffliche Vokabular, mit dem Musik gewöhnlich reflektiert wird. Aber diese Negativität geht aus einer Produktivität sowie Kreativität hervor, der man sich gegenüber öffnen sollte.

14 So etwa bei: Wilhelm Dilthey (1927) *Vom musikalischen Verstehen*, in: Ges. Schriften Band VII, Leipzig; Arnold Schering (1914) *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft, Bd. 9. Berlin 1914; Chr. v. Blumenröder und W. Steinbeck (Hg.) (2007), *Musik und Verstehen*, Laaber; Thomas Schieche (1998), *Zu einer Grenzerfahrung des abendländischen Denkens: Musikalische Hermeneutik. Anthropologische Grundfragen nach den Bedingungen ihrer Ermöglichung*, Hamburg.

In gewisser Hinsicht ist dem Ästhetiker Rüdiger Bubner beizupflichten: Was er hinsichtlich des Verhältnisses zwischen moderner Kunst und Philosophie gleichsam cassandrinisch attestierte, ist für das Verhältnis zwischen Neuer Musik und zeitgenössischer Musikphilosophie erst recht zutreffend.

Das Verstummen der Philosophie vor der Kunst hängt offenbar zusammen mit dem längst geschwundenen Vertrauen in die Kraft des systematischen Gedankens, der sich neben andern Sachgebieten auch auf die Kunst richtet, um sie in die Disziplin des Begriffs zu nehmen [...] Die radikale Selbstbefreiung der künstlerischen Produktion aus dem herkömmlichen ontologischen Gehege und die planmäßige Überwindung eines jeden Kanons hat die Möglichkeit der Theorie hoffnungslos hinter sich gelassen.¹⁵

Ob die Rede vom Verstummen der Philosophie generell zutrifft, mag man aber anzweifeln können, zumal moderne Kunst selbst stark am Begriff orientiert ist. Angesichts aktueller Phänomene etwa im Bereich der Skulptur könnte man eher dazu neigen, von der Notwendigkeit eines Dialoges zu sprechen, die schon in der Reflexion der Künstler selbst gelegen ist.

Zum Beispiel kann darauf hingewiesen werden, dass in der Architektur und auch in der Musik der Begriff der *Dekonstruktion* einen zentralen Topos produktionsästhetischer Reflexionen darstellt.¹⁶ Es gibt auch bildende Künstler, die sich mit dem Raum befassen und für diesen Zweck auf Heidegger rekurrieren. Zu nennen wären beispielsweise Künstler wie Chillida und Hemmert. Gerade in der Installation „Lokale Vokabulare“ von Hans Hemmert wird die Situation in und aus der heraus etwas verstanden wird, mit ästhetischen Mitteln reflektiert. Letzteres hat zwar nicht direkt mit der Dekonstruktion zu tun, auf die wir noch zu sprechen kommen werden, dafür aber mit einem zentralen Thema der

15 Rüdiger Bubner (1989) Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M., S. 9.

16 Verweisen sei an dieser Stelle etwa auf die Schriften von Peter Eisenman, Daniel Libeskind oder Bernard Tschumi.

philosophischen Hermeneutik. In der Installation LOKALE VOKABULARE von Hans Hemmert wird ein und derselbe Dialog, dem ein Text von Heidegger zu Grunde liegt, in völlig verschiedenen Filmszenen gesprochen. Die *Bewandtnis* des Raumes, stellt sich in der jeweiligen *Situation* als eine andere dar. Beispielsweise – und hier wird nicht der Anspruch erhoben, eine unfehlbare Interpretation vorzulegen, denn es geht um exemplarische Interpretation – rezitierte in einer Szene ein Paar am Strand den Text von Heidegger. Eine gewisse Ruhe im Tonfall und die Kulisse am Strand vermitteln Weite; und entsprechend ist der Raum semantisch aufgeladen. Hingegen gewinnt der Raum in einem Dialog, der in einem (Flucht?-)Auto gesprochen wird, ein gänzlich andere Bedeutung: er wirkt beengt. Mit ästhetischen Mitteln wird also ein philosophischer Text reflektiert und in Szene gesetzt.

