

# WIDER DIE VERENGUNG

## DIE UMGEKEHRTE PERSPEKTIVE AUF DEN MUSIKBEGRIFF

von Christian Grüny

■ «Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel an Urbanität an, dass sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluss weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will.» (Immanuel Kant)

Auch wenn man Kant hinsichtlich des exzessiven Charakters der Musik im Alltag zustimmen mag, scheint doch noch in den radikalsten Versuchen, sie in Praxis und Theorie neu zu bestimmen, ein stillschweigendes Verständnis ihres Wesens am Werk: Auf der basalsten Ebene ist die Musik eine (rationale) Konstruktion aus Klängen und sonst nichts. Was auch immer sie sonst noch sein mag, was auch immer ihre Beziehungen zu anderen Phänomenen sein mögen, was für Bedeutungen sie auch annehmen mag – all dies erreicht sie nur vermittels der Konstruktion von Klängen. Sicher, viele würden dieser recht dogmatischen Definition widersprechen, aber die Vehemenz ihres Widerspruchs bezeugt die Macht, die sie auch heute noch hat. Musik, so scheint es, hat Grenzen, und diese Grenzen zu überschreiten ist ein Akt des Aufbegehrens, der Neudefinition oder der Revolution. Es mag heute verbreitete Praxis sein, nicht-musikalisches Material einzubeziehen, musikalische Situationen zu gestalten, sie auf andere Medien und unsere gesellschaftliche und politische Wirklichkeit zu beziehen, aber all dies erscheint immer noch als subversives Handeln, das an der Veränderung eines gegebenen Stands der Musik arbeitet, der sich immer wieder neu herstellt – auch nach hundert Jahren musikalischer Revolutionen.<sup>1</sup>

Die ständige Bezugnahme auf Erweiterung bezeugt dies deutlich. Um nur zwei jüngere Beispiele zu geben: Seth Kim-Cohen bezieht sich auf Rosalind Krauss'

wegweisenden Aufsatz «Sculpture in the Expanded Field» von 1978, um ein «expanded sonic field»<sup>2</sup> vorzuschlagen; Johannes Kreidler setzt sich unter Rückgriff auf Joseph Beuys' «erweiterten Kunstbegriff» für ein erweitertes Musikkonzept ein, um schließlich in einem weiteren Schritt dessen Auflösung zu verfechten.<sup>3</sup> Nur: Egal wie resolut und aggressiv diese Behauptungen vorgetragen werden, der Ruf nach Erweiterung bleibt ein Zug aus einer defensiven Position, indem der Begriff, gegen den er sich wendet, übermächtig oder, noch schlimmer, selbstverständlich erscheint.

Es ist wenig überraschend, dass ein solches Verständnis der Musik die Art beeinflusst, wie ihr Verhältnis zur Philosophie aufgefasst wird. Auf den ersten Blick mag es so erscheinen, als sei die Musik ein Gegenstand philosophischen Nachdenkens wie jeder andere, aber tatsächlich hat die Kopplung von Musik und Philosophie deutlich stärkere Konnotationen: Sie scheint an das Wesen der Dinge zur rühren. Im deutschen Begriff der «Musikphilosophie» wird dies besonders deutlich, viel eher als im eher unschuldigen «philosophy of music». Während die Musiksoziologie eine gewisse Entzauberung der Musik betreiben mag, lässt die Musikphilosophie den Zauber intakt oder verstärkt ihn noch. Mit ihren eigenen Mitteln der Suche nach Wesenhaftigkeit enthüllt sie die Tiefe und Bedeutung einer menschlichen Praxis, die alle praktischen Alltagsdinge unendlich zu übersteigen scheint. Man findet sich hier unversehens auf Schopenhauers Spuren.

Die stärkste denkbare Version dieses Denkens ist ein Verständnis der Musik als Philosophie. Dies geht weit über die Erkenntnis hinaus, dass die Musik ein Modus menschlicher Artikulation eigenen Rechts ist, der nicht auf die Sprache reduziert werden kann, sondern ebenso ursprünglich wie sie ist, und führt fast unvermeidlich zu der These, dass die Musik die bessere Philosophie ist, weil sie Wahrheiten artikulieren, verkörpern, ausdrücken, zeigen oder an-

deuten kann, die sich dem diskursiven Denken entziehen, aber ebenso grundlegend für unser Sein in der Welt oder die Welt als solche sind.

### WESEN UND GRENZEN DER MUSIK

Ein solches Verständnis stützt sich auf einen Musikbegriff, der dem eingangs beschriebenen ähnelt. Um all das zu sein, was sie verspricht, muss die Musik einen Kern oder ein Wesen haben, eine Art Struktur oder Artikulation, die musikalisch und nichts als musikalisch ist. Auch wenn dieses Wesen nicht historisch am Anfang stand, muss es doch aller musikalischen Praxis zugrunde liegen und Bezugspunkt aller Debatten über die Musik sein. Eine Diskussion der Musik handelt dann von Wesenheiten und Grenzen, unabhängig davon, ob die Überschreitung dieser Grenzen beschworen und gefeiert oder verurteilt wird.

