

Musikästhetik, was ist das?

Drei neue Versuche

Michael Rebhahn



Leitplanken, oder was anderes. Foto: Wanja Aloe

Gross ist das Bedürfnis nach ästhetischen Leitplanken in der Neuen Musik. Drei Autoren wollen es stillen: Gunnar Hindrichs («Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik»), Ernst Helmuth Flammer («Fortschritt, was ist das ...?») und Wolfgang-Andreas Schultz («Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik»). Die Lektüre ihrer jüngst erschienenen Publikationen offenbart ganz verschiedene Techniken, Methoden und Motivationen zur ästhetischen oder philosophischen Durchdringung musikalischer Phänomene.

Gestreift werden. Das schien nicht selten das Schicksal der Musik in puncto Philosophie. Bis ins 20. Jahrhundert war sie mehr oder minder beiläufiger Gegenstand, die «mitgeschleppte» Kunst, die man dann doch nicht vollends unter den Tisch fallen lassen mochte. Der Ertrag nimmt sich dementsprechend diffus aus: Musik gilt etwa als «gefährlich» (Platon), «kosmisch» (geozentrisch, Boethius), «kosmisch» (heliozentrisch, Kepler), «zweckfrei» (Kant), «innerlich» (Hegel), «noch innerlicher» (Schopenhauer), «geistfähig» (Hanslick), «dionysisch» (Nietzsche, der frühe), «liebenswert» (Nietzsche, der späte), «utopisch» (Bloch), «nicht sagbar» (Wittgenstein), «wesentlich» (Heidegger), «ereignishaft» (Lyotard) oder «deterritorialisiert» (Deleuze). Am Ende bleiben elastische Begriffe, die – spätestens nachdem sie aus dem ursprünglichen Sinnzusammenhang gelöst werden – noch die ärgsten Trivialitäten aufzuhübschen vermögen: ein Tuning-Kit aus philosophischen Termini.

Die Entfremdung zwischen Musik und Philosophie scheint der Historie beider Disziplinen eingeschrieben. Wäre da nicht jenes singuläre Phänomen einer Theorie, die einen beispiellosen Konnex zwischen philosophischer Reflexion und künstlerischer Produktion zeitigte: die Musikästhetik von Theodor W. Adorno, die nicht bloss *streifte*, sondern in die Vollen ging und zum ästhetischen Brevier einer ganzen Generation von Komponisten, Theoretikern und Kritikern geriet – dabei gleichermaßen verehrt wie geschmäht. Eben diese Omnipräsenz seiner Philosophie im Diskurs der Nachkriegsavantgarde hat letztlich auch ihre systematische Verdrängung veranlasst: Den angeblich obligatorischen Rekurs auf Adorno zum Symptom eines verquastenen Akademismus herabzuwürdigen, wurde zur rhetorischen Figur eines – zumal in der Sphäre des Musikalischen –

weithin renommierten Antiintellektualismus. Musikalien lassen sich schliesslich auch ohne philosophischen Überbau herstellen, und unbehelligt von ästhetischen Korrektiven komponiert es sich gleich viel sorgloser.

Nach der «Überwindung» Adornos, dessen genuin kritische Musikästhetik dann doch zu viel Unruhe in die Komfortzone der tönenden Nabelschau brachte, manövrierte man sich *volens volens* in eine Pattsituation. Die Hermetik einer selbstreferenziellen Musik-Musik bot dem philosophischen Zugriff ein wenig attraktives Terrain, und umgekehrt wurde den spärlichen Versuchen ästhetischer Näherungen mit diskursfeindlichen Beissreflexen begegnet: Sie ist einfach zu theoretisch, zu philosophisch, diese Musikphilosophie, die den fein ausgehörten Klängen partout eine tiefere Bedeutung abzuringen versucht. Und sollten es einige Unerschrockene dennoch wagen, bekommen sie – nicht zuletzt von den Kathedern einer partiturpositivistischen Musikologie herab – rasch beigegeben, dass mit schnöden Worten und Begriffen die edle Musica wohl kaum zu ergründen ist: Lern' erst mal Noten lesen, Philosoph!