Hinsichtlich der Dekonstruktion kann zwischen einer kategorialen und einer strukturalen Dekonstruktion unterschieden werden. Zum einen findet eine kategoriale Dekonstruktion der traditionell gültigen musikalischen Kategorien statt, wie etwa Rhythmus, Melodie, Metrik und Harmonik etc., indem sie etwa unterlaufen oder suspendiert werden. Schönberg hat in seiner Harmonielehre sogar den Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz dekonstruiert. Dieser Gegensatz beruhe nach Schönberg auf Konvention und nicht auf apriorischen Gesetzten. Die *minimal music* könnte dahingehend interpretiert werden, dass in ihr die Kategorie der Tonalität überstrapaziert wird, bzw. Atonalität als musikalische Kategorie bzw. Konvention suspendiert wird. Zudem kann eine „Überforderung“ und damit auch „Karikatur“ der Wiederholung in der *minimal music* gesehen werden. Hierbei ist vor allem hervorzuheben, dass zu Beginn der *minimal music* der ganze Musik-Begriff zur Debatte stand, indem man etwa mit der Iteration der Raumakustik oder mit Gleichlaufschwankungen zweier Tonbandmaschinen operierte. 1969 „komponierte“ Alvin Lucier I'M SITTING IN A ROOM, welches als eine strukturelle Dekonstruktion bezeichnet werden kann. Er sprach einen Text, mit dem er einfach beschrieb, was er gerade tat – damit tritt das Moment der Selbstreferenzialität in Erscheinung, nämlich als Formprinzip. Zudem wurde die daraus resultierende Aufnahme im selben Raum

wiederaufgenommen, wieder abgespielt und gleichzeitig wieder aufgenommen. Das Material wurde auf sich selbst iteriert. Selbstverständlich kann man hier, aus der Perspektive traditioneller Musik, fragen, was daran eigentlich Komposition sei – was Komponieren letztlich bedeutet. Diese Frage wurde ja schon von Cage aufgeworfen. Aber es gibt in I'M SITTING IN A ROOM immerhin eine innere Bewegung im Material von der Sprache hin zur Musik. Und genau dies scheint ein ausgezeichnetes Merkmal von I'M SITTING IN A ROOM zu sein. Musikalität wird in einem Prozess entdeckt. War zunächst nur der Text zu hören und somit Sprache präsent, so wurde der Text im Verlaufe immer undeutlicher, die Sprache (Semantik) trat zurück zugunsten der Musikalität.

Mag die philosophische Selbstreflexion in der Neuen Musik dem akademischen Philosophen als zu dilettantisch vorkommen, so kann der Anspruch des akademischen Philosophierens als allzu pedantisch bezeichnet werden, wenn er die musikphilosophischen Reflexionen zeitgenössischer Komponisten nicht ernst nimmt. Denn Philosophieren kann und sollte – gerade für eine aufklärerische Philosophie – als eine typisch menschliche Angelegenheit aufgefasst werden. Vielleicht ist die Zurückhaltung gegenüber Neuer Musik in einer gewissen Interpretationsscheu der Philosophen zu suchen, welche sich nicht dazu durchringen können, eine essayistische Interpretation musikalischer Praxis abzuliefern. Wer sich hingegen mit Plausibilität einer Interpretation begnügt, der kann dafür seinen Themenhorizont erweitern.

Zumindest wären dies mögliche Gründe, welche die Bubnersche These vom Verstummen der Philosophie erklären könnten. Jedoch ist damit nicht die Wahrheit der These Bubners behauptet. Denn es sollte nicht vergessen werden, dass sich Philosophen sehr wohl mit aktueller Kunst befassen, was Arthur C. Danto in mehreren seiner kunstphilosophischen Schriften demonstriert.¹⁷ Zwar ist die Lage in der philosophischen Ästhetik bzw. der Kunsthfilosophie alles andere als einheitlich und übersichtlich, aber von einem Verstummen der Musikphilosophie

17 Arthur C. Danto (1984) Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt a.M.

gegenüber der neuen Musik kann – jedenfalls der Tendenz nach – guten Gewissens gesprochen werden.

Merkwürdig ist dieses Verstummen, zumal zeitgenössische Komponisten nicht nur ihr Tun oder ihre Methoden philosophisch reflektieren, sondern weil sie selbst zu einem Dialog mit der Philosophie aufrufen (die Initiative zur Umsetzung lässt aber auch hier auf sich warten). Statt dass Komponisten Neuer Musik ihr Gespräch mit verstorbenen Philosophen führen, wäre es angebracht, einen lebendigen Dialog zu suchen. Wenn Philosophie die Aufrufe jedoch überhört oder sich als gesprächsresistent erweist, so braucht sie sich dann nicht wundern, wenn sie als Gesprächspartner immer seltener Gesucht wird. Auf der von Peter Janich ausgerichteten „kleinen“ Tagung der DGPhil im Herbst 2006 in Marburg klagte Herbert Schnädelbach noch vor dem Auditorium, dass kaum jemand auf die Philosophie höre. Dies hat teilweise wohl auch damit zu tun, dass die Philosophie – ähnlich wie die Neue Musik – in der Öffentlichkeit kaum noch verstanden wird. Und nicht nur scheint es ein Vermittlungsproblem mit der allgemeinen Öffentlichkeit zu geben. So ist sie auch dabei, ihren Kredit bei der Neuen Musik zu verspielen. Nur selten finden Komponisten Neuer Musik und Gegenwartsphilosophen in ein Gespräch. So etwa auf dem Internationalen Kongress der DGPhil 2005 zwischen Wolfgang Rihm und Günther Abel; doch stellt dies einen seltenen Fall dar, den man sich häufiger wünscht, denn schließlich steht die Möglichkeit einer Musikkultur auf dem Spiel.