Aber was, wenn wir dieses Verständnis umkehren? Wenn wir von Musik sprechen, haben wir es in Wirklichkeit mit etwas zu tun, das sich den Begriffen, Regeln und Grenzen nicht fügt, die wir auf es anwenden und ihm aufzwingen. Es scheint, als müsste die Musik selbst als exzessive Praxis begriffen werden, und das nicht nur, weil sie die Nachbarn stört. Eine solche Auffassung verändert unser Verständnis einiger der jüngeren und auch älteren Debatten über das Wesen, die Situation und die Zukunft der Musik: Wenn die Musik selbst exzessiv ist, sind ihre Grenzen ebenso erklärungs- und rechtfertigungsbedürftig wie deren Überschreitung. Die Rede von einem erweiterten Feld setzt immer noch die Musik in einem engen Sinn als neutralen Bezugspunkt voraus, wo es doch angemessener wäre, sie als Ergebnis einer Verengung zu verstehen. Nun ist es vollkommen in Ordnung, eine spezifische musikalische Praxis auf ein sehr reduziertes Material (etwa Töne) zu beschränken; wenn die Verengung aber als primär verstanden und zum Prüfstein aller musikalischen Praxis gemacht wird,

zum Bezugspunkt, an dem sie zu messen ist, haben wir ein Problem. Statt also einen erweiterten Musikbegriff zu evozieren, sollten wir fragen, wie wir dem verengten Feld entkommen können.

Ich weiß, dass ein solches Verständnis der Musik anfechtbar ist und angefochten werden wird, weil es einer langen und einflussreichen Tradition zuwiderläuft. Aber wenn wir über Musik im Kontext von Exzess und Überschuss sprechen, was wir meines Erachtens müssen, sollten wir auch noch über vieles andere sprechen. Es ist wahr, dass die Musik sich jedem Definitionsversuch widersetzt, philosophisch oder nicht, aber es gibt zwei diametral entgegengesetzte Weisen, dies zu verstehen (vom in unserem Kontext eher trivialen Verständnis einmal abgesehen, dass kein Phänomen in seiner Definition aufgeht): eine, die annimmt, dass die Musik immer tiefer ist, als philosophisch zu fassen ist, und eine, die anerkennt, dass das, was wir Musik nennen, in einem Feld von Praktiken besteht, die zusammen- oder auseinanderfließen, verwandt oder einander radikal entgegengesetzt sind und die von einer Familienähnlichkeit in Wittgensteins Sinne zusammengehalten werden und nicht von einem gemeinsamen Wesen. Es ist dieses Feld, das den Ausgangs- und Bezugspunkt jeder Diskussion der Musik bilden muss.

Offensichtlich setzt diese Auffassung der Musik als Exzess keinen Musikbegriff voraus, der ihre neuen Grenzen klar bestimmt, ja sie macht ihn letztlich unmöglich. Es gibt einen offensichtlichen philosophischen Einwand gegen diesen exzessiven Begriff, nämlich dass es sich dabei überhaupt nicht um einen Begriff handelt. Ein wirklicher Begriff müsste irgendeine Art Bestimmung seiner Intension, also seines begrifflichen Inhalts, oder seiner Extension, also seiner Bezugsgegenstände, oder beider enthalten. Ich würde diesem Einwand mit der Frage begegnen, wozu wir einen solchen Begriff brauchen – was wir haben, sind Mengen von Praktiken, von denen einige sich klar innerhalb des alltäglichen Musikverständnisses halten und andere diese Grenzen herausfordern, verschieben oder ignorieren und trotzdem als Musik anerkannt werden wollen. Letztere werden Probleme aufwerfen und Debatten auslösen, die sich auf ihre Qualität, ihre Legitimität und ihren künstlerischen Status beziehen. Die Frage «Ist das (noch) Musik?» wird unvermeidlich gestellt werden, aber statt sie zu beantworten, würde ich unsere Aufmerksamkeit auf den Kontext lenken, in dem sie aufgeworfen

wird: Wer fragt in welcher Situation mit welchem Ziel nach einer solchen Definition?

Wer nach einem klar umgrenzten Begriff verlangt, verlangt nach Verengung. Es wird Situationen geben, in denen eine solche Verengung am Platze ist, wobei sie je nach Kontext der Forderung nach einer Definition sehr unterschiedlich ausfallen wird. Ein Arbeitsbegriff, auf den sich KünstlerInnen einigen, um ihren Kompetenzbereich von anderen abzugrenzen, hat einen anderen Status als eine Definition, die auf Fragen finanzieller und institutioneller Unterstützung bezogen sind. Aber ich glaube nicht, dass wir unser theoretisches Verständnis der Musik auf ein solches verengtes Verständnis gründen oder versuchen sollten, es philosophisch zu begründen.