Der Effekt ist ein nahezu vollständiger Ausschluss philosophischer Zugänge aus dem musikalischen Diskurs. So wurden etwa die von Alexander Becker und Matthias Vogel angeregten Studien zum *Musikalischen Sinn*¹ ebenso randständig wahrgenommen wie Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache*²; während beide Schriften in der philosophischen Debatte weithin diskutiert wurden, erfuhren sie seitens der Musik keine merkliche Resonanz. Umgekehrt verhält es sich indessen mit der berühmt-berüchtigten Musikphilosophie von Harry Lehmann³: Im philosophischen Diskurs blieb diese Arbeit weitgehend marginal, im musikalischen dagegen setzte sie eine eigentümliche Diskussion in Gang, in der nicht selten die

grantige Verteidigung ästhetischer Deutungshoheiten eine seriöse Auseinandersetzung mit Lehmanns streitbaren Thesen verdrängte. Immerhin: Man befasst sich wieder mit Musik-ästhetik – ihre Stellung als Desiderat in der aktuellen Reflexion der Gegenwartsmusik wird erkannt. Vor diesem Hintergrund ist es sicher kein Zufall, dass nun innerhalb von zwei Monaten gleich drei einschlägige Publikationen erschienen sind: Schriften von Gunnar Hindrichs (geb. 1971)⁴, Ernst Helmuth Flammer (geb. 1949)⁵ und Wolfgang-Andreas Schultz (geb. 1948)⁶.

FRÖHLICHE DIFFERENZIERUNG

Hatte Lehmann seine Ausführungen mit dem Untertitel «Eine Musikphilosophie» versehen, so lautet er bei Hindrichs genitivisch «Eine Philosophie der Musik», womit er dezent den Tenor seiner Arbeit unterstreicht: Seine Ontologie der Musik erfolge «weder aus theoretischer noch aus praktischer Vernunft. Sie erfolgt aus ästhetischer Vernunft»⁷. Konkret bedeutet diese Prämisse, dass hier weder Hermeneutik noch Ideologie betrieben wird, stattdessen will Hindrichs, der in Basel Philosophie lehrt, sich dem «eigensinnigen Ort der Musik»⁸ annähern. Sein Weg dorthin ist begrifflich in der Philosophietradition seit Platon verankert und mit Wittgenstein'scher Sorgfalt strukturiert: Eine deduktive Folge von 252 Paragraphen zieht sich durch sechs Kapitel, in denen die musikalischen Kategorien *Material, Klang, Zeit, Raum, Sinn* und *Gedanke* exploriert werden. Dementsprechend komplex sind die Gedankengänge, die durchschritten werden – sie konzis referieren zu wollen, widerspräche der Faktur dieser Schrift. Am ehesten lässt sich erüieren, was Hindrichs' Musikphilosophie *nicht* ist: Weder ist sie ein Praxisratgeber für ästhetisch unschlüssige Musikschaffende, noch eine feuilletonistische Fundgrube, aus der vieldeutige Versatzstückchen nach Gusto gefischt werden können.

Was sie – leider – auch nicht ist: eine ästhetische Theorie, die den gegenwärtigen Wandel, die evidenten Umbrüche im Musikdenken miteinbezieht. «[N]ur die Idee des autonomen Werkes bildet den Idealtypus der europäischen Musik»⁹, erklärt Hindrichs und lässt damit keinen Zweifel an den Limitierungen seines Gedankenmodells: Sein Gegenstand ist die disjunkt verschriftlichte, okzidentale Kunstmusik, frei von jeglicher Ambiguität ihrer Materialien und losgelöst von aussermusikalischen Implikationen. Dass eine solche Musik in eklatantem Widerspruch zu einem nicht unbeträchtlichen Teil aktueller kompositorischer Entwürfe steht, dürfte Hindrichs bewusst sein. Seine Entgegnung auf diesen Umstand nimmt sich – zumal im Vergleich mit der Akribie seiner übrigen Ausführungen – allerdings recht dürftig aus. Er identifiziert die jüngsten Entwicklungen der Neuen Musik summarisch mit dem Schlagwort des «Neuen Konzeptualismus» und lässt wissen, dass dieser nichts weiter beabsichtige, als «den Abschied vom Material mit dem Abschied vom Werk»¹⁰ zusammenzubinden und «eine fröhliche Entdifferenzierung von Musikalischem und Außermusikalischem» zu erzwingen. Im gleichen Aufwasch versteigt sich der Autor dann noch in die Konstruktion einer abenteuerlichen

Genealogie: «Sein Schicksal [das des Neuen Konzeptualismus] ist jedoch das gleiche, das bereits John Cage erlitt: Was ihm gelingt, gelingt ihm einzig als Kontrast zum Werk.»¹¹ – Hat da jemand «ignorant» gesagt?