EINIGE AUSNAHMEN

Immerhin bietet sich ab und zu die Gelegenheit, bei Philosophen explizit über Neue Musik zu lesen. In der Regel bleibt es aber auch bei pauschalen oder aber höchst speziellen Fragestellungen hinsichtlich der Neuen Musik. Anstrengungen, wie sie noch Adorno auf sich nahm, sucht man heutzutage vergebens. Denn er versuchte, Neue Musik als einen ganzen kulturellen Bereich bzw. als einen kulturellen Entwurf zu interpretieren.

Sie ist bei ihm mehr als eine kulturphilosophische Wundertüte, aus der man so allerhand Kurioses herausfischen kann.

In seinem Aufsatz „Kunst als Spiel, Symbol und Fest“ stellt Hans Georg Gadamer einige Reflexionen kunstphilosophischer Art an. Dabei geht es ihm u.a. um die Frage, wie es zu denken sei, dass Werke alter Meister und ebenso Gebilde zeitgenössischer Produktion als Kunst bezeichnet werden, obwohl sie einander auszuschließen scheinen.¹⁸ In Werken traditioneller Malerei etwa ist sehr gut erkennbar, was ein Bild darstellt. Landschaften, Bäume sowie Gesichter können, auch wenn das Bild keine wirklich existierende, sondern – sagen wir – eine der Phantasie des Malers entsprungene Landschaft darstellt, als eine solche vom Betrachter identifiziert werden. Vergleichen wir nun dieses Bild mit einem Bild des Informel, so ist auf dem Bild des Informel (Thieler, Sonderburg) zunächst nichts Reidentifizierbares zu sehen. Legt man nun Identifizierbarkeit als Maßstab an, so dürfte das Bild des Informel im Grunde kein Bild sein, und somit – bezogen auf die Malerei – auch keine Kunst. Andererseits werden Bilder des Informel als Kunst anerkannt.

Dies führt ihn zu der Frage, ob ein deskriptiver wie auch gegenstandsbezogener Begriff von „Kunst“ überhaupt sinnvoll ist, oder ob der Begriff der Kunst nicht besser mit einer Reflexion unserer Pragmatik zu erfassen sei. Damit verabschiedet er sich von einem substanzialistischen Kunstbegriff zugunsten eines funktionalen. Wenngleich eine Analyse oder tiefergehende Interpretation der Neuen Musik bei Gadamer ausbleibt, weist er zumindest auf ein Problem hin, dem sich Neue Musik schon immer ausgesetzt sah und welches durch die Neue Musik erst ins philosophische Bewusstsein drang. Im öffentlichen Konzertleben nämlich – so stellt es sich für Gadamer dar – ist Neue Musik ein von Intendanten zugemutetes und vom Publikum in Kauf zu nehmendes Übel. Mit Gadamers Haltung gegenüber neuer Musik hat dies nichts zu tun, son-

18 Vgl. Hans-Georg Gadamer (1999) Die Aktualität des Schönen, Gesammelte Werke 8, Tübingen, S. 100.

dern er berichtet nur von seinen Beobachtungen. Er stellt heraus, inwiefern Neue Musik eine Herausforderung für das philosophische Denken sei und was sie der (Kunst-)Philosophie zu denken gibt. Er erinnert

an die moderne Musik, an das völlig neue Vokabular von Harmonie und Dissonanz, das da benutzt wird, an die eigentümliche Verdichtung, die durch den Bruch mit den alten Kompositionssregeln und der Satzarchitektur der großen musikalischen Klassik erreicht wird. Man kann sich den so wenig entziehen, wie man sich der Tatsache entziehen kann, dass man, wenn man durch ein Museum geht und die Säle der neuesten künstlerischen Entwicklung eintritt, etwas wahrhaft hinter sich lässt. Wenn man sich aufs Neue einlässt, dann bemerkt man bei der Rückkehr zu dem Älteren ein eigentümliches Verblissen unserer Aufnahmefreude. Das ist gewiss nur eine Kontrastreaktion und durchaus nicht die bleibende Erfahrung eines bleibenden Verlustes, aber gerade die Schärfe, des Kontrastes zwischen diesen neuen Formen von Kunst und den alten wird daran deutlich [...] Dieser kurze Überblick sollte nur bewusst machen, was eigentlich geschehen ist und warum Kunst heute eine neue Frage stellt – ich meine: warum verstehen, was Kunst heute ist, eine Aufgabe für das Denken stellt¹⁹.

