

Vorwort

Wie ist Musik heute als Kunst möglich? Dieser Frage gehen die folgenden Untersuchungen nach. Die Frage klingt seltsam. Denn sie verbindet Fragen, die für gewöhnlich getrennt behandelt werden. Es ist eine Sache, zu fragen, was Musik sei; eine andere, was Kunst sei; und eine ganz andere, wie sich die heutige Musikproduktion anhört. Die seltsame Frage, wie Kunstmusik heute möglich ist, weist diese Trennung zurück. In ihr steckt die Behauptung, dass nicht alle Musik Kunst ist und dass es um die Möglichkeit von Kunstmusik heute anders steht als in der Vergangenheit. Eine Philosophie der Musik, die so vorgeht, fragt nicht geradewegs danach, was Musik oder Kunst sei, sondern sie fragt, auf Umwegen, nach Bedingungen ihrer gegenwärtigen Möglichkeit.

Die Frage ist aber auch deshalb merkwürdig, weil sie die gegenwärtige Möglichkeit von Kunstmusik als Problem hinstellt. Darin steckt eine weitere Behauptung. Sie lautet auf die Krise der Gegenwartsmusik. Die Kunstmusik ist in einer Krise, weil sie selbst an ihrer eigenen Möglichkeit zweifelt. Sie zweifelt an der musikalischen Zeitgenossenschaft und der Gegenwärtigkeit von Musik überhaupt. Diesen Selbstzweifel nimmt die vorliegende Arbeit auf, um seine Grundlagen zu durchdenken.

Die beiden Merkwürdigkeiten hängen zusammen: Wäre die gegenwärtige Kunstmusik sich selbst nicht zum Problem geworden, so könnte die Musikphilosophie sich auf die Explikation musikalischer Grundbegriffe beschränken. Dass die Gegenwartsmusik in einer Krise ist, heißt dagegen, dass in ihr die Kategorien, in denen Musik und Kunst für gewöhnlich gedacht wurden, ihre Gewissheit verloren haben. Eine Musikphilosophie, welche diese Grundbegriffe zu klären versuchte, ganz als sei ihre Geltung selbstverständlich, wäre daher in Wahrheit gar keine Betrachtung der zeitgenössischen Musik. Denn sie betrachtete diese Musik ja als etwas Fragloses. In der Krise der Gegenwart ist Musik aber als fraglose nicht mehr möglich: Sie ist von Grund auf fragwürdige Musik.

Eine philosophische Betrachtung der zeitgenössischen Musik muss erhellern, weshalb die Musik derart fragwürdig wurde. Diese Gründe reichen über musikalische Probleme und Sachverhalte hinaus. Sie hängen mit der Fragwürdigkeit der Gegenwartskunst überhaupt zusammen. Die Musikphilosophie kommt deshalb nicht umhin, die Krise der Gegenwartsmusik aus den Problemen der Kunst überhaupt zu begreifen.

Der Gang dieser Reflexion hat nicht die Gestalt einer kontinuierlichen Entwicklung eines Begriffszusammenhangs, sondern nimmt mehrere Anläufe. Sie beginnt mit einer allgemeinen Darlegung der Begriffe, die für die vorliegende Interpretation der zeitgenössischen Musik grundlegend sind (I). Sie steht programmatisch unter dem Titel eines