MEHRHEITENHAZ

Apropos ignorant: Wenn eine 500 Seiten umfassende Aufsatzsammlung auf knapp 300 Seiten beim Leser eine vage Mixtur aus Unverständnis, Ratlosigkeit, Langeweile, Fremdscham und Mitleid evoziert, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, es mit dem Band *Fortschritt, was ist das ...?*, herausgegeben von dem Komponisten und Musikwissenschaftler Ernst Helmuth Flammer, zu tun zu haben. 28 Essays sind darin enthalten, 12 davon hat der Herausgeber selbst beigesteuert – eben jene 300 Seiten, die das Buch zu einem veritablen Unikum machen.¹² Allein der einleitende, titelgebende Essay, in dem er über das Phänomen Fortschritt räsoniert, stellt in Aussicht, dass eine weitere Lektüre der Flammer'schen Herzenergieessungen nur Gemütern mit einer gewissen Lust am Bizarren zu empfehlen ist:

«Der Fortschritt ist ein Vagabund, der nicht greifbar ist, der sich nicht festlegen lässt und lassen will, der, versuchte man ihn zu packen, durch die Mauerritzen verschwindet, ein Nomade, der ruhelos oszilliert und durch den Raum irrlichtert, der sich die Freiheit vom Definitorischen nimmt und sich so verbindlichen Festlegungen entzieht, ohne im Ungefähren zu verharren.»¹³

Dergleichen Formulierungskünste markieren die Höhe des Ausschlags auf der nach oben offenen Schwurbel-Skala; der Eindruck, dass hier Unleserlichkeit mit Inhaltsschwere verwechselt wird, ist kaum von der Hand zu weisen. Dennoch: Geschenk!

Regelrecht unheimlich wird es dagegen, wenn Flammer seine ureigene Definition des Fortschritts ruchbar werden lässt bzw. die Übeltäter benennt, die ihn aus seiner Sicht mit stupider Freude am Vernichten bereits im Keim ersticken: Schuld habe die «Minderheitenhaz» als «systemischer Bestandteil des gegenwärtig etablierten Musikbetriebs», forciert von den «petits bourgeois» in Gestalt der «gemeinen Kulturfunktionäre», jener «seelenlosen Verwalter geistiger Ödnis», die bar jeder Sachkenntnis die «Ausgrenzung wirklich neuer Musik» betreiben.¹⁴ Spätestens an diesem Punkt wird klar, auf welchen Unterbauten Flammers «Fortschrittstheorie» gründet: Hybris und Larmoyanz.

Kursorisch ein Ausblick aufs Folgende: 1) Der Kollegen-Check: Brian Ferneyhough und Mark Andre sind ganz okay, Irina Emeliantseva, Klaus K. Hübler, Horațiu Rădulescu und Michael Quell haben's so richtig drauf¹⁵, Pierre Boulez ist ein Blender, Helmut Lachenmann letztlich auch – und Isabel Mundry geht gar nicht. 2) Die Menetekel des Untergangs: Computer, Digitalisierung¹⁶, Globalisierung – und eben die grenzenlose Dummheit der plebejischen Kulturphilister. 3) Die Vision: «der Bezug der Moderne zu einer durch Tradition definierten

kulturellen Identität»¹⁷, «Polymorphie als notwendige Voraussetzung für diskursives und kritisches Komponieren»¹⁸, «Entdeckung und Geschmack in Korrelation mit Geist»¹⁹ – und was der Vieldeutigkeiten mehr sind.

Mit Musikästhetik hat das alles herzlich wenig zu tun. Dass Flammers Buch «als der erste Teil einer auf vier Bände geplanten Reihe, die den Versuch unternimmt, sich thematisch mit dem Entwurf einer Philosophie der Musik des 21. Jahrhunderts zu befassen»²⁰ erschienen ist, passt zur Hybris als Grundfigur dieser Publikation – und darf durchaus als Drohung verstanden werden.