Gadamer beschreibt damit eine Aufgabe für die hermeneutische Philosophie, welche ästhetisch bzw. kunstphilosophisch wird; und in diesem Sinne kann wohl auch die dunkel formulierte Forderung nach einem Aufgehen der Ästhetik in die Hermeneutik, die Gadamer in Wahrheit und Methode aufstellte,²⁰ verstanden werden. Er zielt auf eine Interpretation ästhetischer Praxis als eine Form der Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit des Menschen ab – er versucht also, Kunst als eine eigenständige Praxis des Verstehens hermeneutisch zu fundieren. Ihm kommt es vor allem auf die Vermitteltheit von Altem mit Neuem an, die um ein gemeinsames Zentrum zu kreisen scheinen. Begreift man vor diesem Hintergrund Neue Musik nicht als bloßen Bestand fixierter Ge-

19 Gadamer, (1999) S. 99 – 100.

20 Gadamer, Wahrheit und Methode (1975) Tübingen, S. 157.

bilde bzw. Konzeptionen, sondern als eine Praxis vernünftiger Artikulation sowie einen emanzipierten Umgang mit dem musikalischen Material, so erweist sich Gadamers Behauptung von der Fortsetzung des Alten im Neuen als nicht zu weit hergeholt, sondern wird von der Geschichtsschreibung der Neuen Musik regelrecht bestätigt. Ligeti rekurriert beispielsweise auf den späten Beethoven oder auch auf Debussy,²¹ Georg Friedrich Haas verarbeitet in seinem Sextett UNO EX TRIAS Josquin Desprez, Lachenmann hat Schubert wiederentdeckt.²² Allen Komponisten ist ein Rekurs auf ältere Musik gemeinsam.

Vor diesem Hintergrund versucht hermeneutische Philosophie, möglichen Sinn einer Praxis aufzuweisen, indem sie in Relation zur Lebenswelt gesetzt wird; und damit ist die Aufgabe gestellt, die Geschichtlichkeit der Kunst als eine soziale Praxis aufzufassen und zu beschreiben.

So mancher könnte hier einwerfen, dass dieser Entwurf Neuer Musik etwas zu harmonisch sei, dass Dissonanzen fehlen. Ist die Rede von den Verweisen und Querbezügen durch die Zeit vielleicht zu voreilig? Schließlich zeichne sich die Moderne doch gerade eher durch Brüche denn durch Kontinuität aus. Aber genau hier setzt Gadamers Kernfrage ja an, nämlich wie es zu denken ist, dass Werke vergangener Epochen wie auch zeitgenössische Gebilde uns *als Kunst* ansprechen. Damit umgeht Gadamer die ontologische Falle, die sich auftut, wenn Kunst nur über bestimmte äußerliche dingliche Merkmale definiert wird. Vielmehr kommt es bei Gadamer darauf an herauszufinden, was es heißt, dass uns diese Gebilde als Kunst *ansprechen*. Welcher Prozess muss in uns freigesetzt werden, damit wir einer Sache das Prädikat „Kunst“ zuschreiben? Eine dingliche Ontologie wäre nicht nur für die moderne Kunst, die Neue Musik, sondern für die Kunst *in toto* verhängnisvoll, da ihre Kategorien erstarren und nur für einen bestimmten Zeitraum zutreffen würden.

21 Vgl. Eckart Roelcke (2003) Träumen Sie in Farbe?, Wien, S. 194ff.

22 Es könnte an dieser Stelle auch noch auf Bartoks Sonate für Solovioline hingewiesen werden, die eine Chaconne (!) und eine Fuge beinhaltet.

Reine Innerlichkeit, wie Hegel noch meinte, ist die Musik schon lange nicht mehr (falls sie es je gewesen ist); und auch auf alte Musik trifft dieses Urteil nicht vorbehaltlos zu. Hierin erweist sich Hegel als Romantiker. Musik war nicht zu allen Zeiten schweigendes Genießen „tönend bewegter Formen“. Erinnert sei hier an den mittelalterlichen Begriff der *musica*, der mehr umfasste als sich der zeitgenössische Durchschnitthörer träumen ließe. Musik war auch Medium der mathematisch-religiösen Spekulation und der Musikbegriff (*Musica*) umfasste sämtliche Relationen, so dass Boethius von einer *musica mundana* sprach. Sogar die KUNST DER FUGE (BWV 1080) ist ein Werk spekulativen Charakters, das Bach bei der *Correspondierenden Gesellschaft für musikalische Wissenschaften* in Leipzig einreichte.