Natürlich kann es nicht das letzte Wort des philosophischen Diskurses über die Musik sein, sie exzessiv zu nennen und auf die Menge unterschiedlicher Praktiken hinzuweisen, die sie umfasst; es wirft mehr Fragen auf, als es beantwortet. Tatsächlich wäre es mein Ziel, eher mehr Fragen zu eröffnen als nach definitiven Antworten zu suchen. Den Diskurs über die Musik umzukehren von einem Ruf nach Erweiterung zu einem Aufbrechen der Verengung könnte interessante Effekte haben, weil es sozusagen die Beweislast umkehrt und den Rechtfertigungsdruck von jenen, die nach Erweiterung rufen, auf die verlagert, die mit einem scheinbar selbstverständlichen engen Musikbegriff arbeiten. Am Ende müsste es allerdings darum gehen, ganz aus dem Spiel von Rechtfertigung und Infragestellung der Legitimität welcher Praxis auch immer auszusteigen. Die Probleme von Rechtfertigungsgesellschaften wie der GEMA und ASCAP sind nicht die der Künstler, und Philosophen sollten Interessanteres zu tun haben. Vielleicht brauchen wir auch keine «neue Disziplin» – nennen wir sie doch einfach «Musik»!

Aber, mag man fragen, ist das denn auch wahr? Vielleicht stimmt etwas mit dieser Frage nicht. Susanne K. Langer spricht von «Arbeitsmythen», die sie in der Weise findet, in der Künstler ihre eigene Praxis verstehen, wobei sie die Rede vom «Mythos» nicht als Abwertung versteht. Was sie meint, ist ein gemeinsames Verständnis, das die eigene Arbeit leitet und sie für einen selbst fassbar macht, eine Beschreibung, die funktioniert. Sie schreibt: «Ihr Vokabular ist metaphorisch, weil es plastisch und kraftvoll sein muss, damit sie ihre ernstesten, oft schwierigen Gedanken auszusprechen imstande

sind.»<sup>4</sup> Ein plastisches, kraftvolles Vokabular ist kein so schlechtes Ziel, scheint mir.

## MUSIK ALS EXZESSIVE PRAXIS

Das verengte Verständnis der Musik als rationale Konstruktion von Klängen könnte als Arbeitsmythos angesehen werden, auf den sich die Mehrzahl der MusikerInnen und KomponistInnen immer noch stützt, obwohl er für sie schon lange nicht mehr funktioniert. Vielleicht kann ein Verständnis der Musik als exzessive Praxis als alternativer, produktiverer Arbeitsmythos dienen.

Es mag seltsam erscheinen, dass dieser Vorschlag von der Philosophie kommt. Sollte sie nicht nach der Wahrheit suchen statt nach pragmatischen Beschreibungen, mit denen Praktiker arbeiten können? Das ist es schließlich auch, was für Langer die Aufgabe des Philosophen ist: «Es genügt freilich nicht, die Sprache der Ateliers zu erlernen, denn schließlich besteht das Geschäft eines Philosophen darin, das Gelernte anzuwenden, um Theorien und nicht einen «Arbeitsmythos» aufzustellen.»<sup>5</sup> Auch wenn sie natürlich Recht damit hat, Begriffe, die auf pragmatische Weise funktionieren, von solchen abzugrenzen, die in einem systematischeren Kontext entwickelt werden, glaube ich nicht, dass letztere vollständig von der unreinen Praxis der Kulturpolitik getrennt werden können oder ihre Brücken zur tatsächlichen Praxis der Künstler abbrechen sollten, wenn sie nicht steril und am Ende bedeutungslos werden wollen. Im Übrigen: Könnte es nicht sein, dass «Theorie» nichts anderes ist als der Arbeitsmythos der Philosophie? ■

1 G. Douglas Barrett teilt diese Einschätzung und nimmt sie als Ausgangspunkt für seine Intervention; vgl. ebd.: *After Sound. Toward a Critical Music*, New York / London 2016.

2 Seth Kim-Cohen: *In the Blink of an Ear. Toward a Non-cochlear Sound Art*, New York / London 2009, S. 155.

3 vgl. Johannes Kreidler: «Der erweiterte Musikbegriff», in: Armin Köhler / Bernd Künzig (Hg.): *und+*, Mainz 2014, S. 82–89; «Der aufgelöste Musikbegriff», in: *Musik & Ästhetik* 80 (2016), S. 85–96.

4 Susanne K. Langer: *Fühlen und Form. Eine Theorie der Kunst*, Hamburg 2017, S. 61.

5 ebd.

## INFO



Dieser Text ist in Englischer Sprache erschienen in Christian Grüny: «Countering Constriction. Modest Proposal for a Discursive Reversal», in: Michael Rebhahn und Thomas Schäfer (Hg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 24, Mainz (Schott) 2017. ■ <https://de.schott-music.com/shop>