ästhetischen Materialismus. Er bezeichnet eine Kunstphilosophie, die sich an den Begriffen des künstlerischen Materials und des ästhetischen Urteils orientiert. Ein solcher Materialismus kann als Fortführung jener Verbindung von kantischen und marxistischen Motiven verstanden werden, die Adornos Kunstphilosophie kennzeichnet. Von dieser allgemeinen Darlegung des kunstphilosophischen Ansatzes springt die Reflexion in die Interpretation eines einzelnen Werks: Das *Piano Concerto* von Simon Steen-Andersen (II). Dieses Werk wird als Symptom der Krise der Gegenwartsmusik gedeutet: Es ist ein Werk, das seine eigene Unmöglichkeit austrägt. Ausgehend von dieser Interpretation werden vier Grundbedingungen der gegenwärtigen Musikproduktion artikuliert: die musikalische Bedingung des Sprachverlusts, die soziologische Bedingung der Kulturindustrie, die technische Bedingung des elektronischen Klangs und die kunsthistorische Bedingung der Verschränkung der Künste (III). Diese Grundbedingungen sind keine Normen: Sie geben nicht vor, welchen Kriterien eine Musik zu genügen hätte, um als gegenwärtige Kunstmusik zu gelingen. Sie artikulieren vielmehr Problemhintergründe, auf welche die Werke der Gegenwartsmusik unweigerlich antworten. Diese Darlegungen beruhen jedoch auf einer Voraussetzung, welche die Reflexion in einem weiteren Schritt bedenken muss. Sie gehen nämlich davon aus, dass sich die Gegenwartsmusik als Produktion von *Werken* begreifen lässt. Die Krise der Gegenwartskunst zieht aber auch diese Voraussetzung in Zweifel: Sie ist auch eine Krise des Werks. In einem ersten Anlauf werden daher die unterschiedlichen Motive untersucht, aufgrund derer der Werkbegriff in eine Krise geriet (IV). Sie lassen sich in drei Grundprobleme gliedern, welche mit den Begriffen der Autonomie, der Verdinglichung und der Wahrheit verbunden sind. Vor dem Hintergrund dieser Kritiken wird im Rückgriff auf Gründungstexte der modernen Kunstphilosophie der Versuch unternommen, einen Werkbegriff zu entwickeln, der diese Kritiken in sich aufnimmt (V). Er begreift das Kunstwerk als Fragment. Der Fragmentbegriff vereint den Gedanken einer Totalitätskonstruktion mit der Idee ihrer Selbstunterbrechung. Im Fragment, so der Kerngedanke, reflektieren die Kunstwerke sich selbst als Schein.

Die Untersuchung vollzieht somit einen Rückgang von einem einzelnen Werk zu immer grundsätzlicheren Voraussetzungen und endet in einer allgemeinen Bestimmung des Werkbegriffs. Eine solche Bestimmung verbliebe jedoch leer, wenn sie nicht auf ihre Konkretion in den materialen Formen der Gegenwartsmusik bezogen würde. Deshalb schließt sich an diesen theoretischen Aufstieg ins Allgemeine wiederum ein Abstieg in die unübersichtliche Vielheit der besonderen Ausgestaltungen der Gegenwartsmusik an (VI). Diese Rückbindung der allgemeinen Konzeption der Kunst an die besonderen Produktionen der Gegenwartsmusik droht in eine willkürliche Auswahl einzelner Werke zu zerfallen. Um dieser Gefahr entgegenzuwirken, soll auf drei Modelle des musikalischen Scheins

reflektiert werden, die mit den Begriffen der Natur, des Lebens und des Begriffs verbunden sind. Die Entwicklung dieser Modelle zielt darauf, kompositionstechnische Probleme und künstlerische Strategien der Gegenwartsmusik im Licht jener allgemeinen Überlegungen zum Kunstbegriff zu diskutieren, um sie in ihrer eigentümlichen Stringenz erkennbar werden zu lassen. Im Durchgang durch diese Modelle soll, schlaglichtartig, deutlich werden, wie Musik heute als Kunst möglich ist.

Ersichtlich behandelt eine solche Untersuchung Fragestellungen, die für gewöhnlich in voneinander getrennten Disziplinen und Diskursen thematisiert werden. Mit dieser ungewöhnlichen Verknüpfung von Themen ist die Hoffnung verbunden, Leserinnen¹ aus verschiedenen Feldern des wissenschaftlichen Gesprächs und der künstlerischen Produktion anzusprechen und sie über die Grenzen ihrer Disziplinen hinauszutreiben. Dennoch sind die Teile des Buchs so verfasst, dass sie auch für sich verständlich sein sollten: Wer sich für die kunstphilosophischen Grundsatzfragen interessiert, wird in den Teilen I, IV und V fündig; wer Analysen einzelner Werke, die Debatten der jüngeren Kunstkritik oder Diagnosen gewisser Tendenzen der jüngeren Musikgeschichte vorzieht, wird direkt in die Teile II, III und VI einsteigen können.