Nicht selten ist während der Pause oder nach einem Konzert, nach der Darbietung Neuer Musik die Frage zu hören, ob denn das, was da gerade gehört wurde, wirklich Musik sei. Solche Fragen stellen auch jüngere Konzertbesucher, die, wie sich herausstellt, gerade ihr Studium der Musikwissenschaft begonnen haben. Aber auch wenn man Freunden oder Bekannten ein Stück neuer Musik vorspielt, blickt man nicht selten in ein ratloses Gesicht. Es kann dann sogar so weit kommen, dass etwa Ligetis Stück ATMOSPHÈRES als Staubsaugermusik bezeichnet wird. Dass die Schuld hierfür bei der Neuen Musik zu suchen sei, weil sie sich nicht den allgemeinen gesellschaftlichen Hörerwartungen beugt, wie etwa Rose Rosengard Subotnik behauptet,²³ kann aus guten Gründen angezweifelt werden, denn ebenso gut kann ja gerade ein ästhetische Phlegma angeprangert werden; und ein Blick in die Musiksoziologie zeigt, dass an „Musik“ völlig heterogene Maßstäbe angelegt werden.

23 Rose Rosengard Subotnik (1994) The Challange of contemporary Music, in: Philip Alperson (Hrsg.) What is Music? An Introduction to the Philosophy of music, The Pennsylvania State University, S. 359 – 396.

CAGES BRUITISMUS

In der Diskussion musikästhetischer wie musikphilosophischer Probleme spielt die experimentelle und auch die *minimal music* eine signifikante Rolle. Einige Stücke der Neuen Musik stellen den Werkbegriff performativ zur Disposition, als Zeichen dafür, dass Neue Musik, nicht selten, bestimmte Kategorien suspendiert bzw. den Umgang mit gewohnten Kategorien beständig hinterfragt. Der amerikanische Komponist John Cage gilt als bekanntester und einflussreichster Vertreter der experimentellen Musik. Dem Neuseeländischen Philosophen Stephen Davies, der am Beispiel von Cages 4'33'' die Funktionsweise sowie die perzeptionellen Implikationen des musikalischen Werkbegriffs verdeutlichen will, geht es darum, dass Cage die Grundlagen des traditionellen Werkbegriffs voraussetzt und beansprucht.

Seine Art, den musikalischen Werkbegriff zu bestimmen, beginnt nicht mit einer Definition, sondern über eine Explikation der musikalischen Erfahrung mit 4'33'' legt er dar, inwiefern der musikalische Werkbegriff mit unserer Haltung gegenüber musikalischen Phänomen einhergeht.²⁴ Davies bezieht sich somit auf ein recht häufig diskutiertes und weithin bekanntes „Stück“ experimenteller Musik. Seit seiner Uraufführung 1952 sorgt es für rege Debatten unter den Musikästhetikern und Kritikern. Problematisch ist für Davies allerdings die Etikette des *Werks*, die man 4'33'' anhaften will, um darüber reden bzw. schreiben zu können. Er nimmt 4'33'' zum Anlass, auf ernsthafte Weise über experimentelle Musik nachzudenken, ohne sie polemisch diffamieren zu wollen. Problematisch an 4'33'' ist für ihn, dass es keine Struktur hat, die zu hören wäre. Gewöhnlich ist ja immer von einer Struktur die Rede, die es hörend zu erfassen gilt, auch wenn die Reduktion auf strukturelles Hören musikalischer Praxis nicht genügen mag, da mit Musik in einem weitesten Sinne sinnhafte bzw. sinnstiftende Prozesse freigesetzt werden können, wie etwa in den 60er Jahren von der Rockmusik und der

24 Unter eher kritischen Vorzeichen tut dies auch Lydia Goehr (1992) *The imaginary museum of musical works*, Oxford.

Beatmusik. Diese Musiken stiften auf eine bestimmte Art und Weise Identitäten sozialer Art. Mit dieser Identitätsstiftenden Kraft unterschiedlicher Musiken sowie deren unterschiedlichen Handlungszusammenhänge, hat sich der Musiksoziologe Kurt Blaukopf ausführlich befasst.²⁵ In gewisser Weise hat jede Musik ihr Publikum, und folglich hat auch 4'33'' bzw. die experimentelle Musik ihr Publikum. Cage erteilte mit 4'33'' dem traditionellen Werkbegriff eine radikale Absage. Prekar ist schon die so genannte „Identität des Werkes“, da diese nicht feststellbar ist. Es dürfte äußerst schwierig sein und außerhalb der Konzeption liegen, dass jemand nach der Performance von 4'33'' sagen könnte „ich möchte *dasselbe* Stück oder dieselbe Stelle noch mal hören“. Denn strukturell unterscheiden sich alle Aufführungen von 4'33'' maßgeblich.

