

Schluss

Mit der anfangs aufgestellten Grundthese wurde behauptet, dass Neue Musik in sich eine aufklärerische Praxis sei. Im Sinne einer hermeneutischen Pragmatik kann dies selbstverständlich nur in exemplarischer Hinsicht gezeigt werden. Der hier verfolgte Ansatz besteht darin, Neue Musik als eine Praxis zu begreifen. Aus der Perspektive der Kulturhermeneutik erfährt diese Praxis eine Transformation zum Symbol, da ihre Pragmatik bzw. produktionsästhetisch wirksamen Hintergrundmaximen zu denken geben.¹

Aufklärerisch tätige musikalische Vernunft ist Neue Musik, da sie ihre eigenen Bedingungen reflektiert, indem sie die Frage nach Musik in einem radikalen Sinne stellt. Dies wurde eingangs am Beispiel Cages gezeigt. Zugleich erhellt auch, weshalb eine gemäß einer reinen Objektstellung verfahrenende Ontologie nicht genügt, um Neue Musik als musikalisch sich artikulierende Vernunft deuten zu können. In reiner Objektstellung hätten wir lediglich klingende Strukturen oder Gebilde, ohne diese jedoch als Resultate musikalischen Handelns in den Blick bekommen zu können. Sicherlich, wir wissen immer schon, dass musikalische Werke musikalischem Handeln entspringen, doch ohne die Einbeziehung produktionsästhetischer Pragmatik würde uns das Korrelat der

1 Es geht also um das Freilegen möglichen Sinns einer Praxis gemäß dem ricœurschen Motto „Das Symbol gibt zu denken“. Vgl. Paul Ricœur, *Symbolik des Bösen*, Freiburg 1971, S. 395f.

Handlungsebene fehlen und die Vernünftigkeit wäre ausschließlich seitens des Interpreteten zu suchen.

Vernünftig ist die Neue Musik, insofern sie, indem sie ihre Bedingungen reflektiert, zugleich Bedingungen gesellschaftlicher Art expliziert. Indem sie dies tut, entwickelt sie Modelle. Modelle verkörpern bzw. exemplifizieren Eigenschaften oder bestimmte Hinsichten auf oder von Etwas. Die ständige Reflexion und Hinterfragung von vorgeblich gesicherten Ausdruckswerten oder musikalischen Idiomen kann hierbei als Modell gelten. Dieser beständige Prozess des Aufbrechens von und Kritik an Vorurteilen ist ein aufklärerischer Impetus. Modellhaft zeigt sie, wie es möglich ist, trotz Hinterfragung oder gar Verabschiedung der Konventionen dem Allgemeinen verpflichtet zu bleiben – im Rahmen zwangloser Anerkennung.

Hierin kann ein genuiner Beitrag zur Kulturellen Bildung gesehen werden. Trotz ihres forschenden Charakters, der zunächst suggeriert, dass sie nur von Experten für Experten gemacht ist, ist Neue Musik zugleich auch als eine Einladung zur Partizipation an musikalischen Prozessen. Davon zeugen nicht nur initiierte Festivals oder Stücke, die den Rezipienten aktiv fordern, sondern auch Initiativen in der schulbezogenen Musik, wie etwa das vom Komponisten Burkhard Friedrich geleitete KLANGRADAR in Berlin. Die Hinwendung zum Experimentellen bezeugt, inwiefern die Haltung dem Material gegenüber eine radikal andere ist. Nämlich sich einer Sache aussetzen, etwas probieren, ohne zu wissen, ob das musikalische Tun scheitert oder gelingt, ist ein produktiver Umgang mit Alterität. Diese Alterität ist ein doppelte. Wer etwas probiert, ohne zu wissen, was dabei rauskommt, setzt sich der Alterität eigenen Tuns aus. Man wird sich dadurch zu einem Anderen. Damit findet ein Umgang mit der Kontingenz des Eigenen und des Fremden statt; und eben der vernünftige Umgang mit der Kontingenz ist das, was eingangs des Essays als Phronesis bezeichnet wurde.

Die Phronesis ist dort vonnöten, wo es keine Notwendigkeiten gibt. Daher betonte Aristoteles, dass die Phronesis keine Wissenschaft sei, denn die Wissenschaft habe es mit dem Notwendigen zu tun. Wenn wir uns fragen, was wir tun sollen, so ist genau dieser Prozess als Phronesis

zu bezeichnen. Im Sinne der Freiheit bzw. Autonomie ist die Phronesis ein notwendiges Korrelat des Möglichkeitssinns. Für uns als handelnde Personen, die immer auch ein irgendwie geartetes ästhetisches Leben vollziehen, eröffnet uns vor allem die Neue Musik den Raum, innerhalb dessen sich unser Möglichkeitssinn artikulieren kann.