Bevor in den Gang der Reflexion eingestiegen wird, sei aber eine wichtige Einschränkung der Tragweite dieser Untersuchung vorausgeschickt. Sie reflektiert auf die Erfahrung zeitgenössischer Kunstmusik, wie sie in gewissen europäischen und nordamerikanischen Städten produziert wird; also auf jenes Feld, das mit Spartentiteln wie experimentelle Musik, Neue Musik, freie Improvisation oder Klangkunst versehen wird.

Was sie damit ausblendet, sind zum einen die bedeutenden Kunstmusiktraditionen, die in anderen Weltgegenden entstanden. Es ist denkbar, dass sich die gesamte Frage nach der Möglichkeit gegenwärtiger Kunstmusik vor dem Hintergrund einer vertieften Auseinandersetzung mit diesen Produktionen völlig anders stellen würde.² In Anbetracht des globalisierten Kapitalismus wirkt diese recht zufällige Einschränkung des Gegenwärtigen hilflos. Den dringend notwendigen Schritt hin zu einer weltgeschichtlichen Reflexion auf Musik zu nehmen, übersteigt jedoch die Kompetenzen des Autors. Eine solche Reflexion verlangt vielleicht grundsätzlich nach anderen, kollaborativen Formen der Forschung. Die

- 1 Ich verwende in diesem Buch durchgängig weibliche Wortendungen, wenn das Geschlecht eines Subjekts unbestimmt ist. Diese Sprachregelung ist eine vorläufige Verlegenheitslösung: Die Endung soll alle Geschlechteridentitäten miteinschließen.
- 2 Ansätze dazu findet man in Björn Heile, *Musical modernism, global : comparative observations*, in: Charles Wilson und Björn Heile (Hg.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, London 2019, 175–198; Jing Wang, *Half sound, half philosophy: aesthetics, politics, and history of China's sound art*, New York City 2021.

vorliegenden Überlegungen müssen daher leider in dieser Begrenztheit genommen werden: Sie sind ergänzungsbedürftige Vorarbeiten.

Zum anderen vernachlässigt diese Untersuchung all jene Musikformen, die wie die elektronische Tanzmusik oder das politische Lied nicht primär *als Kunst*, sondern aus ihrer Funktion in sozialen Praktiken verstanden werden wollen.³ Das Ausblenden dieser Musiken ist keine Abwertung, sondern hat sachliche Gründe: Die Möglichkeit solcher Musik steht vor anderen Herausforderungen. Dieser Ausschluss ist freilich weniger willkürlich als der erstgenannte. Die Musik, die mit dem Anspruch auftritt, Gegenwartskunst zu sein, hat für die Musikphilosophie einen Vorrang, weil in ihr die musikalische Arbeit selbst im Zentrum steht. Musik kann auch aus ganz anderen Perspektiven und Fragestellungen heraus betrachtet und geschätzt werden. Aber wenn sie auf ihr künstlerisches Gelingen hin befragt wird, wird sie *als Musik* thematisch. Daraus erklärt sich die leicht komische Lage, dass sich eine Philosophie der Gegenwartsmusik genau mit der marginalsten Gestalt des heutigen Musikschaaffens beschäftigt: der Kunstmusik.

³ Dieser Unterschied wird etwa in der elektronischen Musik gerne durch verschiedene Namen markiert, unter denen dieselbe Künstlerin ihre Arbeiten veröffentlicht: Robert Henke oder Terre Thaemlitz veröffentlichen etwa Tanzmusik unter dem Pseudonymen Monolake resp. DJ Sprinkles, während sie jene Arbeiten, die sich nicht an den Funktionen des Clubs ausrichten, unter eigenem Namen präsentieren.