Üblicherweise werden der Werkbegriff und die mit ihm einhergehenden Fragen paradigmatisch an den Klassiker der abendländischen Musik erörtert, hierin unterscheidet sich Davies deutlich von vielen anderen Musikphilosophen. Dies ist von Vorteil, denn über die Differenzen zu den als klassisch oder traditionell zu bezeichnenden musikalischen Gebilden, kann die Besonderheit von Cages 4'33'' präziser herausgestellt werden. Unter ontologischen Fragestellungen hat noch Roman Ingarden nach der Identität eines musikalischen Werkes anhand Beethovens Musik gefragt und damit in exemplarischer Hinsicht, was ein musikalisches Werk überhaupt sei.²⁶ Eine Ontologie in herkömmlichem Sinne kann bei Cage kaum in Frage kommen, da 4'33'' keine wohl definierte Entität darstellt. Jede Aufführung kann aus völlig unterschiedlichen Geräuschen bestehen, und außerdem wird es schwierig sein feststellen zu können, auf welche Geräusche die einzelnen Zuhörer intentionally gerichtet sind. Es könnte sein, dass nicht unbedingt auf die lautesten Geräusche geachtet wird. Vielleicht achtet jemand nur darauf, welche

25 Kurt Blaukopf (1982) *Musik im Wandel der Gesellschaft*, München.

26 Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962 Darin insbes. §.6-8 des ersten Teils.

Geräusche der Sitzplatznachbar mit ihrer/seiner Kleidung verursacht, oder er achtet auf die Atemgeräusche anderer Personen. Diese Geräusche entziehen sich jedoch dem Rest des Auditoriums. Wenn nun etwa ein vorüber fliegender Düsenjet im Aufführungssaal für alle Zuhörer hörbar ist, muss dies nicht zugleich bedeuten, dass auch ein jeder Zuhörer dieses Geräusch wahrnimmt. Zudem könnte während einer anderen Aufführung von 4'33'' sagen wir zum Zeitpunkt 2'34'' – statt eines Düsenjets eine Feuerwehr zu hören sein.

Für die Konzeption von 4'33'' ist dieser Punkt von äußerster Wichtigkeit, da die Geräusche, die wahrnehmbar sind, vom Komponisten nicht intendiert wurden. Es gibt keine Korrelation zwischen der Intention des Zuhörers und der vom Komponisten intendierten Struktur des Werkes. Aber Intentionen sind für den traditionellen Werkbegriff eine notwendige Bedingung, denn nur was mit Intention(en) geschaffen wurde, kann den Status eines Werkes haben. Mit der Konzeption von 4'33'' unterläuft Cage jedoch diese traditionelle Auffassung. Wenn sich im Gebilde keine intentionsgeleiteten, also absichtsvoll hervorgebrachten, Strukturen finden lassen, so wird auch die Frage nach der Autorschaft ein Problem. Wer ist bei 4'33'' eigentlich der Autor? Gilt jemand, der während der Aufführung hustet, als Koautor?

Genau diese Fragen, die sich mit dem traditionellen Werkbegriff verbinden, insbesondere dessen normative Implikationen, stellt Cage mit 4'33'' zur Debatte. Davies sieht darin aber keinen Versuch der Destruktion, sondern der kritischen Dekonstruktion.

We might hear in the sounds occurring during a performance of 4'33'' a new kind of music, one transcending and deconstructing the categorial distinctions drawn traditionally between the musical and nonmusical. In that case, there is conceptual room, so to speak for regarding the noise of the everyday as music only because the standard notion of music is undermined and rejected. There is an invitation to conceptual revision.²⁷