VIELFALT DER STILE

Dass eine kritische Hinterfragung des Fortschrittsbegriffs aus einer sehr subjektiven Perspektive auch ohne den Furor gegen «die Anderen» stattfinden kann, beweist dagegen der Komponist und Musiktheoretiker Wolfgang-Andreas Schultz. In seinen *Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik* entwirft er eine Lesart der Musik des 20. Jahrhunderts, die von einer linearen Sicht Abstand nimmt und stattdessen von einer Vielzahl paralleler und sich durchkreuzender Stränge ausgeht; er möchte «der Polyphonie der Entwicklungen Rechnung tragen und Raum geben für evolutionäre Prozesse nach dem Modell <Das Neue ergänzt das Alte> mit den damit einhergehenden Diskontinuitäten».²¹ Im Wesentlichen sind Schultz' Ausführungen ein Plädoyer für eine Vielfalt der Stile und mithin eine Apologie der Postmoderne, deren Wirkungen und Potenziale er einseitig in die Sphäre des Regressiven und Rückwärtsgewandten abgeschoben sieht. In seiner alternativen Sicht wendet er sich gegen die Definition des Fortschritts als permanente Sublimierung eines selektiv Vorgegebenen und ist damit – ohne sie explizit zu benennen – den gegenwärtigen Entwicklungen in der Neuen Musik sehr nah.

Zugegeben, ohne ein gewisses Quantum an Kauzigkeit kommt auch Schultz' Schrift nicht aus, wobei er aber – im Gegensatz zu Flammer – die entsprechenden Thesen von jeglichem Dünkel und Dogmatismus freihält. So muss man seinen allzu psychologisch grundierten Reflexionen über den unmittelbaren Konnex zwischen Kriegstraumata und musikalischen Phänomenen («Nach dem Ersten Weltkrieg kam die Zwölftonmusik, nach dem Zweiten die serielle Musik.»²²) nicht folgen; gleichermaßen bleiben die Exkurse in mystische und spirituelle Sphären, in denen die «Erfahrung des Heiligen»²³ als wesent-

lichste Bestimmung der Musik definiert wird, Geschmacksache. Auch das düstere Fazit («Alles scheint gesagt zu sein, es fehlen Visionen für eine Zukunft, für Weiterentwicklungen»²⁴) macht am Ende etwas ratlos, insoweit als Schultz damit seiner These einer «evolutionären» Entwicklung der Musik im Kern widerspricht.

Mit den Büchern von Hindrichs, Flammer und Schultz sind drei Publikationen denkbar differenter Zuschnitts erschienen. Ob bzw. inwieweit sie sich auf die künftige künstlerische Produktion auswirken werden, sei dahingestellt. Zur richtigen Zeit kommen sie indessen auf jeden Fall. Das Interesse an musikphilosophischen Einlassungen scheint gegenwärtig hoch: Die Sehnsucht nach ästhetischen Korrektiven einzugestehen, ist keine Schande mehr.

-
- 1 Alexander Becker, Matthias Vogel (Hrsg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
 - 2 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.
 - 3 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz: Schott 2012.
 - 4 Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.
 - 5 Ernst Helmuth Flammer (Hrsg.), *Fortschritt, was ist das ...?*, Hofheim: Wolke 2014.
 - 6 Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Mainz: Schott 2014.
 - 7 Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 7 (vgl. Anm. 4).
 - 8 Ebd., S. 25.
 - 9 Ebd., S. 228.
 - 10 Ebd., S. 71f.
 - 11 Ebd., S. 72.
 - 12 Bedauerlich ist, dass angesichts dieser Diskrepanz die Beiträge der 14 (!) übrigen Autoren wie blosse Staffage wirken.
 - 13 Ernst Helmuth Flammer, *Fortschritt, was ist das ...?*, in: ders. (Hrsg.), *Fortschritt, was ist das ...?*, S. 20 (vgl. Anm. 5).
 - 14 Vgl. ebd. S. 29f.
 - 15 Die derart Vereinnahmten vor der Sympathie ihres Umarmers in Schutz nehmen zu wollen, ist ein Reflex, dem sich der Verfasser an dieser Stelle kaum erwehren kann.
 - 16 Dank derer sich am Ende «jeder Dilettant, der nicht Noten lesen kann, jeder Idiot [...] als Komponist bezeichnen könnte». Ernst Helmuth Flammer, *Fortschritt, was ist das ...?*, S. 13 (vgl. Anm. 13).
 - 17 Ebd., S. 10.
 - 18 Ebd.
 - 19 Ebd., S. 14.
 - 20 Ebd., S. 9.
 - 21 Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität*, S. 71 (vgl. Anm. 6).
 - 22 Ebd., S. 29.
 - 23 Ebd., S. 120.
 - 24 Ebd., S. 126.
-