27 Stephen Davies, Themes in the philosophy of music, Oxford 2003, S. 15.

Zunächst sticht Cages antiessenzialistische Haltung gegenüber einem traditionellen Musikbegriff hervor. Musik scheint keine fest umrissene Wesenheit zu sein, die erschöpfend definiert werden könne. Er zeigt sich nicht damit einverstanden, die traditionell gewordenen Kategorien, anhand derer wir etwas als Musik identifizieren, als unumstößlich fixierte Kriterien gelten zu lassen. Was Musik sei, unterliegt der Konvention, die weniger als Verabredung, sondern eher als Übereinkunft habituellen Charakters verstanden werden kann. Auch was sich als allgemein gültiger Gebrauch eingeschliffen hat, kann als Konvention bezeichnet werden. Die Idee, den Musikbegriff zu dekonstruieren, also auch in seinen Bedingungen kritisch zu rekonstruieren, ist zugleich ein Aufbegehren und eine Vergegenwärtigung unserer (musikalischen) Gewohnheiten. Davies sieht darin jedoch eine konzeptionelle Schwäche, denn auch der Musikbegriff, den Cage vorschlägt oder voraussetzt, ist nicht ganz unproblematisch. Es bleibt nämlich anfechtbar, dass Geräusche, nur aufgrund ihrer perzeptiven Eigenschaften *per se* schon als Musik gehört werden können. Die Frage zielt, präziser gestellt, darauf ab, ob das Akustische als Grundlage für einen Musikbegriff genügt. Cage scheint diese Auffassung zu vertreten. Zwar mag diese Position sympathisch sein, insofern sie eine neue Perspektive auf das musikalische Material eröffnet, doch dieser Cagesche Bruitismus birgt in sich Aporien, die ein Stück weit erörtert werden müssen. Denn bei aller legitimen Kritik am traditionellen Werkbegriff droht der Cagesche Bruitismus, der auf die nackten Geräusche rekurriert (wie Husserl die Maxime „zu den Dingen selbst“ formulierte, könnte die Cagesche Maxime „zu den Geräuschen selbst“ lauten), in einen kruden Naturalismus abzudriften. Cage Konzeption lässt zumindest die Auffassung zu, dass der Musikbegriff kausaler Natur sei, bzw. es ist nicht auszuschließen, dass seine Argumentation für einen realistischen Standpunkt operationalisiert werden könnte. Davies weist auf folgende Schieflage hin:

On this account, with I concur, Cage failed with 4'33" if his prime intention was to draw our attention to the naked aesthetic potential of ordinary sounds. He failed because he intended to create an artwork and succeeded in doing so,

thereby transforming the qualities of the sounds which that work directs our attentions.²⁸

Er sieht das grundlegende Problem also nicht darin, dass Cage für 4'33'' Kunststatus beansprucht, es geht ihm also nicht darum zu fragen, ob 4'33'' Kunst sei, sondern er äußert Bedenken hinsichtlich der Konzeption von 4'33'' sowie den Intentionen, die Cage hinsichtlich von 4'33'' äußert. Es geht Davies also weniger um die intendierte Demontage des traditionellen Werkbegriffs als um die stillschweigenden Voraussetzungen, die gemacht werden müssen, damit – gemäß den Intentionen Cages – 4'33'' adäquat gehört und verstanden werden kann. Zwar ist der von Cage geleistete musikpädagogische Beitrag nicht hoch genug zu veranschlagen, doch andererseits wird eine kulturell gewordene Praxis des Musikhörens vorausgesetzt, damit akzidentielle Umweltgeräusche als Musik gehört werden können. Cages Konzeption suggeriert hingegen eine „Naturwüchsigkeit“ von Musik, die, da sie musikalisches Hören apriorisch begründen möchte, im Grunde genommen auch einen fest definierten Begriff von Musik liefern können müsste. Diese Voraussetzung widerspräche aber der Grundhaltung gegen einen festen Musik-Begriff.

Wir sollten, laut Cage, an den während der Aufführung von 4'33'' auftretenden Umweltgeräuschen ein ästhetisches Interesse aufbringen. Helga de la Motte sieht darin einen Versuch „die Einheit des Menschen mit der Natur herzustellen“²⁹. Es scheint jedoch problematisch für etwas ein ästhetisches Interesse aufzubringen, wenn man diese Geräusche als nackte Eigenschaften auffasst. Denn wie ließe sich ein ästhetisches Interesse realistisch bzw. naturalistisch begründen? Genügt der Rekurs auf die *perzeptiven* Eigenschaften, um ein Gebilde oder Ereignis *als* ästhetisch zu bezeichnen? Das Prädikat „ästhetisch“ scheint genau das in die

28 Ebd. S. 17.

29 Helga de la Motte (1971) Die Teilung der musikalischen Kultur, in: Ulrike Liedtke (Hrsg.), Jeder nach seiner Fasson – Musikalische Neuansätze heute, Saarbrücken, S. 18 – 27, S.22.

Hörerfahrung zu importieren, was Cages ausschalten wollte, nämlich den kulturellen Hintergrund.³⁰ Auf diesen Punkt geht Davies nicht weiter ein, sondern er macht auf eine andere Ungereimtheit aufmerksam. Denn mit seiner Forderung nach intentionslosem Hören, fordere Cage ja zu einer *Verklärung* gewöhnlicher und nicht intenderter Geräusche zu musikalischem Material auf. Dieses Phänomen der *Verklärung* stellt innerhalb ästhetischer bzw. künstlerischer Praxis nicht Ungewöhnliches dar, doch die Genese eben dieses Verklärungsprozesses sollte nicht außer Acht gelassen werden.³¹

Indem gewöhnliche Umweltgeräusche zu Musik verklärt werden, verweist Cage wiederum auf eine bereits etablierte Praxis und muss, damit diese Geräusche so gehört werden können, insgeheim doch auf den Werkbegriff rekurren, oder ihn zumindest voraussetzen. Auch die Frage nach der Ontologie von Musik reißt Davies bei dieser Gelegenheit an. Er rekurriert nochmals auf die Frage, ob 4'33" Musik sei und kommt zu einem negativen Ergebnis. Für ihn ist es keine Musik, sondern eine zum Nachdenken über Musik anregende Performance. Da dies mit Mitteln der *Sinnlichkeit* geschieht, also auf den Vollzug der Wahrnehmung notwendig angewiesen ist, sei es unabdingbar Kunst. Im Grunde wird damit nicht gegen die Idee polemisiert, zufällig entstandene Geräusche musikalisch aufzufassen, sondern der theoretische Überbau zur Interpretation von 4'33" wird kritisiert in seinem Anspruch der Begründbarkeit sowie des intendierten Zweckes, den Cage damit verfolgte. Davies versucht also – gemäß einer hermeneutischen Maxime – den Autor besser zu verstehen als er sich selbst verstand. Aber auch in polemischer Hinsicht findet gelegentlich eine Auseinandersetzung mit neuer Musik statt.

30 Zu der Problematik von Naturalismus bzw. Realismus im Ästhetischen siehe auch: René Thun (2007) Das Realismusproblem in der gegenwärtigen Musikphilosophie, Ulrich Tadday (Hrsg.), *MusikKonzepte*, Sonderband „Musikphilosophie“, November.

31 Arthur Danto (1984) *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. (Orig. 1981).

UND WAS, WENN DOCH?

Am Beispiel Davies' Reflexionen über Cages 4'33'' konnte in exemplarischer Hinsicht auf eine philosophische Auseinandersetzung mit Neuer Musik nachgezeichnet werden, in der es darum ging, ontologische Fragen, die mit dem Begriff des musikalischen Werkes einhergehen, zu klären. Einer der seltenen Versuche, Musik im Rahmen einer systematischen Abhandlung philosophisch zu diskutieren, stellt Kurt Hübners *Die zweite Schöpfung* dar. Der Philosoph Kurt Hübner steht der Neuen Musik argwöhnisch gegenüber, denn wer so ungezogen ist, und – wie die Neutöner – keine Musik komponiert, die den Massen zu Herzen geht, der hat es nicht besser verdient als mit der Etikette des Imperialismus versehen zu werden.³² Seinem Imperialismusvorwurf sind namentlich Ligeti, Boulez und Stockhausen ausgesetzt. Seine Argumentation zu dem Verhältnis zwischen Neuer Musik und Gesellschaft zielt in die gleiche Richtung wie Subotniks: Die Bringschuld zur Akzeptanz neuer Musik läge nicht bei der Gesellschaft, sondern ausschließlich bei der Neuen Musik selbst.³³ Ähnlich, doch mit anderen normativen Konklusionen, schätzt Mahnkopf die Situation der Neuen Musik ein, die sich dem sozialen Diskurs verschließe.

Die Neue Musik schließlich, unfähig der Partizipation am kulturellen Diskurs, hat sich zu einer Monade eines autoreferenziell sich selbst abwickelnden Subsystems abgeschlossen und ist dort ihrer Neurosen ohne therapeutischen Außenkontakt ausgesetzt.³⁴

Diese Sicht der Dinge scheint jedoch etwas zu kurz zu greifen. Bereits in den sechziger Jahren war vielen Komponisten daran gelegen, nicht nur ihre Musik zu verbreiten, sondern Menschen für *Musik überhaupt*

32 Kurt Hübner (1994) *Die zweite Schöpfung*, München.

33 Vgl. Subotnik weiter oben.

34 Mahnkopf (2006) S. 81.

zu sensibilisieren.³⁵ Merkwürdig, dass all die musikpädagogischen Anstrengungen seitens der Neuen Musik, die den Zuhörer als aktiven Partner partizipieren lassen möchten, ignoriert werden. Kunstreligion, gegen die Avantgarde rebelliert, findet weniger in der Neuen Musik statt, sondern in den Stadien und Konzerthallen, in die sich „Fans“ einfinden, um ihren Idolen zu huldigen. Dieses Phänomen findet sich übrigens nicht nur bei Jugendlichen, sondern ebenso bei Erwachsenen. Der Diskurs der Neuen Musik findet hingegen seine gänzlich eigene Ebene der Sachlichkeit.

35 Federführend tat dies etwa Hans Werner Henze, der gleich ein dreibändiges Werk zur Musikpädagogik herausgegeben hat.

